T.C.

İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Geleneksel Tiyatromuzun Çağdaşlaştırılma Biçimlerine Feminist Eleştirel Bir Yaklaşım

Banu Çakmak

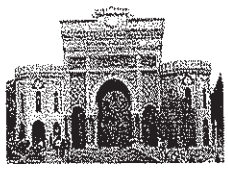
2501080781

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Fakiye Özsoysal

İstanbul 2010

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ



TEZ ONAYI

Enstitümüz **TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ ANABİLİM** Dalında ders dönemindeki Eğitim - Öğretim Programını başarı ile tamamlayan **2501080781** numaralı **BANU ÇAKMAK'ın** hazırladığı **"GELENEKSEL TİYATROMUZUN ÇAĞDAŞLAŞTIRILMA BİÇİMLERİNE FEMİNİST ELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM"** konulu **YÜKSEK LİSANS/** ~~**DOKTORA TEZİ**~~ ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI,** Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15.Maddesi uyarınca **08.11.2010 Pazartesi** günü saat **11.30'da** yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin ...KABUL'ne* **OYBİRLİĞİ /**~~**OYÇOKLUĞUYLA**~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ(*)	İMZA
DOÇ.DR.FAKİYE ÖZSOYSAL	KABUL	
DOÇ.DR.KEREM KARABOĞA	KABUL	
DOÇ.DR.EMİNE İNANIR	KABUL	
DOÇ.DR.ESİN BAKLA GÖREN	Kabul	
YRD.DOÇ. DR.YAVUZ PEKMAN	Kabul	

Adres: Besim Ömerpaşa Caddesi Kaptan-ı Derya Sokağı 34452 Beyazıt/İstanbul
Tel: 0212 440 00 00 / 14219-14220-14221-14222-14226-14227-14243
Fax: 0212 440 03 40 e-mail: sbe@istanbul.edu.tr

GELENEKSEL TİYATROMUZUN ÇAĞDAŞLAŞTIRILMA BİÇİMLERİNE FEMİNİST ELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM – BANU ÇAKMAK

ÖZ

Oyun yazarlarımız, 1960 yıllarından günümüze geleneksel tiyatromuzdan kaynağını alan çağdaş ve ulusal bir tiyatro kurma girişiminde bulunmuşlardır. Çünkü modern batı tiyatrosu tekniği ile yazılan oyunlara seyirci ilgi göstermemektedir. Öte yandan seyirci ile doğrudan ilişki kurup, ona yeni düşünceler aktarmak için tanıdık bir tiyatro tekniği kullanmak gerekir. Burada böyle bir amaçla yazılan ve seyirciyi tiyatroya çekme bakımından başarılı örnekler sayılan oyunlar feminist eleştirel yaklaşımla incelenmiştir. Böylece yeni bir tiyatro tekniği ile çağdaş düşünceler anlatmak isteyen yazarların, geleneksel tiyatromuzla ve geleneksel ideolojilerle ne ölçüde hesaplaştığı tartışmaya açılmıştır. Sonuçta, oyunlarında toplumsal cinsiyet kimliklerini, ataerkil ideolojinin yerleşik söylemlerini kullanan, geleneksel tiyatromuzla yeterince hesaplaşmayan yazarların, biçim ve içerikte çağdaşlaşma amacından uzaklaştığı tespit edilmiştir. Buna karşılık geleneksel tiyatromuzla hesaplaşmış, metinlerinde ataerkiyi sorun olarak almış yazarlarımızın amaçlarına ulaştığı gözlemlenmiştir. Böylece, metinlerde ataerkil ideolojiye yaklaşım üzerinden, çağdaş bir düşünceye ulaşmak için önce var olan geleneksel düşüncelerin sorgulanması gerektiği ortaya çıkmıştır. Buradan hareketle ulaşılan nokta, geleneksel tiyatromuzdan kaynağını alan çağdaş bir tiyatro tekniği oluşturmak için yeni bir düşünme biçimi geliştirmektir. Bunun için de öncelikle metinlere sızan geleneksel ataerkil düşünceye kuşkuyla bakmanın yerinde olacağı söylenebilir. Çünkü tiyatroda biçim ve içerik bir bütündür. Yeni bir biçim ancak yeni bir düşünce, farklı bir bakış açısıyla yakalanacaktır.

A FEMINIST CRITICAL APPROACH AT OUR TRADITIONAL THEATRE'S MODERNIZATION FORMS- BANU ÇAKMAK

ABSTRACT

Our scriptwriters have been struggling to establish a modern and national theatre based on our traditional theatre since 1960 till present. Because the audience does not show an interest to the scripts written with modern Western theatre technique. On the other hand, it is necessary to use a known theatre technique to directly interact with the audience and convey new opinions to them. The scripts which are assumed to be successful examples to attract the audience to theatre and written for this aim have been examined with feminist critical perspective. Thus, the fact that to what extend the writers who want to tell modern thoughts with a new theatre technique pay off old scores with our traditional theatre and traditional ideologies is under discussion. Consequently, it is found that the writers who use gender identities and patriarchal discourses in their scripts and the ones who do not pay off old scores with our traditional theatre fall far from their aim to modernize in style and content. On the contrary, it is observed that our writers who paid off old scores with our traditional theater, dealt patriarchy as a problem in their texts reached their aims. Thus, it has been seen that at first the available traditional thoughts should be questioned in order to reach a modern thought over the perspective of patriarchal ideology in texts. From this context, the point is to improve a new style of idea to form a modern theater technique based on our traditional theater. Therefore, it is possible to say that it would be sound to regard the traditional patriarchal thought with suspicion which penetrated in the texts first. Because style and content are integrated. A new style could only be reached by a new though, different perspective.

ÖNSÖZ

Yüz elli yılı aşkın süredir modern batı tiyatro tekniğinin belirleyici olduğu tiyatromuzda, bu teknikle yazılan ve sahnelenen oyunlara seyircinin rağbet göstermemesi ve modernleşme kavramı üzerine düşünülmeye başlanması, 1960 yıllarından bu yana süregelen çağdaş ve ulusal tiyatro biçiminin nasıl oluşturulacağı yolundaki tartışmalara şekil vermiş, yazarlarımızı geleneksel tiyatro malzemesini çağdaş tiyatro formu içinde kullanmaya yöneltmiştir. Geleneksel tiyatromuzdan hareketle yazılan oyunlar, tiyatromuzda önemli bir yer edinmiş, çok fazla seyircinin beğenisini çekmiştir. Kuşkusuz yazarlarımız iyi niyetle yola çıkmış ve önemli başarılara imza atmıştır. Ancak bu çalışmada söz konusu oyunlara eleştirel bir gözle bakılarak, yeni sahnelemeler ya da benzer amaçla yazılacak yeni metinler için bir tartışma açılmaya çalışılmıştır.

Metinlere feminist eleştirel yaklaşımla bakmamda belirleyici olan etmen, bugüne dek okuduğum metinlerde, günlük yaşam koşullarını şekillendiren çeşitli ideolojilerin, özellikle de ataerkinin metinlerin içine sızarak yaşamını sürdürdüğünü fark etmem oldu. Tiyatroda biçim ve içerik yönüyle çağdaşlaşma söz konusu olduğunda, bu iddiayı taşıyan metinleri irdelerken, geleneksel ataerkil yapının meselenin çok uzağında olmadığını fark ettim. İdeolojilerin metinle dolaysız bağı, yazarın metni kaleme alırken çok yönlü düşünmesi gerektiğini vurgulamama neden oldu.

Bu çalışmadaki amacım, geleneksel tiyatromuzdan yararlanarak çağdaş bir tiyatro biçimi yakalamak ve yeni bir düşünme biçimi geliştirerek seyirci ile farklı bir iletişime geçmek amacı taşıyan yazarların metinlerinde, geleneksel tiyatromuzla, çağdaş batı tiyatrosuyla, geleneksel düşünme biçimi ve çağdaşlaşma fikri ile hesaplaşma boyutlarını feminist eleştirel yaklaşımla irdeleyerek; çağdaş bir tiyatro için çağdaş bir düşünce düzeyine ulaşmak, bunun için de var olan düşünce geleneğini kapsamlı bir şekilde sorgulamak gereğini ortaya çıkarmaktır. Bu amaçla oyunlarda geleneksel düşünme biçimi olan ataerkil ideoloji ile hesaplaşma boyutlarını

incelemeye ve ataerkiyi sorunsallaştıran metinlerde, çağdaş bir biçim ve düşünce geliştirme yolunda tutarlı bir yaklaşım sergilendiğini göstermeye çalıştım.

Böyle bir konuyu seçme nedenim, lisans döneminde yaptığım çalışmalar nedeniyle gerek geleneksel tiyatro ve onun çağdaşlaştırılması gerek feminist eleştirel yaklaşıma ayrı bir ilgi duymam ve bu iki alan arasında çağdaşlaşma fikri üzerinden bir köprü kurmamdı. Bunun için, öncelikle oyun metinlerindeki verilerden hareket ederek, metinlerde geleneksel tiyatromuzla kurulan ilişki ve ataerkil yapıya yaklaşım biçimi üzerine saptamalara ulaştım. Bu çalışmayla eş zamanlı olarak kaynak taramayı sürdürdüm. Söz konusu saptamaları, kaynaklarla destekleyerek bütünleyici değerlendirmelere vardım. Çalışmanın geniş bir alana yayılması, farklı dönem ve yazarlardan birçok oyun metnini kapsaması, zaman zaman sınırları çizme noktasında zorlanmama neden oldu. Buna karşılık, bütünlüklü, tutarlı, oyunlara yönelik yeni bir bakış açısı sunan, faydalı bir çalışma yapmış olmayı umut ediyorum.

Bu çalışmayı hazırladığım süreçte, yaptığım araştırmayı şekillendirmem, belirli bir doğrultuya sokmam konusunda bana yardımcı olan, tespitlerime yönelik yapıcı eleştiriler ve yararlı öneriler getiren değerli hocam **Doç. Dr. Fakiye ÖZSOYSAL**'a, bu süreçte desteğini esirgemeyen, çalışmakta olduğum Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı **Prof. Dr. Yusuf OĞUZOĞLU**'na, bu konudaki derin bilgisi, eserleri ve sohbetleriyle çalışmama önemli katkı sağlayan Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölüm Başkanı **Prof. Dr. Nurhan TEKEREK**'e, meslek hayatımın ilk yıllarında benimle olan, sorularıyla, açtıkları tartışmalarla daha çok düşünmeme neden olan, paylaşımlarıyla beni yüreklendiren Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü 3. ve 4. sınıf öğrencilerine ve sevgisini esirgemeyerek bana daima güç veren çok sevgili aileme sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ iii

ABSTRACT iv

ÖNSÖZ v

İÇİNDEKİLER vi

GİRİŞ 1

Yazarların Brechtyen Epik Diyalektik Tiyatro İle Kurduğu İlişki Biçimine Dair 19

Tezde Uygulanan Yönteme ve Ele Alınan Oyunlarda Ortaya Çıkan Çağdaşlaşma Fikrine Dair 30

Feminist Eleştirel Yaklaşıma Dair 32

1. BÖLÜM: POPÜLER HALK TİYATROSU GELENEĞİMİZİN ÇAĞDAŞ OYUNLARDA KULLANIMI 46

1. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNU EPİK TİYATRO İLE BULUŞTURAN ÇAĞDAŞ OYUNLARIYLA HALDUN TANER 46

1. 1. Haldun Taner'e İlişkin Birkaç Söz 46

1. 2. Kahramana Duyulan İhtiyaç ve Keşanlı Ali 49

1. 3. Keşanlı Ali Destanı'ndan Diğer Oyunlara
Değişmeyen Yapı 79

1. 4. Genel Bir Değerlendirme 113

2. BÖLÜM: GELENEKSEL HALK TİYATROMUZDAN HAREKETLE YAZILMIŞ OYUNLARDAN BİRKAÇ ÖRNEK 119

1. MODERN BİR ORTAOYUNU NASIL YAZILIR? 119

1. 1. Oktay Arayıcı'nın Oyunlarına Genel Bir Bakış 119

1. 2. Goncagül Rumuzuyla "Koca Aramak" 123

1. 3. Oyunun Hizmetindeki Ataerkil Bakış 131

2. AYAK BACAK ÜRETEN BİR FABRİKA KURMAK 146

2. 1. Ayak Bacak Fabrikası'nda Temel Düşünceler 146

2. 2. Oyuna Yansıyan Geleneksel Türk Tiyatrosu Öğeleri
Ve Kullanım Biçimleri 150

2. 3. Ayak Bacak Fabrikası'na Feminist Eleştirel Bir Bakış 168

3. ÇAĞDAŞ TİYATRO FORMU İÇİNDE ORTAOYUNUNUN
KULLANIMI 174

3. 1. Ferhan Şensoy ve Ortaoyuncular 174

3. 2. İktidar Değişikliğine Karşın Aynı Kalan Sistem 176

3. 3. Güldürünün Gölgesinde Görünmezleşen Sorunlar 178

3. 4. Kadına Bakışta Belirleyici Olan Ataerkil Yapı 196

3. BÖLÜM: KÖYLÜ TİYATROSU GELENEĞİMİZİN ÇAĞDAŞ OYUNLARDA KULLANIMI 209

1. FEODAL DÜZENDE AĞANIN ADAMI OLMANIN BEDELİ 208

1. 1. Geçmişte Ezenin Yanında Şimdi Ezilen Konumunda Olan Aladağlı Mıho'nun Hikayesi 208

1. 2. Oyunda Köy Seyirlik Oyunlarıyla Ortak Özelliklerin Kullanımı 212

1. 3. Oyunda Pekiştirilen Ataerkil İdeoloji 223

2. KAN DAVASI "TAZİYE"Yİ GELENEK HALİNE GETİRİNCE 235

2. 1. Murathan Mungan, Mezopotamya Üçlemesi ve Taziye 235

2. 2. Oyunda Dramatik Geleneğimizin Kullanımı 239

2. 3. Ataerkinin Kurban Ettiği Kadın 258

3. GİTTİĞİ HER YERDE "MİSAFİR" OLMAK 272

3. 1. Hiçbir Yere Ait Olamayan Musa Sezer'in Dramı 272

3. 2. Yaren Sohbetlerinde de Yaşamda da "Misafir" Olanlar 275

3. 3. Ataerkil Toplumun “Misafir”i Olan Kadınlar 284

SONUÇ 297

KAYNAKÇA 312

GİRİŞ

Tanzimat'tan itibaren tiyatromuzu etkisi altına almış olan modern benzetmeci batı tiyatrosu tekniği, 1960 yıllarına gelindiğinde yerini yeni teatral biçim denemelerine bırakmıştır. 1960 yıllarından günümüze uzanan süreçte, oyun yazarlarımız yeni tiyatro dili ve estetiği arayışlarına girmiş ve bu doğrultuda önemli örnekler verilmiştir. Ülkemizde yaşanan sosyal ve siyasi gelişmelerin, tiyatromuzda gerçekleşen söz konusu değişimler üzerindeki etkisi büyüktür.

> "1950'lerden sonra ülke yaşamında, gerek toplumsal, siyasal ve ekonomik değişimler, gerekse bunların üst yapıda oluşturduğu gelişimler oyun yazarlığımızı olumlu yönde etkilemiştir. Toplumsal yapının en önemli değişimlerinin başında siyasal yaşamın çok partili bir döneme geçmesidir. 1960'lardan sonra da yeni anayasanın hazırladığı toplumsal bir özgürlük ortamında sorunlara daha sağlıklı dünya görüşleriyle yaklaşılabildiği görülür. Tiyatronun halkla yeniden kaynaşması bu döneme rastlar." [1]

Çok partili döneme geçilmesi ve anayasa değişikliği ile birlikte ülkemizde çeşitli siyasi düşüncelerin daha kolay dile getirilebildiği bir ortam doğmuştur. Tiyatro sanatında kalabalık bir seyirci topluluğu ile doğrudan ilişki kurma olanağının bulunması, bu dönemde tiyatroyu söz konusu düşüncelerin ifade edildiği bir alan haline getirmiştir. Buna bağlı olarak dönemin tiyatrosunda toplumsal sorunların çeşitli siyasi düşünceler çerçevesinde dile getirilmesi belirleyici olmuştur. "Bu yıllarda toplum tiyatroyu kendi birikimi açısından etkilemiş ve devingenliğiyle tiyatronun halka yöneliş süreci hızlanmıştır. Oyun yazarlığında toplumsal sorunlar öncelikle ele alınmış, yeni biçim arayışları ağırlık kazanmıştır."[2] Yazarların bu yeni biçim arayışları sırasında yöneldikleri başta gelen kaynak geleneksel tiyatromuz olmuştur. Toplumsal sorunların açığa çıkartılması ve geniş kitlelerin bu sorunlara duyarlılık kazanması, daha açık bir deyişle seyircinin gözlerini açıp içinde bulunduğu koşulları değiştirmeye yönlendirilmesi için onun alışık olduğu seyir geleneğini

---

[1] Önder Paker, "Çağdaş Türk Halk Tiyatrosunda Geleneksel Öğeler", **Dümbüllü İsmail Efendi ve Dünden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri**, Haz. Süleyman Şenel, İstanbul, Kültür A.Ş. Yayınları, 2008, s. 114

[2] Dikmen Gürün, **Tiyatro Yazıları**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000, s. 31

kullanma yoluna gidilmiştir. Böylelikle seyirci ile organik bir bağ kurulabileceği düşünülmüştür.

Bu dönemde oyun yazarlarımızı geleneksel tiyatromuzdan yararlanmaya iten bir başka önemli etken de ulusal çağdaş Türk tiyatrosu kurma yolundaki çabalardır. "Yine bu yıllarda batıya öykünme çok yönlü bir sorun olarak ele alınırken, öz-biçim sentezi üzerinde durulmuş ve bilinçsizce batıya öykünmek yerine yüzümüzü neden kendi kaynaklarımıza dönmediğimiz sorgulanmıştır."[3] Ülkemizde yaşanan modernleşme sürecine paralel olarak modern batı tiyatrosu tekniğinin uygulanmaya başlanması ile birlikte bir kenara bırakılan geleneksel tiyatromuzdan yaralanılarak ulusal bir tiyatro dilinin yakalanabileceği vurgulanmış; dahası geleneksel tiyatromuzda var olan bazı özelliklerin çağdaş tiyatroyu etkisi altına alan Brechtyen epik diyalektik tiyatroyla buluşması gerekçe gösterilerek, çağdaş ve ulusal bir tiyatro biçimini bu özellikleri kullanarak yakalama çabasına girilmiştir. Söz gelimi ortaoyunundaki modern göstermeci tiyatro ile buluşan özellikler Türk Tiyatrosunun gelişim sürecideki önemli bir dönem olan 60-80 arası tiyatro uygulamalarını besleyen önemli bir kaynak olmuştur. [4] Son kertede 1960 yıllarından bu yana, toplumsal sorunları dile getirirken seyirci ile organik bir bağ kurma ve çağdaş ulusal Türk tiyatrosunu oluşturma gibi amaçlarla geleneksel tiyatromuza yönelen yazarlar, dönemin önde gelen tiyatro düşüncelerinden Brechtyen epik diyalektik tiyatronun da etkisi altında kalmışlardır.

> "(Türk Tiyatrosu) ellili yılların sonlarına doğru hem sosyal ve politik sorunlara duyulan ilginin artması hem de batıdan gelen yeni etkileşimlerle epik tiyatro, belgesel tiyatro vb. akımlarla yeni bir boyut kazanıyor. Kendi tiyatro geleneğimize, halk tiyatrosuna duyulan ilgi bu yıllarda uyanıyor. (…) Altmışlı yetmişli yıllarda toplumsal sorunlara duyulan ilginin yoğunlaşmasıyla birlikte yeni arayışlar başlıyor. Gerçeklerle hesaplaşmada dramatik tiyatro geleneğinin çok kısıtlı kaldığı, dramatik tiyatronun sorunları salt bireysel düzlemde işlediği kaygısı giderek ağırlık kazanıyor. Kuşkusuz burada batı tiyatrosunda yüzyılın başından beri süregelen yeni gelişmelerin,

[3] **A. e.**, s. 17
[4] Nurhan Tekerek, "Ortaoyununda Çağcıl Özellikler", **Dümbüllü İsmail Efendi ve Dünden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri**, Haz. Süleyman Şenel, İstanbul, Kültür A.Ş. Yayınları, 2008, s. 79

> oyun yazarlığı alanında da Brecht'in tiyatroya getirdiği yeniliklerin etkisi büyük." [5]

Bu çalışmada, 1960 yıllarından günümüze, çağdaş bir tiyatro biçimi, yeni bir teatral dil oluşturma amacıyla geleneksel tiyatromuzdan beslenen yazarların oyunları feminist eleştirel yaklaşımla ele alınmaktadır. Oyunlarda işlenen konular, savunulan ideoloji, ileti ve iletiyi ören biçim özellikleri çerçevesinde yazarların geleneksel tiyatromuzla hesaplaşma biçimi ve kullandıkları tiyatro dilinin değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Geleneksel tiyatromuzdan kaynağını alan, çağdaş bir tiyatro ve çağdaş bir düşünme biçimi oluşturma çabasındaki metinlerde yer alan toplumsal cinsiyet kimlikleri, cinsler arası ilişkiler üzerinden sürdürülen karşıt düşünme ve ataerkil görme biçimleri açığa çıkartılarak, yazarların metinleri aracılığıyla geleneksel ataerkil ideoloji ile nasıl bir ilişkiye girdiği de tespit edilmektedir. Böylelikle çağdaş bir tiyatro biçiminin çağdaş bir düşünme biçimi geliştirme ile sıkı ilişki içinde olduğu ortaya çıkartılmaktadır.

Geleneksel tiyatromuzdan beslenen çağdaş oyunlarda, geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimleri ve erkek egemen ideolojinin metinlerdeki yansımaları konusunda genel bir değerlendirme yapabilmek adına, oyunlar 1960 yıllarından günümüze değin çeşitli dönemlerden ve farklı yaklaşımlara sahip yazarların oyunları arasından seçilmiştir. Burada oyunları incelenen yazarların buluştuğu ortak nokta geleneksel tiyatromuza ilişkin özellikleri çağdaş oyunlarda dönüştürerek kullanmaları, geleneksel tiyatromuzdan yararlanarak çağdaş bir düşünce, yeni bir estetik dil oluşturma, seyirci ile farklı bir iletişim kurma kaygısı taşımalarıdır. Bu yüzden geleneksel tiyatromuzdan yararlanarak çağdaş oyunlar yazan, ancak geleneksel tiyatro oyunlarımızın yapısal özellikleri yerine içeriğini, değiştirmeden oyunlarına aktaran ya da oyunlarıyla yeni bir teatral dil oluşturma iddiası taşımayan yazarların oyunları bu çalışmanın dışında bırakılmıştır.

---

[5] Zehra İpşiroğlu, "Günümüzde Tiyatro ve Türk Tiyatrosu İçindeki Çağdaş Eğilimler", **Çağdaş Türk Yazını**, Haz. Zehra İpşiroğlu, İstanbul, Toroslu Yayınları, 2008, s. 143-144

Bu amaçla Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Ay Işığında Şamata; Oktay Arayıcı'nın Rumuz Goncagül; Sermet Çağan'ın Ayak Bacak Fabrikası, Ferhan Şensoy'un Şahları da Vururlar; Ömer Polat'ın Aladağlı Mıho; Murathan Mungan'ın Taziye; Bilgesu Erenus'un Misafir adlı oyunları feminist eleştirel yaklaşımla detaylı olarak incelenmektedir. Sözü edilen yazarlardan her biri farklı dönemlerde yaşamış, geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimi bakımından farklı noktalarda konumlanmıştır. Her bir oyun, sözü edilen yazarın geleneksel tiyatroyla girdiği ilişkiyi ve metinlerinde ataerkil ideolojiye yönelik yaklaşımını örneklemek amacıyla, diğer oyunları için örnek oluşturacak şekilde seçilmiş ve incelenmiştir. Geleneksel tiyatromuzun yapısal özelliklerini çağdaş tiyatro formunda dönüştürerek kullanma yolunda ilk örnekleri veren Haldun Taner'e, diğer incelemeler için bir model oluşturması bakımından daha geniş yer verilmektedir. Bu amaçla Haldun Taner'in oyunları için ayrı bir bölüm oluşturulmuştur. Çalışmada, her bir yazar için ayrı bölümlemeler yapılmış, yazarın tiyatro düşüncesi, ele alınan oyunun konu ve iletileri üzerinde durulduktan sonra, oyunda geleneksel tiyatromuz ile ortak özellikler tespit edilerek, bu özelliklerin metinlerde ne amaçla, hangi iletilerin hizmetinde, nasıl kullanıldıkları gösterilmiştir. Ardından, metinlerdeki oyun kişilerinin taşıdığı cinsel roller, kullanılan dil, çizilen ilişkiler çözümlenip karşıt değerler, eril görme biçimleri sorgulanarak metinlerde geleneksel ataerkil yapının yansıtılma biçimi, metinlerin seyirciyi yönlendirme biçimi üzerinde durulmaktadır. Her bir inceleme sonunda, feminist eleştirel bakışla metinlerde yazarların geleneksel tiyatro ve ataerkil ideoloji ile hesaplaşma biçimi üzerine bütünleyici değerlendirmeler yapılmaktadır. İncelemelerde feminist eleştirel bakış, okur merkezli feminist edebiyat eleştirisi, alımlama ve yapı söküm kuram ve eleştirisi, feminist kuram ve Marksist edebiyat eleştirisi üzerinden, eklektik ve metinlere bağlı olarak değişkenlik gösteren bir yapı ile oyunlara uygulanmıştır.

Çalışmada söz konusu oyunlar üç ayrı bölüm altında sınıflandırılarak incelenmiştir. Birinci ve ikinci bölümdeki oyunlar, popüler halk tiyatrosu geleneğimize dahil olan Ortaoyunu ve Karagöz'den alınan yapısal özelliklerin, yeni bir teatral dil oluşturmak ve ana düşünceyi seyirciye en doğru şekilde aktarmak, seyirciyi de bu düşünceye davet etmek adına çağdaş form içinde kullanıldığı

örneklerdir. Haldun Taner'in bir model oluşturması bakımından onun oyunları için bir bölüm ayrılmıştır. Bu amaçla ilk bölümde Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Ay Işığında Şamata adlı oyunları, ikinci bölümde ise Oktay Arayıcı'nın Rumuz Goncagül, Sermet Çağan'ın Ayak Bacak Fabrikası, Ferhan Şensoy'un Şahları da Vururlar adlı oyunları kronolojik sıraya koyularak incelenmektedir. Böyle bir yaklaşımda amaçlanan 1960'tan 1980 yıllarına uzanan süreçte geleneksel tiyatromuzun alımlanmasında gerçekleşen gelişim çizgisini, bu süreç içinde ataerkil yapının metinlere sızma boyutlarını görebilmektir. Bu aşamada incelenen oyunlara genel hatlarıyla bakmak yerinde olur.

1960 yıllarında, geleneksel tiyatromuzdan hareketle çağdaş ve ulusal bir tiyatro biçimi yakalamak amacıyla birçok oyun kaleme alan Haldun Taner, geleneksel tiyatromuzun Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile ortaklaşan özellikleri üzerinde önemle durmuş, oyunlarında bu özellikleri öne çıkartmaya çalışmıştır. "Bu yıllarda epik tiyatroyla geleneksel Türk tiyatrosunun bir bileşimini bulmaya çalışan ve geleneklerden kaynak olarak yararlanarak yepyeni bir tiyatro dili oluşturan Haldun Taner tiyatrosu bir dönüm noktası ol(muştur.)"[6] Haldun Taner'in Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile geleneksel tiyatromuzun ortaklaşan yönlerinden hareketle yazdığı, bu çalışmada da detaylı olarak incelenen Keşanlı Ali Destanı adlı oyunu, batılılaşma ile birlikte gelen şehirleşme olgusuna paralel olarak, şehrin içinde şehirden uzak kalmış bir gecekondu mahallesindeki insanların, kendilerini, yabancı kaldıkları şehir kültürüne karşı koruyacak bir kahraman yaratma eğilimlerini konu alır. Yazar oyunda, halkın içine sızmayan, yalnız üst-orta sınıf insanlarını kapsayan, yüzeysel kalan batılılaşmanın ve halkın yanlış koşullanmışlıklarla hareket edip, kendini savunmaktan aciz bir şekilde "sahte" kahramanlar yaratıp onların koruyuculuğuna sığınmasının eleştirisini yapmayı amaçlamaktadır. Bu amaçla, biçimsel olarak geleneksel tiyatromuzun Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile birleşen özelliklerini kullanmaya çalışır. Oyunda kullanılan geleneksel tiyatromuzla ortak özellikler kabaca şu şekilde özetlenebilir: oyun epizotlara bölünmüştür, olay akışı şarkılarla kesintiye uğratılmaktadır, epizotlara gerçekleşecek olaylara ilişkin ön

[6] **A. e.**, s. 144

bilgi niteliği taşıyan başlıklar verilmiştir, oyun kişileri özdeşleşmekten uzak tiplerden oluşur, oyunda oyun oynandığını vurgulayan birçok sahne vardır, açık biçim sahneleme kullanılmış, göstermeci yapıya başvurulmuş, oyun güldürü öğeleri ile örülmüş, oyunun sonuna oyundan çıkartılması gereken dersi açıkça ifade eden kıssadan hisse sözleri koyulmuştur. Oyunda geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimine feminist eleştirel bir yaklaşımla bakıldığında, geleneksel tiyatro ile epik tiyatro birleşimi sağlanırken kimi aksaklıklar yaşandığı görülmektedir. Oyunda güldürü öğelerinin ön planda olması, iletinin yer yer görünmezleşmesine neden olmaktadır, buna karşılık oyunun kimi yerlerinde ve sonunda iletinin açıkça ifade edilmesi oyunu didaktik bir boyuta taşır. Oyunda halkın kahraman yaratma eğilimi eleştirilmeye çalışılmaktadır, ancak oyun boyunca Ali'nin özdeşleşmeye uygun bir kimlikte çizilmesi, oyunun sonunda ise gerçekten kahraman olup idealize edilmesi amaçlanan eleştiri düşünüldüğünde bir çelişki yaratır. Diğer yandan oyunda güldürü ve eğlencenin ön düzeyde olması, yabancılaştırma etkisi yaratması beklenen unsurların da bütündeki ileti için düşünsel düzeyde çizilmeyip güldürü etkisini güçlendirecek nitelikte olması da oyunun iletisi ve hedeflenen eleştirinin yapılmasını engellemektedir. Oyunda yüzeysel kalan batılılaşmanın eleştirilmesi için şehir-mahalle, kır-kent, doğu-batı, modern-geleneksel vb. karşıtlıklar kullanılmış, ancak bu karşıtlıklar yabancılaştırılmamıştır. Bu da karşıt düşünme biçiminin dışına çıkılamamasına, modern olanın yerilip geleneksel olanın sahiplenilmesine, oyunda diyalektik bir düşünme biçiminin yeşerememesine neden olmaktadır. Söz konusu ayrımların Zilha'nın şehirli olma deneyimi üzerinden verilmesi, Ali'nin kahramanlık öyküsü içinde Zilha'nın kadın kimliği ile değil, onun kahramanlaşma sürecinin işlevsel bir nesnesi, eklentisi boyutunda kalması metinde gizliden gizliye erkek egemen düşüncenin sürdürüldüğünü gösterir. Doğu-batı ayrımı Zilha'nın bedenini örtmesi ya da açması, "kadın" gibi davranması üzerinden verilerek, bilinen namus söylemi de pekiştirilir. Kadının namusundan erkeğin sorumlu olduğu, erkeğin eylemine karşılık kadının beklemeye koşullandığı gibi yerleşik ataerkil söylemler metinde sık sık yinelenir. Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı adlı oyununa ilişkin tespitler, yazarın bu çalışmaya dahil edilen diğer oyunlarında farklı görünümlerle yeniden karşımıza çıkar. Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da 31Mart Olayı'ndan 1960'lı yıllara gelen süreçte, ülkemizde

yaşanan değişimler fona alınarak Vicdani ve Efruz adlı iki arkadaşın yaşam öyküsü anlatılır. Burada demokrasinin anlaşılamadığı, batılılaşmanın yüzeysel kaldığı, para odaklı, yozlaşmış bir düzende sorgulamayan, düşünmeyen, yalnız söyleneni yapan, dürüst insanların kaybetmeye mahkum olduğu gösterilerek seyirciye içinde yaşadığı durumu görmesi söylenir. Yazar, Keşanlı Ali Destanı'nda olduğu gibi bu oyunda da, geleneksel tiyatromuzun Brechtyen epik diyalektik tiyatroyla buluşan özelliklerini kullanmıştır. Ancak oyunda güldürünün ön düzeyde olması, yabancılaştırmanın biçimsel kalması ve karşıtlıkların çok daha belirgin çizilmesi nedeniyle öğretici olma özelliğinin zirvede olduğu gözlemlenir. Vicdani ve Efruz arasında, ezen-ezilen, iyi-kötü, olumlu-olumsuz anlamına gelecek bir ayrım çizilmiş, seyirci bu karşıtlığın dışında bir düşünceye yönlendirilmemiştir. Seyircinin bakışı Vicdani'ye acımak, Efruz'a kızmaktan öteye gitmez, karşıtlıklar öyle güçlüdür ki onların dışına çıkmak ve çözüm olanağı aramak neredeyse imkansızdır. Tıpkı Keşanlı Ali Destanı'nda olduğu gibi bu oyunda da karşıtlıklar kadınlar üzerinden verilmiştir, bir başka deyişle Vicdani ve Efruz'un bulunduğu karşıt konumlarda belirleyici olan kadınlarla kurdukları ilişki biçimidir. Bu çerçevede oyundaki kadınlar olumsuz çizilmişlerdir, hepsi bilinen namus ölçütlerine göre "namussuz" ve kendini Vicdani'ye yamamaya, onu kullanmaya çalışan figürlerdir. Efruz'un kadın bakışı ve söylemleri ise tamamen erkek egemen yapıyı yansıtır. Ataerkinin metindeki sözü edilen görünümleri anlatım için araçsallaştırılmış, yabancılaştırılmamıştır; bu nedenle metin ataerkil söylemi pekiştirme özeliği gösterir.

Ay Işığında Şamata, yine batılılaşmanın yüzeyde kaldığı, maddi değerlerin öne çıktığı, yoz bir yaşamı konu alır; yazar seyircinin içinde bulunduğu koşulları tam anlamıyla göremediğine dikkat çeker, yine seyircinin gözlerini açmak ister. Geleneksel tiyatromuzla epik tiyatroyu buluşturan özellikler, diğer oyunlarda olduğu gibi bu oyunda da kullanılmıştır. Ay Işığı'nda Şamata'da özellikle açık biçim sahneleme anlayışı öne çıkmış, ileti için işlevsel olarak kullanılmıştır. Bu bakımdan oyun, yazarın diğer iki oyunundan farklı bir yerde durur. Ancak burada da karşıtlık – içeriğe biraz daha yedirilmekle beraber- iki perde arasında kurularak biçime yansıtılmış, görünen-gerçek arasında kurgulanmıştır. Seyircinin görmek istediği ile gerçekte olan arasındaki ayrım ortaya çıkmıştır. Burada da karşıtlık, kadınlara

yönelik bilinen namus söylemi üzerinden verilmiştir. Karşıtlığın görünen yüzünde, ataerkinin biçtiği namus ölçütlerine göre kadınların tamamı "namuslu", erkeklerin kadına bakışı cinsellik odaklı değilken, gerçek tarafına geçildiğinde tüm kadınlar "namussuz", erkeklerin kadına yüklediği anlam cinsel nesne olma boyutunda kalır. Bu bakımdan Ay Işığında Şamata'da, karşıtlıkların yabancılaştırılmadığı, çözüm ya da alternatif düşünce olanağının sunulmadığı, ataerkil düşüncenin karşıt düşünme biçimleri aracılığıyla pekiştirildiği bir yapı ile karşılaşırız. Yazar yine seyircinin gözlerini açmasını, yanlış koşullanmışlıklarından arınmasını ister.

Sonuç olarak Haldun Taner'in oyunlarında geleneksel tiyatromuzun Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile buluşan özelliklerinden yola çıkılarak yeni bir tiyatro dili yaratmaya çalışılmıştır. Yazarın bu çabasını olumlu olarak değerlendirmek, oyunlarıyla dönemin koşulları içinde büyük bir başarı yakaladığını söylemek yanlış olmaz. Ancak yazar geleneksel tiyatromuzun Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile ortak olan yönlerini, geleneksel tiyatromuzda olduğu şekliyle oyunlarına yansıtmıştır. Bu nedenle Brechtyen epik diyalektik tiyatrodaki çok anlamlılık, diyalektik düşünme biçimi, yabancılaştırmanın düşünsel düzeyde olduğu, iletiye hizmet ettiği yapı bu oyunlarda görülmez. Karşıtlıkların çok güçlü çizilmesi, güldürünün ön düzeyde olması, özdeşleşmeye elverişli yapı içinde yabancılaştırmanın yetersiz ve düşünsel mesafe kazandırmaya uzak kalması oyunların çok yönlü düşünmeye hizmet etmesini engeller. Böylece oyunlarda salt eleştiri yapılır, ancak çözüm üretimi mümkün olmaz; iletinin oyunun içinden çıkmayıp, doğrudan dile getirilmesi oyunların didaktik olmasına neden olur. "Diyebiliriz ki okur, yazarın 'yanlış koşullandırma' dediği şeyin, 'yanlış' mı 'doğru' mu olduğunu kendi bilgi birikimi, kendi deneyim dünyası içinde bulgulama, metinle ilişki içinde anlamlandırma ve kendi seçeneğini oluşturma özgürlüğünü yeterince kullanamayacaktır, çünkü onu olaylara hangi noktadan bakacağı yazar tarafından belirlenmektedir. Dolayısıyla yazarın onu 'doğru' koşullandırmasına maruz kalmaktadır." [7] Yazar okuyucuyu bu doğru dediği şeye yönlendirmek için

[7] Fakiye Özsoysal, **Tiyatro Metinlerinde Alılmama ve Metin Stratejileri**, 2002, (çevrimiçi) http//www.altkitap.com, Temmuz 2010, s. 48

oyunlarında çeşitli karşıtlıklara başvurmaktadır. Karşıtlıklar üzerine kurulan iletinin dışa vurulması için ataerkil söylemler ve eril görme biçimlerinin yabancılaştırılmadan kullanılması ise, ataerkinin oyunlar aracılığıyla pekiştirilmesine yol açmaktadır. Geleneksel tiyatroyla girilen böyle bir hesaplaşma, çok yönlü düşünceyi sekteye uğratmakta, ataerkil ideolojinin sürdürülmesine neden olmaktadır. Bu noktada Taner'in oyunlarına ilişkin burada yapılan saptamaları destekleyen ve genel bir değerlendirme niteliği taşıyan aşağıdaki sözleri alıntılamak yerinde olur.

> "Taner'in epik-göstermeci tiyatro anlayışı, temelde Brecht'in epik tiyatro anlayışı doğrultusunda biçimlenmiş, bunun yanı sıra Taner, geleneksel tiyatromuzun, Hacivat-Karagöz, Meddah ve Ortaoyununun göstermeci özeliklerini, benimsediği epik anlayışın içine yerleştirmeye çalışmıştır. Ama Taner'in anlayışı, toplumsal değişime ve bireyler tarafından içselleştirilmiş var olan iktidar ilişkilerinin dönüşümüne işaret etmediği, salt bir eleştiri, salt bir yukarıdan bakış temelinde kaldığı için, oyunlarında kullandığı bu geleneksel özellikler, otoriter yapıyı sürdüren ve pekiştiren bir biçim almıştır."[8]

Popüler halk tiyatrosu geleneğimizden ortaoyununun yapısal özelliklerini kullanarak çağdaş oyunlar yazan Oktay Arayıcı'nın bu çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan Rumuz Goncagül adlı oyununda, gazeteye ilan vererek eş arayan bir genç kız ve annesinin öyküsü anlatılır. Metinde, her şeyin değerinin para ile ölçüldüğü yoz bir düzen, evlilik kurumu ve aşkın bile maddi çıkarlara paralel olarak anlam kazanması izleği üzerinden eleştirilir. Oyunda ortaoyunundan hatırladığımız birçok özellik, çağdaş tiyatro formu içine yedirilmiş bir şekilde karşımıza çıkar. Bu özellikler kabaca şunlardır: baş oyun kişileri İnsaf ve Gülsün, Kavuklu ve Pişekar'ı, erkek oyun kişileri ise, ortaoyunundaki taklitleri andırır ve hepsi tip özelliği gösterirler, oyunda güldürü ön düzeyde yer alır, ortaoyunundan bildiğimiz oyun bozma, oyun oynandığını vurgulama motifi güldürüye hizmet edecek şekilde kullanılmış olup sıklıkla karşımıza çıkar, oyun epizotlar halinde seyreder, sonunda kıssadan hisse yer alır, yani çıkartılması gereken ders açıkça ifade edilir… Ortaoyunundan tanıdığımız bütün bu özellikler, oyunda dönüştürülmeden kullanılmıştır. Dolayısıyla seyirci için tanıdık olan geleneksel tiyatromuz tanıdık

[8] **A. e.**, s. 54

olma boyutunda kalmıştır. Oyunda dönemde revaçta olan Yeşilçam filmlerinden tanıdığımız sahnelere de sıkça yer verilmiştir. Bütün bu 'tanıdık' imgeler, seyircinin ilgisini çekip, sempatisini kazanabilir, ancak tanıdık olanın yabancılaştırılmaması oyunun düşünsel düzeyi bakımından kimi aksaklıklara neden olmaktadır. Oyunda güldürünün merkezde olduğu, tanıdık ve eğlenceli bir dünya söz konusu olmakla beraber, yabancılaştırma öğelerinin bütünsel bir iletiye hizmet etmemesi ana düşüncenin ele gelmesini zorlaştırmaktadır. Oyunda paranın merkezde olduğu, aşk ve evliliğin bile anlamının boşaltıldığı toplumsal koşullar yerilmek istenir, ancak bu toplumsal koşulların işleyişi, çözüm olanakları üzerine çok yönlü bir düşünce sunulmamaktadır. Diğer taraftan sözü edilen eleştiri, bir annenin kızına koca bulma öyküsü içine yerleştirildiğinden, metinde ataerkil ideolojinin biçtiği toplumsal cinsiyet kimlikleri ve yerleşik söylemleri de sürdürülmektedir. Oyunda ataerkinin karşı koyan-boyun eğen kadın ayrımı, kadının çalışmasına olumsuz bakan yapısı ve kadının evli olup olmamasına bağlı olarak işleyen namus kavramına yönelik yerleşik bakış açısı yabancılaştırılmadan yinelenmektedir. Ataerkil ideoloji, hedef alınan eleştiri için doğrudan kullanılmaktadır. Oyunda geleneksel tiyatromuzun ve erkek egemen yapının tanıdık görünümlerinin yabancılaştırılmadan kullanılması, yeni bir teatral biçim ve düşünce yapısı yaratma anlamında metni amaçlanandan uzaklaştırıp, metnin tanıdık olanı pekiştirmesine neden olmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan bir diğer oyun Sermet Çağan'a aittir. Sermet Çağan, popüler halk tiyatrosu geleneğimizin çeşitli özelliklerini, belirli bir ileti çerçevesinde dönüştürerek kullandığı Ayak Bacak Fabrikası adlı oyununda, feodal yapının hüküm sürdüğü bir dünyada, kapitalist düzene geçiş aşamasındaki bir yapının işleyiş biçimini açık etmeye çalışır, seyirciyi de bunu görmeye davet eder. Yazar eleştiri oklarını, insanların emeğinin ve inançlarının sömürüldüğü bir düzene yönelterek, bu düzenin halkın aymazlığı sayesinde devam ettiğini göstermeye çalışır. Yazar, popüler halk tiyatrosu geleneğimizden soyutlama ve grotesk yapıyı alıp metnin merkezine koymaktadır. Oyundaki her tip belirli bir toplumsal kesime karşılık gelecek şekilde, grotesk nitelikte çizilmiştir. Alaysama ve gülmece yoluyla gündelik gerçeğin yadırgatıldığı oyun, epizotlar halinde ilerler ve açık biçimde, göstermeci yapıda kurgulanmıştır. Bu çerçevede oyuna bakıldığında, eleştirilen

sistemin işleyiş mekanizmasının tüm yönleriyle açığa çıktığı, yadırgatılarak seyircinin bütünsel bir iletiye yönlendirildiği görülür. Ancak bu oyunda da alternatif sunma, çözüm önerisinde bulunma, var olan işleyişin dışına çıkmaya yönelik bir düşünce gösterme söz konusu değildir. Metindeki oyun kişilerinin kimlikleri ve birbirleri ile olan ilişkilerine bakıldığında, erkek egemen ideolojinin metne sızdığı, metin yoluyla pekiştirildiği söylenemez. Oyun kişileri, ataerkil ideolojinin toplumsal cinsiyet kimliği ile öne çıkmazlar. Ancak oyunda ataerkil ideoloji sorun olarak da alınmamıştır. Tıpkı kapitalizmin maddi olanaklara bağlı olarak halkın içinde sınıflar yaratıp ezen-ezilen ilişkisine neden olması gibi, ataerkinin de cinsler arasında bir hiyerarşi yarattığı göz ardı edilerek, metinde bir çelişki yaratılmıştır. Son kertede, Ayak Bacak Fabrikası'nda, popüler halk tiyatrosu geleneğimizin belirli özelliklerinden yararlanılarak, kapitalist sistemin işleyişi açığa çıkartılmış, düzen eleştirisi yapılmış, ancak alternatif bir düşünce geliştirilmemiştir. Metinde ataerkil ideoloji problem olarak ele alınmamış, ama söz konusu ideolojiyi pekiştiren örüntülere de pek fazla rastlanmamıştır.

Bu çalışmada popüler halk tiyatrosu geleneğimizin kullanıldığı çağdaş oyunlardan ele alınan son oyun Ferhan Şensoy'a ait olan Şahları da Vururlar adlı oyundur. Oyun, yazıldığı dönemde güncel bir mesele olan İran'daki Pehlevi saltanatını ve demokrasi yönündeki rejim değişikliğini konu alır. Yazar ortaoyununu çağdaş tiyatro formu içinde kullandığı bu oyunda, halk-yönetim kopukluğu, halkın aymazlığı, yanlış anlaşılan demokrasi gibi meseleleri eleştirmeye çalışmaktadır. Oyunda, İran üzerinden darbelerle yaşayan ve demokrasiyi bir türlü yerine oturtamayan ülkemize gönderme yapılmaktadır. Oyunda ortaoyununun çeşitli özellikleri öne çıkmaktadır. Buna bağlı olarak güldürü merkezde ve dil güldürüsü boyutundadır, oyun epizotlar halinde seyreder, oyun oynandığı vurgusu güldürüye neden olan bir öğe olarak sıkça karşımıza çıkar, oyunda ülkemize ve döneme yönelik güncel göndermeler yoğun olarak yer alır, oyunun sonunda geleneksel oyunlarımızda olduğu gibi çıkartılacak ders söylenir. Yazar ortaoyununu doğrudan çağdaş metinlere taşımış, özellikle güldürü yönünü öne çıkartmıştır, bu da oyunda düşünsel anlamda çeşitli aksaklıklar doğurmaktadır. Kötü bir yönetim güldürüye hizmet edecek şekilde oyuna taşınmıştır, ancak bu kötü yönetimin nasıl işlediği, neyin eleştirildiği açıkça

belirtilmemiştir. Bunun yanı sıra bu yönetime alternatif oluşturabilecek, çözüm önerisi niteliği taşıyan başka bir düşünce de sunulmamıştır. Hayyam ve Şah Rıza arasında kurulan halk-yönetim karşıtlığında seyirci yalnızca Şah Rıza'yı olumsuzlamaya yönlendirilmektedir. Dolayısıyla oyunda geleneksel tiyatronun çağdaşlaştırılma biçimi, ana düşüncenin, merkezdeki eleştirinin bulanıklaşmasına neden olurken, eleştirilen düşünme biçiminin işleyişinin ortaya çıkmasını engellemektedir; karşıt düşünme biçimi ise çok yönlü düşünme olanağını ortadan kaldırmaktadır. Öte yandan oyunda gerek Şah Rıza'ya yönelik eleştiri gerek Şah Rıza ve Hayyam arasındaki çatışma kadınlar üzerinden verilmektedir. Şah Rıza'nın kötücül yanı kadınlara cinsel obje gözüyle bakması, masum bir kadına tecavüz etmesi aracılığıyla verilir, Hayyam'ın tepkisi ise ataerkil ideolojinin namus söylemini pekiştirir. Oyunun yan izleklerinde ataerkil ideolojinin erkeklere namus konusunda çifte standart tanıyan, doğulu kadın-batılı kadın ayrımını namuslu-namussuz ayrımına koşut gören örüntüleri sürdürülür.

Birinci ve ikinci bölümde incelenen bu oyunlara kabaca bakıldığında, yazarların geleneksel tiyatromuzun seyirciye tanıdık gelen ve oyun oynandığının altını çizip seyirciyi özdeşleşmeden uzaklaştıran yapısını kullanarak seyirci ile organik bir ilişki kurmak, onlara içinde yaşadıkları olumsuz koşulları göstermek istediği görülür. "Öykünmeciliğe dayanan dramatik tiyatro anlayışına sırt çeviren tüm bu oyunlarda ortak olan yaratılan tiyatro dünyasının kurgusal bir dünya olduğunun altının çizilmesi. Kimi kez düşündürücü, kimi kez güldürücü, kimi kez acı verici olan bu kurgusal dünya hep yaşadığımız gerçeklere gönderme yapar, amaç gerçeklerle düşünsel düzlemde hesaplaşmak."[9] Bu amaçla oyunlar yazan yazarların oyunları, geleneksel tiyatronun çağdaşlaştırılma biçimi ve geleneksel tiyatromuzla hesaplaşma boyutlarına bağlı olarak birbirinden farklılaşır. Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile geleneksel tiyatromuzun buluşma noktalarından yola çıkan Haldun Taner'in oyunlarında, öğreticilik ön plandadır. Geleneksel tiyatromuzun grotesk ve soyutlama özelliğini belirli bir düşünce doğrultusunda kullanan Sermet Çağan'ın

[9] Zehra İpşiroğlu, "Günümüzde Tiyatro ve Türk Tiyatrosu İçindeki Çağdaş Eğilimler", **Çağdaş Türk Yazını**, Haz. Zehra İpşiroğlu, İstanbul, Toroslu Yayınları, 2008, s. 145

Ayak Bacak Fabrikası adlı oyununda eleştiri ve düşünsellik yerini bulur. Ortaoyununu çağdaş form içine yediren Oktay Arayıcı ve Ferhan Şensoy'da düşündürme ya da öğretme değil güldürme kaygısı ön düzeydedir. Rumuz Goncagül'de güldürüden dolayımla ele gelen ileti, Şahları da Vururlar'da tamamen bulanıklaşır. Bu çalışmada söz konusu oyunların incelenmesi aracılığıyla elde edilecek bu sonuçları, aşağıda alıntılanan sözlerde de görmek mümkündür.

> "(…) Şensoy'un gücünü halk tiyatrosu geleneğinden, söz gelimi türlü söz oyunları, parodiler ve alaysamalardan oluşan dil güldürüsünden alan tiyatrosu kendine özgü dili, biçemi ve söylemiyle alılmayana bir şeyler iletmeyi amaçlayan bir öğreticiliği yadsır; Taner'in tiyatrosuyla kıyasladığımızda Şensoy'un tiyatrosunda güldürü öğelerinin düşündürmenin önüne geçtiği, daha somut bir deyişle kendi başına bir bağımsızlık kazandığı göze çarpar. Eleştirel düşündürme öğelerinin ön plana çıkartılarak güldürü öğelerinin düşündürme öğelerine oranla iyice geri plana itildiği oyunlar ise altmışlı yıllardan bu yana gözde olan kara güldürüler. Sermet Çağan'ın Amerikan emperyalizmini ve kapitalist sömürü düzenini eleştirdiği grotesk oyunu Ayak Bacak Fabrikası (…) bu tür oyunların çarpıcı örnekler(indendir.)" [10]

Oyunlarda genellikle, ana düşüncenin iletilmesi, amaçlanan eleştirinin yapılması için ataerkil ideolojinin hüküm sürdüğü toplumlardaki kadın-erkek ilişkilerinde, toplumsal cinsiyet kimliklerinde var olan 'tanıdık' görünümlere başvurulduğu görülmektedir. Birtakım ideolojilerin eleştirilmesi için ataerkil ideolojiye dair söylemlerin yabancılaştırılmadan yinelenmesi, metinler yoluyla erkek egemen yapının pekiştirilmesine yol açar. Ataerkinin görmezden gelinmesi, sorunsallaştırılmaması da bir başka yönden söz konusu ideolojinin devamını sağlamaktadır. Birinci ve ikinci bölümde incelenen oyunlarda geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimine feminist eleştirel bir yaklaşımla bakıldığında, karşıt düşünme biçimleri, didaktik tavır, geleneksel tiyatro öğelerinin doğrudan kullanımı ve geleneksel ataerkil görme biçiminin dışına çıkılamamış olması nedeniyle kimi aksaklıklar gözlemlenmektedir. Bu aksaklıklar yazarların metinleri aracılığıyla yeni bir tiyatro dili, estetik algılayış ve çağdaş bir düşünme biçimi geliştirme iddialarını hayata geçirmelerini zorlaştırmaktadır. Kabaca özetlenen bu saptama ve gerekçelerini aşağıdaki alıntıyla desteklemek yerinde olacaktır.

---

[10] İpşiroğlu, **a. y.**

> "Geleneksel halk tiyatromuzun öğeleri şematik bir biçimde oyunlara aktarıldığında ortaya bazı sorunlar çıkmaktadır. (…) Ülke insanına tanıdık gelen, bilindik olandan yola çıkmak bir yöntem ya da tercih olsa da, özde taşıdığı analitik olmayan düşünme biçimini sorunsal olarak ele almadan onu oyunlara aktarmak, geleneksel anlayışın içindeki gizli otoriter tutumu sürdürmeye neden olmakta. (…) bu bireşim, yapısal bir değişim değil, toplumun hiyerarşik otoriter yapısı içinde içselleştirilmiş 'bilen', öğreten insan figürünü koruyan, bu yüzden de biçimsel ve yüzeysel kalan bir bireşim olarak görünür."[11]

Çalışmanın üçüncü bölümünde incelenen oyunlar ise, köylü tiyatrosu geleneğimizin çağdaş metinler içinde kullanılmasıyla ortaya çıkmış örnekler arasından seçilmiştir. Söz konusu metinlerin her birinde, köylü tiyatrosu geleneğimizin farklı yönleri merkeze koyulmuştur. Bu bölümde Ömer Polat'ın Aladağlı Mıho; Murathan Mungan'ın Taziye; Bilgesu Erenus'un Misafir adlı oyunları detaylı olarak incelenmektedir. Bu oyunlar da, tıpkı önceki bölümlerdeki oyunlarda olduğu gibi, yeni bir estetik dil ve çağdaş düşünme biçimi geliştirme iddiası ile yazılmış metinler arasından seçilmiştir. Köy oyunlarının alımlanması ve ataerkil söylemlerin yansıtılması konusunda süreç içinde yaşanan gelişmeleri görmek ve genel bir değerlendirmeye ulaşabilmek adına, bu bölümdeki oyunların incelenmesi için de kronolojik bir sıra takip edilmiştir.

Bu bölümde incelenen ilk oyun olan Aladağlı Mıho'da geçmişte ağanın gözde adamlarından olup, şimdi işe yaramadığı gerekçesiyle köyden uzaklaştırılmak istenen Mıho'nun öyküsü anlatılır. Ezen-ezilen ilişkisinin güçlü olduğu feodal yapının, paranın her şeyin üstünde değer taşıdığı, insanların kolayca kanıksadığı düzenin eleştirilmesi, seyircinin de bu eleştiriye davet edilmesi amaçlanır. Böylelikle dış dünyada da hüküm süren benzer düzenin değiştirilebileceği umut edilir. Oyunda böyle bir amaçla açık biçim, göstermeci yapıdaki köy seyirlik oyunlarının özellikleri kullanılmış, bu noktada Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile köy seyirlik oyunları arasındaki ortaklıklar vurgulanmıştır. Oyun ağanın kızının düğün töreni tarafından kuşatılmıştır. Seyircilerin ve oyun kişilerinin davetlisi olduğu bu düğün içinde

[11] Özsoysal, **Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Startejileri**, s. 54-55

Aladağlı Mıho oyunu oynanır. Buna bağlı olarak oyun içinde oyun oynandığını vurgulama, açık biçim, göstermeci yapı, oyunu kesintiye uğratma gibi köy seyirlik oyunlarında görülen yapısal özellikler oyuna şekil vermiştir. Diğer yandan köy seyirlik oyunlarından tanıdığımız düğün ve ölüp dirilme motifi de oyunda yer almaktadır. Köy seyirlik oyunlarının çağdaşlaştırılma biçimi bakımından oyuna baktığımızda, yabancılaştırma öğelerinin biçimsel kaldığı, oyunun bütününde bir düşünceye hizmet etmediği görülür. Seyirci Mıho ile özdeşleşir, ona acır, böyle bir durumda araya giren yabancılaştırma öğelerinin düşünsel bir mesafe kazandırmaya hizmet etmesi zorlaşır. Oyunun bütününde ezen-ezilen karşıtlığını yaratan düzenin ne olduğu, nasıl işlediği, çözüm olanaklarının ne olabileceğine ilişkin çok yönlü bir düşünce sunulmadığı görülmektedir. Seyircinin bakışı Mıho'ya acımak, ağaya öfke duymak arasında gidip gelmektedir. Oyunda Mıho ile ağa arasındaki karşıtlık kadınlarla kurdukları ilişki üzerinden verilmiştir. Mıho'nun karısı ile arasındaki paylaşım ve sevgiye dayalı ilişkiye karşılık, ağanın kadınlara bakışı yalnız cinsel nesne olma boyutundadır. Metinde ezen-ezilen karşıtlığının merkezde olması ve bu karşıtlığın da kadına yüklenen toplumsal cinsiyet kimliği, kadınlarla kurulan ilişki aracılığıyla verilmesi ataerkinin metin yoluyla güçlendirilmesine neden olmaktadır.

Murathan Mungan'ın Taziye adlı oyunu, biçim ve içerik açısından gerek geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimi gerek ataerkil ideolojinin dolaylı olarak sorunsallaştırılması ile farklı bir yerde konumlanmaktadır. Taziye'de birbirine düşman iki aşiretin çocuklarının kan davası ile başlayan ilişkilerinin aşka dönüşmesi, sonunda aynı kan davası yüzünden aşkın ölüme dönüşmesi, bir çocuğun intikam için, 'ağa' olabilmek için annesini öldürmek zorunda kalması konu edilir. Oyunda bu öykü üzerinden feodal yapı, kan davası, nefret, düşmanlık, tarımda makineleşme, değerler karmaşası gibi sorunlar ele alınmaktadır. Bu çalışmada ele alınan diğer oyunların aksine Taziye'de özdeşleşmeye uygun, trajik bir yapı söz konusudur. Gerçeküstü bir atmosferin kurgulandığı oyunun merkezinde köy seyirlik oyunlarından biri olan taziye törenleri bulunmaktadır. Ölüler için tutulan taziyelerin birbirine karışması, giderek artması, taziyenin törensi, ritüelistik anlamının boşaltılması yoluyla bu tören, kan davasının eleştirildiği, değerler değişiminin vurgulandığı bütündeki ileti için oldukça işlevsel bir şekilde kullanılmıştır. Taziye

töreninin odağa oturtulmasına paralel olarak ölüp dirilme motifi, taziye törenlerinde canlandırılan kurban hikayesi, göstermeci yapı ve açık biçim oyuna köy seyirlik oyunlarından yansıyan diğer özelliklerdir. Taziye'de karşıtlıkların yabancılaştırılması, hiç kimse ve hiçbir değerin olumlu-olumsuz karşıtlığına hizmet edecek şekilde çizilmemiş olması, herkesin mağdur olduğunun açığa çıkartılması oyunu farklı bir yere koymamıza neden olmaktadır. Bu yolla, bireyler değil bireyleri mağdur eden feodal yapı, değerler değişimi ve kan davasının eleştirilmesi mümkün olmuş, seyirciye de çok yönlü düşünme olanağı tanınmıştır. Bu bakımdan yazar, taziye törenlerinden hareketle çağdaş bir biçim, yeni bir tiyatro estetiği yakalamış görünmektedir. Metinde karşıtlıkların pekiştirilmemesi, aksine sorgulamaya açılması ataerkinin metin aracılığıyla sürdürülmesine de engel olur. Oyunda olayların geçtiği toplumsal yapı ataerkil söylemlerle örülü olup, yazar metne bunu doğrudan yansıtmıştır. Ancak adı koyulmamış olsa da, hem kadını hem de erkeği mağdur eden düzenin ataerki ile iş birliği içinde olduğu anlaşılmaktadır. Oyun kişilerinin çektiği acının nedeni olan, 'ağa'lığın gereklerini feodal yapı ile birlikte ataerkil sistem belirler. Dolayısıyla oyunda seyirci 'ağa' kimliği üzerinden bu kimliğin ölçütlerini belirleyen bir sistem olarak ataerkiyi sorgulamaya yönlendirilmektedir. Gerek kadınları gerek bütün oyun kişilerini kurban eden bir düzenin ataerki ile iş birliği içinde olduğu görünmektedir. Oyunda geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimine feminist eleştirel bir bakışla yaklaştığımızda, köylü tiyatrosu geleneğinden taziye törenlerinin yapısal özellikleri kullanılarak karşıtlıkların yadırgatıldığı, çok yönlü düşünceye olanak tanıyan, kişilerin toplumsal rolleri nedeniyle çektiği acıyı göstermekle ataerkil ideolojiyi de dolaylı olarak sorgulatan bir yapı görülmektedir.

Bu çalışmada ele alınan oyunlardan, köylü tiyatrosu geleneğinin kullanıldığı son oyun Bilgesu Erenus'un yazdığı Misafir adlı oyundur. Oyunda kişinin hem kendi ülkesinde hem de bir başka ülkede, gittiği yerlerde tutunamama, öteki olma sorunu işlenir. Metinde köy seyirlik oyunlarından ahi törenleri odağa oturtulmuş, bu törenlerde misafir olma üzerinden toplumda öteki olmanın anlamı sorunsallaştırılmıştır. Buna bağlı olarak köy seyirlik oyunlarından ahi törenleri ve bu törenlerde misafir olma durumu, bütündeki ileti için işlevsel olarak kullanılmaktadır. Oyun ahi töreni içinde oyun çıkarma motifi üzerine kuruludur. Bu nedenle oyunda,

oyun içinde oyun oynama, oyun oynandığını açıkça gösterme, göstermeci yapı, açık biçim, seyirciyi oyuna dahil etme vb. köylü tiyatrosu geleneğinden tanıdığımız birçok yapısal özellik de kullanılmıştır. Oyunda seyirci de bu ahi töreninin katılımcısı konumundadır. Söz konusu yapısal özellikler, seyirciyi de misafir olmanın anlamı üzerine düşünmeye yönlendirdiğinden işlevsel bir kimliğe bürünmektedir. Oyunda tek yönlü bakış ve önyargıyı olumsuzlamaya, ötekileştirmenin yarattığı tahribatı anlamaya yönelik bir ileti verilmeye çalışılır. Bu bakımdan metnin bütününe bakıldığında karşıt düşünme biçiminin kullanıldığı söylenemez, kişiler olumlu ve olumsuz yanlarıyla, yaptıkları hatalarla bir bütün olarak gösterilmektedir. Böylece oyunda ataerkil söylemin sürdürüldüğü bir metin stratejisinin var olduğunu söylemek zor olur. Oyunda ataerki sorunsallaştırılmamıştır, ancak kadın oyun kişisi olan Elfide'nin hem misafir hem de kadın olarak yaşadığı sorunlar gösterilmiştir. Bu bakımdan karşıtlığın yer almadığı, seyircinin de kendini sorgulamaya yönlendirildiği metinde, ataerkil söylemin kullanılmakla birlikte pekiştirildiği söylenemez.

Bu çalışmada konu edilen, köylü tiyatrosu geleneğinin kullanıldığı söz konusu oyunlara genel olarak bakıldığında Murathan Mungan'ın Taziye, Bilgesu Erenus'un Misafir adlı oyununda sorgulama ve eleştiri dozunun yüksek olduğu, seyircinin çok yönlü düşünme sürecinin içine çekildiği görülmektedir. Misafir'de ataerki pekiştirilmemekle beraber sorunsal olarak da ele alınmamıştır, ancak Taziye'de bireyleri mağdur eden düzenin ataerkil ideoloji ile kurduğu bağ dolaylı da olsa açığa çıkmakta, ataerki sorunsal olarak ele alınmaktadır. Aladağlı Mıho'da ise ilk iki bölümde ele alınan oyunlarla benzer aksaklıklar saptanmıştır. Karşıt düşünme biçiminin sürdürülmesi, var olan düzenin işleyişinin ortaya çıkmasını engellediği gibi çözüm olanağını da ortadan kaldırmaktadır. Yabancılaştırma öğelerinin biçimsel kalması da seyirci ile oyun arasında düşünsel mesafe kurulmasına engel olur. Erkek egemen yapının kadın bakışı ve toplumsal cinsiyet normları, yerleşik söylemler kullanılırken, karşıtlığın kadınlarla kurulan ilişki biçimi üzerinden verilmesi bu yapının metin aracılığıyla güçlendirilmesine neden olmaktadır. Sonuç olarak seyircinin düşünsel katılımını sağlamak, yeni bir tiyatro dili ve çağdaş bir düşünme biçimi sunmak, düzene yönelik eleştiriye seyirciyi de davet etmek amacıyla yola

çıkan, bu noktada özellikle geleneksel tiyatromuzun Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile buluşma noktalarından hareket eden yazarlarımız, oyunlarında, olumsuz olanı, düzenin kişilerin yaşamlarındaki kötü sonuçlarını göstermiş, ancak düzenin işleyişini açığa çıkartıp yeni bir düşünme biçimi sunmaktan geri durmuşlardır. Böylece izleyicinin izleme alışkanlığında da amaçlanan değişim meydana gelmemiştir. Bunun nedeni metinlerde sürdürülen karşıtlığa dayalı yapı ve öğretici-otoriter yaklaşımda aranmaktadır.

> "(1960'lı 1970'li yıllara gelindiğinde) ülkenin politik, ekonomik ve toplumsal değişimlerinin de etkisiyle tiyatro daha fazla izleyici odaklı olmaya başlamıştır. İzleyici aktif bir hale getirilmeye çalışılmış, bu amaç doğrultusunda tiyatronun toplum için ne yapması, nasıl yapması gerektiği tartışma konusu olmuştur. Yani bir anlamda tiyatro toplumsal değişim için araç haline getirilmiştir. Biçim ve anlayışta değişiklikler yaşanmasına karşın, izleyicinin alılmamasına yönelik yaklaşımlarda büyük bir değişim gözlenmemiştir. İzleyenin bilinçlendirilmesi, eğitilmesi, var olan potansiyelini fark etmesi ve olup biteni değerlendirebilmesi istenirken, otoriter yaklaşım terk edilmemiştir. Yazar, yönetmen, oyuncu, daha çok 'bilen insan' konumundan hareketle, izleyiciye yapılması gerekenin ne olduğunu ve bunun gerektirdiği doğru davranış biçimini öğretme rolünü üstlenmiş görünürler."[12]

Toplumsal koşulların eleştirilmesi, buna paralel olarak söz konusu koşulların değiştirilmesi için seyircinin harekete geçirilmesi, bunun için seyirci ile organik bağ kurmak adına 'tanıdık' olan geleneksel tiyatro özelliklerinin kullanılması akla uygun bir fikir olarak karşımıza çıkar. Kaldı ki Brecht de benzer bir amaçla yola çıkmış ve kurduğu tiyatroda geleneksel tiyatromuzla benzer teknikleri kullanmıştır. Açık biçim sahneleme anlayışı, göstermeci yapı ve oyun oynandığını vurgulama bunların başında gelir. Metin And, "Gerek açık biçim gerek epik tiyatroyu tamamlayan ve ayrı bir inceleme konusu olabilecek genişlikteki ve önemdeki göstermeci üslup da geleneksel Türk tiyatrosunun temel niteliklerindendir. Bu bakımdan ulusal tiyatroda geleneksel kaynaklara inerken açık biçim ve göstermecilik önemli bir kaynak olabilir."[13] sözleriyle buna işaret eder. Sözü edilen yazarlarımız bu noktadan hareket etmiş, seyirciyi tiyatroya çeken, döneminde çok izlenen, başarılı

---

[12] **A. e.**, s. 44-45
[13] Metin And, "Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 2, 1976, s. 31

eserler üretmişlerdir. Ancak bugünün gözüyle, eleştirel bir yaklaşımla bakıldığında oyunlarda kimi özelliklerin, yazarları amaçlarına ulaşmaktan alıkoydukları tespit edilmektedir. Bunda yazarların geleneksel tiyatromuzla ve Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile kurdukları ilişki önemli rol oynar. Bu bakımdan çalışmada, geleneksel tiyatromuza olduğu kadar Brechtyen epik diyalektik tiyatroya ve bu tiyatronun yazarlarımız tarafından alımlanma biçimine de geniş ölçüde yer verilmiştir. Burada amaç, geleneksel tiyatromuzla Brechtyen epik diyalektik tiyatroyu karşılaştırıp birine olumlu diğerine olumsuz demek değildir. Böyle bir değerlendirme yapmak, çalışmanın amacına tamamen ters olurdu. Ancak Brecht ile benzer şekilde, oyunları aracılığıyla toplumsal değişim yaratmaya, yeni bir izleyici, yeni bir tiyatro dili yakalamaya çabalayan, bunun için de geleneksel tiyatromuzun Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile ortak yönlerinden harekete geçen yazarlarımızın Brecht ile girdikleri hesaplaşmaya değinmemek olanaksızdır. Dolayısıyla burada amaçlanan, yazarlarımızın Brechtyen epik diyalektik tiyatroyu alımlama, metinlerinde kullanma biçimlerine dair genel bir değerlendirmeye ulaşmaktır. Bunun için Brechtyen epik diyalektik tiyatronun geleneksel tiyatromuzla benzer ve farklı yönlerine, bu özelliklerin oyunların dilini ve okuyucuyla girilen ilişkiyi nasıl belirlediğine, ülkemizde Brecht'in alımlanmasının metinlere olan etkisine değinmek kaçınılmaz olacaktır. Bu nedenle Brechtyen epik diyalektik tiyatro ve onunla kurulan ilişkiye yönelik, çalışmanın bütününü aydınlatacak saptamaları genel hatlarıyla özetlemek yerinde olur.

Yazarların Brechtyen Epik Diyalektik Tiyatro İle Kurduğu İlişki Biçimine Dair

Brecht, dış dünyada, toplumsal yaşamda var olan düzenin seyircinin desteği ile değiştirilmesi için, söz konusu düzenin 'olumsuz' işleyişini, düşünme biçimini tüm yönleriyle sergileyen, eleştiren, seyircinin düşüncesini çözüm olanakları doğrultusunda ve değişimin nasıl olacağı konusunda harekete geçiren çağdaş bir tiyatro biçimi yaratmak amacıyla var olan dramatik tiyatro geleneğine sırt çevirerek epik tiyatro kuramını oluşturmuştur. "(…) o, getirdiği tüm yeniliklerde toplumsal özü temel olarak alır. Yeni bir toplumsal özden çıkmayan biçim yeniliği ona göre yararlı

olmayacağı gibi, yapaydır ve özentiden öteye geçmez." [14] Buradan da anlaşıldığı gibi, Brecht, yeni bir düşünme biçimi ve yeni bir toplumsal işleyişi harekete geçirecek yeni bir tiyatro biçiminin gereğini vurgulamaktadır; yazar biçim ve içeriği çağdaş bir düşünce doğrultusunda bütünleştirir. Bunun için tiyatronun tüm anlatım olanakları harekete geçirilerek, var olan düşünme biçiminin olumsuzluğunun gösterilmesi, eleştirilmesi atılacak ilk adımdır. Brecht, "Bu eleştirel tutumu sanata sokabilmek için, şüphesiz var olan olumsuz öğeyi olumluluğu içerisinde göstermek gerekir: Dünyanın kendisine yönelmiş bu eleştiri, aktif, eylemli ve olumlu bir eleştiridir. Bir ırmağın akışını eleştirmek demek, bu akışı daha iyi bir duruma sokmak, onda bir takım düzeltmeler yapmak demektir. Toplumun eleştirisi ise ihtilal, yani son kertesine vardırılmış icracı bir eleştiridir."[15] sözleriyle olumsuz olanın tiyatro aracılığıyla eleştirilerek olumlu olan yönünde değiştirilmesinin hedeflendiğini anlatmaya çalışır. Dolayısıyla Brecht'in metin stratejisi, gündelik gerçekliği yaratan olumsuz koşulları, bu koşulları yaratan yerleşik düşünme biçimini gösterip, izleyiciyi olumlu koşullara ve yeni bir düşünme biçimine yönlendiren kodlamalarla örülüdür.

Günlük hayatta alıştığımız, doğal gördüğümüz olayların, var olan olumsuz toplumsal koşulların, yerleşik düşünme biçiminin bir sonucu olduğunun gösterilmesi, olumlu düzenin ne olduğunu belirten kodlamaları verecektir. Bunun için Brecht, alışılmış, tanıdık görünümlerin tiyatroda yadırgatıcı, şaşırtıcı bir şekilde gösterilmesini ön görür. Brecht'e göre anlatılanların pek doğal şeyler etkisi uyandırması, bunların anlaşılmasını tamamen imkansız duruma sokar, doğal olanın göze batıcılık kazanması gerekmektedir.[16] Brecht bu noktada yabancılaştırma terimini ortaya atar. Tanıdık görünümlerin seyirci ile oyuncu arasında özdeşleşme, yaşam birliği, duygu ortaklığı kurulması için kullanıldığı dramatik tiyatronun aksine, epik tiyatroda tanıdık olan, onu koşullayan olumsuz toplumsal etkenleri görünür kılmak, değiştirmek adına kullanılmalıdır. "Çünkü uzun süredir değiştirilmemiş olan, artık değiştirilemezmiş gibi görünür. (…) Tiyatro, insanların birlikte yaşamına ilişkin bu güç, güç olduğu ölçüde de üretici bakma biçimini kışkırtmak zorundadır;

---

[14] Özdemir Nutku, **Türkiye'de Brecht**, İstanbul, Tiyatro 76 Yayınları, 1976, s. 35
[15] Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro Üzerine**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, De Yayınevi, 1964, s. 96
[16] **A. e.**, s. 26

izleyicisini şaşırtabilmelidir, bu 'alışılmış olan'ı yabancılaştıran bir teknik aracılığıyla gerçekleşir."[17] Yabancılaştırma tekniği özdeşleşmenin tam karşı kutbunda yerini alır; seyircinin oyuncu ile aynı duyguları paylaştığı, yalnız olayların çözümüne yönlendirildiği özdeşleşmeye dayalı dramatik tiyatro toplumsal koşullara yönelik eleştiriyi olanaksız kılarken, yabancılaştırmaya dayanan epik tiyatroda seyirci eleştiriye yönlendirilir. Brecht, "Tiyatroda, tam bir özdeşleşmeyi amaçlayan bütün tekniklerin, seyircideki eleştirici güçleri felce uğratacağı açıktır. Bir özdeşleşmenin kurulmadığı ya da ortadan kalktığı anlardadır ki; eleştiri sesini duyurabilir ancak. (…) Y-efekti seyircinin özdeşleşmeye dayanan onaylayıcı tutumunu eleştirel tutuma dönüştürür." [18] sözlerinde yabancılaştırmanın bu işlevine vurgu yapmaktadır.

En genel ifadeyle söylemek gerekirse, yabancılaştırma, tiyatroda özdeşleşmeye engel olan tekniklerin tamamını kapsar. Yani, tiyatroda oyun oynandığının açıkça ifade edilmesine yönelik teknikler yabancılaştırmanın kapsamına girer. Brecht, yabancılaştırma tekniklerinden y-efekti diye bahseder. Y-efektinin amacı, seyirciyi araştıran, inceleyen, eleştiren tutuma sokmak adına, sahnede ve salonda tüm büyüselliğin ortadan kaldırılmasıdır. Böyle bir tiyatroda seyirciler duygu coşkunluklarıyla ateşlenmiyor, trans haline geçirilmiyor, seyircinin doğal bir olay karşısında olduğu sanısı verilmeye çalışılmıyordu. [19] Böylece seyirci ile sahne arasına belirli bir düşünsel mesafe koyulacak, seyirci olanlara eleştirel gözle bakıp bir yargıya varacaktır. Y-efektinin uygulanma biçimi Brecht'in aşağıda alıntılanan sözleriyle kabaca özetlenebilir.

> "Oyuncuların kendilerine bir şey göstermek için seyircilerin karşısına çıktığı, gösterilmek istenen şeyin daha önceden provasının yapıldığı, anında olup bitmediği, bir yineleme karakteri taşıdığı, sergilenen duyguların oyuncuların değil, yabancı kişilerin duygularını anlattığı, sahnelenen olayların denetimden geçirildiği, yani önceden üzerilerinde durulup hatta bir yargıya varıldığı, kısaca bir oyun kapsamına giren ne varsa seyircilerde duygusallıktan belli bir uzaklığın ve dünyaya yönelikliğin sağlanabilmesi, dolayısıyla karşılarına

[17] Bertolt Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2005, s. 46
[18] Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, Çev.Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 1997, s. 200-201
[19] Brecht, **Epik Tiyatro Üzerine**, s. 70

> çıkarılan olaylar üzerinde düşünme yürekliliğini edinebilmeleri için oyunda doğal yerini almalı ve açık seçik göz önünde bulundurulmalıdır." [20]

Yabancılaştırma öğeleri seyirciyi eleştirel tutuma yönlendirir ancak bu eleştiri konusunda Brecht seyircisini özgür bırakmaz, seyirci yabancılaştırma etkenleri doğrultusunda belli sınırlar içinde özgürdür. Bir başka deyişle seyirci, özgürce eleştiren, tarafsız bir gözlemci konumundadır, olaylara uzak açıdan bakar, çoklu düşüncelere yönlendirilir; ancak sonunda gelinen nokta, olumsuz koşulların kapitalist sistemin sonucu olduğu ve düzenin Marksist ideoloji yönünde değiştirilmesi gerektiğidir. Ancak yazar bunu didaktik-otoriter tavırla açıkça söylemez, metindeki yabancılaştırıcı unsurlar bu düşüncenin taşıyıcısı olup, metnin anlatım olanakları okuyucuyu kendiliğinden bu düşünceye yönlendirir.

Geleneksel tiyatromuzu çağdaşlaştırma yolunda, Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile geleneksel tiyatromuzun buluştuğu noktaları merkeze alan oyun yazarlarımız da, Brecht ile benzer bir amaçla yola çıkmışlardır. Toplumsal yapıda olumlu bir değişim için, günlük hayatta görünmezleşen olumsuz toplumsal koşullara yönelik farkındalık yaratma, bunun için tanıdık olanı kullanma, söz konusu yazarların da hareket noktası olmuştur. Ne var ki, yabancılaştırma öğelerinin kullanılması hususunda bir farklılık gözlemlenir. Bu çalışmada ele alınan oyunlarda yabancılaştırma öğeleri seyirciyi belli bir ana düşünceye yönlendirmekten çok güldürü işleviyle öne çıkar; bazı örneklerde ise metnin akışı içinde özdeşleşmeye elverişli görünümler öyle yoğundur ki oyun oynandığını vurgulama, oyuna müdahale ya da olay akışını kesme gibi yabancılaştırma unsurları yetersiz kalır. Böyle bir durumda yazar, metinde iletiyi doğrudan söyleme kaygısına girince, metinler didaktik özellik gösterir. Burada yabancılaştırmanın Brechtyen epik diyalektik tiyatrodaki kullanımıyla geleneksel tiyatromuzdaki kullanımı arasındaki fark ortaya çıkar. Yazarlarımız yabancılaştırma tekniğini geleneksel tiyatromuzda olduğu gibi kullanmışlardır. Brecht epik diyalektik tiyatroyu oluştururken geleneksel doğu tiyatrosundan etkilendiğini açıkça söyler, ancak aşağıda alıntılanan sözlerde de

[20] Brecht, **Epik Tiyatro**, s. 188

görüleceği gibi yabancılaştırma tekniği konusunda epik diyalektik tiyatronun geleneksel doğu tiyatrosundan nasıl ayrıldığını da vurgular.

> "Antik çağın tiyatrosuyla orta çağ tiyatrosu, figürlerini insan ve hayvan maskeleri aracılığıyla yabancılaştırdı; Asya tiyatrosu bugün bile müzik ve mim aracılığıyla gerçekleştirilen yabancılaştırma etkilerini kullanır. Bu etkiler özdeşleşmeyi hiç kuşkusuz engellemiştir; ancak bu teknik, özdeşleşmeyle elde edilenden daha ileri ölçüde olmak üzere bir tür hipnoz yoluyla telkin temeline dayanmıştır. Bu eski etkilerin toplumsal amaçları, bizimkinden bütünüyle farklıydı. (…) Yeni yabancılaştırmaların görevi, toplumsal bağlamda etkilenebilir olayların üstüne serilen ve onları el uzatılmaktan koruyan perdeyi kaldırmaktır." [21]

Bu çalışmada oyunları çözümlenen oyun yazarlarımız da, seyirciyi gündelik gerçekliğe başka bir gözle bakmaya, onu yaratan olumsuz toplumsal koşulları görmeye yönlendirmek isterler. Bunun için 'tanıdık' görünümleri kullanırlar. Ancak tanıdık olan yeteri kadar yabancılaştırılmadığında, bu görünümlerin hizmet ettiği düşünce ele gelmediğinde, alışılmış olanın daha da yerleşmesi tehlikesi doğacaktır. Zaten, günlük hayatta yaşadığı deneyimleri sahnede görmek seyirciyi çeker, tanıdık olanın kullanımı seyirciye yakın gelir. Böyle bir durumda bu alışılmış sahnelerin doğal izlenimi yaratacak şekilde sunulması, yadırgatılmaması pekiştirilmesi anlamına gelir. Bu çalışmada konu edilen yazarların metinleri bu yönüyle çelişkilidir. Yazarların metinlerinde amaçlarına ulaşmaktan nasıl uzaklaştığı, oyunların detaylı çözümlemesinde daha açık görülecektir.

Oyunlara genel olarak bakıldığında tespit edilen bir diğer önemli nokta da, karşıt düşünme biçimlerinin dışına çıkılamamış olmasıdır. Yani oyun kişileri, düşünce ve değerlerden bir taraf olumlanırken diğer taraf olumsuz olarak gösterilir, bu da seyircinin seçenek düşünce üretmesini, çok yönlü düşünmesini sınırlar. Bu noktada yazarlarımızın Brechtyen epik diyalektik tiyatronun diyalektik ilkesini alılmama sorunu gündeme gelmektedir. Brecht süreç içinde epik kavramının, amaçladığı tiyatroyu tanımlamakta yetersiz kaldığını düşünmüş ve diyalektik

---

[21] Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, s. 45

kavramını ortaya atmıştır. Yazarın aşağıda alıntılanan sözleri bu bilgiyi doğrulamaktadır.

> "Burada yalnızca epik kavramının, belirtilmek istenen tiyatro bakımından aşırı yetersizliği ve yüzeyselliği söz konusudur; belirtilmek istenen tiyatro daha kesin belirlemeleri gereksinmektedir ve daha çok edim ortaya koymak zorundadır. (…) Bilimsel çağın tiyatrosu diyalektiği bir zevk kaynağına dönüştürebilir. Mantıksal bir yörüngeyi izleyen ve sıçrayarak yolunu sürdüren gelişmenin şaşırtmacaları, bütün konumların durağanlıktan yoksun oluşu -çelişkilerin komikliği, insanların, nesnelerin ve süreçlerin canlılığından kaynaklanma eğlendirici konumlardır ve gerek yaşama sanatının, gerekse yaşamdan alınan zevkin düzeyini yükseltirler. Bütün sanatlar, sanatların en büyüğü olan yaşama sanatına katkıda bulunur."[22]

Alıntıdan da anlaşıldığı gibi diyalektik, değişimi ve canlılığı getiren, haz verici bir yöntemdir. Yaşamda her düşünce ve değerin, karşıtıyla bir bütün olduğu, durağan, değişmez hiçbir şeyin olmadığı gerçeği diyalektiğe gereken anlamı verir. Diyalektikte karşıtlıklar değil çelişkiler vardır, bu çelişkiler seyirci için çok yönlü düşünme olanağı getirir. Düşünce ve değerler karşıt yönleriyle bir bütün olarak sunulduğundan, karar verme, yargıda bulunma yetisi seyirciye bırakılır. Diyalektiğin değişimi kodlayan yapısı, oyunlar aracılığıyla yaşamda gerçekleştirilmesi beklenen değişimin de habercisi olacaktır. Bu noktada Brecht, kendi tiyatrosunun benimsediği diyalektik tekniğini de, özdeşleşmeye dayanan, burjuva tiyatrosunun 'gerçekçilik' ilkesinden ayırır. Gerçek yaşamın değişken ve çelişkili yapısının tiyatroya taşınmasını, burjuva tiyatrosundaki uyum ve idealizasyona dayalı sahte gerçekçiliğin terk edilmesini salık verir.

> "Burjuva tiyatrosunun betimlemeleri hep çelişkilerin örtülmesi, uyum yanılsaması ve idealize etme hedefine yöneliktir. Konumlar, sanki başka türlüsü olmazmış gibi canlandırılır; karakterler de doğuştan bölünemez, dökme bireyler gibi, kendilerini bütün konumlarda kanıtlayan, ama aslında hiçbir konum bulmaksızın da var olabilen bireyler gibi betimlenir. Gelişme bulunduğu yerde hep süreklidir, hiçbir noktadan ötekisine sıçramaz ve gelişmeler hep hiçbir zaman parçalanmayacak, belli bir çerçevede yer alır. Gerçekliğe uymayan bu konum, gerçekçi tiyatro tarafından bir yana bırakılmalıdır. (…) tiyatro, dünyaya ilişkin betimlemeler sunmak zorundadır

[22] **A. e**., s. 71-72

> ve bu betimlemeler yanıltıcı olmalıdır.(…) böyle betimlemeler diyalektik bilinmeden -ve diyalektiği öğretmeden- doyurucu olamaz."[23]

Diyalektik yöntem aracılığıyla, düşünce ve değerlerin olumlu-olumsuz, iyi-kötü gibi ayrımlara yol açacak şekilde sunulmaması, var olan düşünce ve değerlerin bir gelişim çizgisi içinde gösterilmesine neden olacaktır. Böylece seyirci bir düşüncenin taraftarlığına değil, istediği düşünceyi seçmeye ya da seçenek düşünce üretmeye yönlendirilir. Her ne kadar metin stratejisi seyirciyi amaçlanan belirli bir düşünceye yönlendirse de, seyirci bir ölçüde özgürdür. Böylece diyalektik yöntem, bir metni didaktik ve sınırlayıcı olmaktan uzaklaştıracak, Brecht'in sürekli üstünde durduğu, tiyatronun haz vermesi gereğine hizmet edecektir. Brecht'in oyunlarında, diyalektik yöntemin kullanımı ve sağladıkları üzerine aşağıda alıntılanan sözler özetleyici olacaktır.

> Brecht'in bütün oyunlarında ele aldığı sorunlarda öznellik ve idealizasyona gitme diye bir şey yoktur. Sorunları bütün olumlu olumsuz yönleriyle ele alırken hiçbir oyun kişisini de idealize etmemiştir. Bu kişiler de kendi çelişkileri içinde yerlerini almışlardır. Brecht dogmalardan nefret ettiği için de kuşkuyu, eleştiriyi, özü araştırmayı ve bilimsel eğitimi esas öğeler olarak sayar. Ona göre toplumcu sanatçı soruna tek yanlı bakmayan, olumlu ile olumsuzu aynı anda görebilen yarının bugünden doğmasını işe edinen kişidir. Toplumun değişkenliği Brecht'in tiyatrosunun çıkış noktasıdır.[24]

Geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçiminde Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile ortaklıklara vurgu yapan yazarların metinlerinde görülen aksaklıklarda, burada genel hatlarıyla özetlenen diyalektik tekniğin uygulanmamış olması önemli rol oynar. Bu çalışmada ele alınan oyunların birçoğunda çelişkilerin değil karşıtlıkların sergilendiği, seyircinin karşıt kutuplardan birine otoriter bir tavırla yönlendirildiği, bu yüzden çok yönlü düşünmekten uzak kaldığı görülmektedir. Bu yolla eleştirilmek istenen düşünme biçiminin işleyişi ortaya çıkmamakta, yalnız şablonik karşıtlıklar, o düşüncenin sonucu olan görünümler metinlere yansımaktadır. Böylece çelişkilerin getireceği çok yönlü bakış, yerini olumlu ve olumsuz ayrımının

---

[23] **A. e.**, s. 75-76
[24] Nutku, **Türkiye'de Brecht**, s. 89-90

belirgin olduğu tek taraflı bakışa bırakmaktadır. Bu durumda köklü bir eleştiri ve değişime yönelik tavrın gözlemlenmesi de mümkün olmamaktadır.

Görüldüğü gibi, Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile kurulan ilişkide diyalektik yöntemin alımlanması konusunda yaşanan aksaklık, yazarların metinleriyle amaçladıkları yeni düşünme biçimi ve eleştirel tavra ulaşmalarını engellemektedir. Özdemir Nutku Türkiye'de Brecht adlı kitabında verdiği örneklerle, Brecht'in ülkemizde alımlanması konusunda en büyük aksaklığın diyalektik yöntemin anlaşılması ve uygulanması noktasında gündeme geldiğini açıklamaya çalışır. Brecht'in oyunlarının sahnelenmesi sırasında yaşanan sorunlar, bu sahnelemelere yönelik eleştiriler diyalektik yöntem üzerinde yoğunlaşır. Brecht'in oyunlarının sahnelenmesi sırasında yaşanan sorunlar, diyalektik yönteme gereken yerin verilmemesi nedeniyle, geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılması sırasında Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile hesaplaşmaya girmeye çalışan oyun yazarlarımızın metinlerinde de karşımıza çıkacaktır. Bu noktada Özdemir Nutku'nun Türkiye'de sahnelenen Brecht oyunlarına getirdiği eleştirilerden birini alıntılamak, diyalektik yöntemin ne kadar belirleyici olduğunu bir kez daha vurgulamak yerinde olacaktır.

> "(Brecht) belirli bir duruma getirdiği diyalektik anlayışının içinde şunu önerir; kapitalist düzende duygusallık çoğu kez yıkıma götürür insanı, ama esas olarak insanın iyi yanını temsil eder. Öbür yanda akılcı tutum bir insanı kötü yapmasına karşın, bu düzende ayakta kalabilmesinin tek şartıdır. Bu oyunda da Carrar Ana duygusallığı içinde bir ana olarak iyidir ve tarafsızlığın savunucusudur, ama bu onu yok olmaya doğru götürür; oysa akılcı davranıp içinde bulunduğu durumda savaşmanın gerekli olduğunu kabul ettiği anda ayakta durabilecek bir gücü de elde etmiş olur. Bu oyunu Türkiye'de ilk kez, yıllar önce deneme sahnesinden seyretmiştim. Brecht iyi bilinmediği ve onun diyalektiği üzerinde yoğunlaşılmadığı için gerek yorum, gerekse oynanış yanlıştı. Doğrusu o zaman canım sıkılmıştı bu kadar bilinçsiz bir çalışmayı görünce. Ama bu kez Yenişehir Tiyatrosu'na konuk yönetmen olarak çağrılan Sermet Çağan'ın yorumunu ve Carrar Ana'yı oynayan Tomris Oğuzalp ile genç oyuncuları seyredince çok sevindim. Çünkü başta Sermet Çağan'ın bilinçli çalışması ve diyalektiği bilmesiyle ortaya çıkardığı yorum doğruydu."[25]

[25] **A. e.**, s. 71-72

Brechtyen epik diyalektik tiyatroya yön veren bir başka önemli teknik de 'tarihsellik' ya da 'tarihsel görecelik' adını taşır. Tarihsellik diyalektik ile bir araya gelerek, okuyucunun dikkatini çelişkilere, koşullara ve değişime çeker. Birbiri ile çelişki içindeki dengeli karşıtlıklardan biri diğerine göre öne çıktığında, bunu belirleyenin tarihsel koşullar olduğu görülür. Bu koşullar olumsuz ise değiştirilebilir, değişim ise seyircinin elindedir. En genel anlamıyla tarihsel görecelik, bir olguyu, düşünce ya da değeri tarihsel gelişimi içinde, o günün koşulları çerçevesinde sunmaktır. Böylece belirleyici olanın günün koşulları olduğu, bu koşulların ise tarihsel süreç içinde değişiklik gösterebileceği ortaya çıkar. Bu durumda seyircinin bakışı kişiler ya da düşüncelere değil toplumsal yaşamda hüküm süren koşullara yönlendirilir, değişimin mümkün olduğu kodlamaları metne yerleştirilir.

> "Söz konusu alanın kendisi tarihsel göreceliğiyle belirlenebilmelidir. Bu, geçmiş çağların toplumsal yapılarını farklılıklarından arındırarak az çok içinde bulunduğumuz çağa benzetme, böylece de çağımıza zaten öteden beri varmış, bir anlamda sonrasızmış havasını kazandırma alışkanlığımızdan kopmak demektir. Oysa biz, o çağların farklılıklarını oldukları gibi bırakmak ve geçiciliklerini göz önünde bulundurmak istiyoruz; böyle yaptığımız takdirde bizim çağımıza da geçici gözüyle bakılabilir. (…) Sahnede karakterlerimizi, çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirirsek, izleyicimizin kendini onlarla özdeşleştirmesini güçleştirmiş oluruz. O zaman izleyici 'Ben de böyle davranırdım.' diye bir duyguya kapılamaz, olsa olsa şöyle diyebilir: 'Ben de bu koşullar altında yaşasaydım.' Kendi dönemimize ait oyunları tarihsel oyunlar gibi oynadığımız takdirde, izleyicimiz de kendi içinde bulunduğu koşulları özel koşullar olarak algılayabilir; bu eleştirinin başlangıcıdır. Tarihsel koşullar, elbet karanlık güçler olarak düşünülmemelidir; bu koşullar insanlar tarafından yaratılmıştır ve ayakta tutulmuştur onları oluşturan şu anda olup bitenlerdir."[26]

Burada, Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile geleneksel tiyatromuzun ortaklıklarından yola çıkan oyun yazarlarımızın metinlerinde tarihsellik ve diyalektik ilkelerinin uygulandığını, yabancılaştırmanın yeterli düzeye ulaştığını söylemek zor olur. Çünkü geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimlerinde Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile ortak özelliklere vurgu yapan yazarlarımız, farklı noktalardan bakarak olumsuz toplumsal yapıyı eleştirmek, bu eleştiriye seyirciyi ortak etmek amacını gütmüşlerdir. Bu amaçla seyirci ile organik bağ kurabilecekleri tanıdık

[26] Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, s. 41-42

imgeleri kullanma yoluna gitmişlerdir. Ne var ki, tanıdık olanın yeterince yabancılaştırılmaması, bu görünümleri yaratan düşünme biçiminin sorgulamaya açılmaması tanıdık olanın günlük yaşam içinde daha çok yerleşmesine neden olabilir. Oyun yazarlarımız, oyunlarında seyirci ile organik bir ilişki kurmak için tanıdık görünümlere başvurma kaygısı içindedirler, ancak oyunlarda, bu kaygı içinde tanıdık olanın yabancılaştırılması, var olan dizgenin sorgulanması gereği göz ardı edilmektedir. Oyun yazarlarımızın, oyunlarında var olan düşünme biçimini sorgulamaya olanak tanıyan yabancılaştırmadan çok, süre giden dizge içinde yeni bir bakış vermeyi amaçlandığı görülür. Bu nedenle oyunlarda yabancılaştırma öğelerinin güldürüye hizmet ettiği, yüzeysel kaldığı, tanıdık imgelerin, günlük hayattan manzaraların yeterince yadırgatılmadığı görülür. Bu durum, var olan düşünme biçimine yönelik köklü bir sorgulamayı engeller. Oyunlarda amaçlanan eleştirinin toplumsal yapıdan çok bireylere yönelik toplumsal eleştiri boyutunda kalması da bu durumda etkilidir. Brechtyen epik diyalektik tiyatronun diyalektik ve tarihsellik adlı yöntemlerinin metinlere yeterince uygulanmamış olması da süre gelen dizgeye yönelik çok yönlü eleştiri olanağını ortadan kaldırır. Diyalektik ve tarihsellik ilkelerinin uygulanmadığı metinlerde, kişi, düşünce ya da değerlerin karşıt konumlarda, olumlu ve olumsuz olarak gösterildiği, kişilerin düzeni temsil eden taraflarına yeterli vurgunun yapılmamış olduğu görülmektedir. Bu durum, oyunlarda toplumsal koşulların öne çıkmasına, eleştirilen düşünme biçiminin işleyiş mekanizmalarının görünür kılınmasına engel olmaktadır. Oyunlarda yalnızca düzenin sonucunda ortaya çıkan görünümler, şablonik karşıtlıklar oluşturacak biçimde sunularak eleştirilmiştir. Sonunda iletinin açıkça ifade edilmesiyle, okuyucuyu çoklu düşünce olasılıklarından uzak tutan, didaktik bir tutum sergilendiği görülür.

> “Tiyatromuzdaki epik tiyatro örnekleri de didaktik ya da politik bir amaç doğrultusunda toplumsal bir sorun üzerine odaklanır, yabancılaştırmayı kullanarak alımlayanın oyunla özdeşleşmesini engeller, onu belli bir yönde düşünmeye kanalize eder. Ama yazarlarımızın, Brecht'in epik tiyatro anlayışından ayrıldığı nokta, metinlerinde otoriter-didaktik bir yöntem kullanmaları ve çoğu zaman alımlayanı belli bir doğrunun kabulüne ikna etmeye çalışmalarıdır. Bu nedenle oyunların sonlarını açık bırakmadıkları gibi bilgiyi, iletiyi ya da sorunun yanıtını da metnin içinde doğrudan verirler. Metnin kendi içinde getirdiği öğelerden hepsi iki kesin karşıtlık üzerine

> oturtulur ve bu karşıtlıklardan biri onaylanırken, öteki olumsuzlanır. Alımlayan, çok yönlü eleştirel bir çözüm üretmek, düşünme biçimi geliştirmek yerine yazarın söylemini tek doğru çözüm ya da yanıt olarak görmeye koşullandırılır ve bu söylemi aynı biçimde yeniden üretmeye yönlendirilir."[27]

Oyunlarda daha çok süre giden düşünme biçimi içinden bir çeşitleme yapıldığı görülmektedir. Bu nedenle, metinlerde süre giden düşünme biçiminin derinlemesine sorgulandığı, kökten bir değişimin hedeflendiği söylenemez. Oyun yazarlarımız iyi niyetli bir tutumla metinlerini kaleme almışlardır, ancak oyunlarında daha çok tanıdık olana vurgu yapmış ve metinlerde var olan dizgeyi derinlikli bir şekilde sorgulatıp, köklü bir değişimi koşullamaktan çok, var olan dizgeye yönelik farklı bir bakış sunma yoluna gitmişlerdir. Bu durum, iletilerin ortaya çıkması ve çok yönlü bir sorgulama olanağının sunulması yolunda kimi aksamalara neden olmuştur. Her bir oyunun incelemesine bakıldığında burada özetlenen düşüncelerin gerekçelendirilerek, detaylandırıldığı görülecektir. Bu çalışmada oyunları incelenen yazarlardan birçoğu çeşitli yerlerde yaptığı açıklamalarda geleneksel tiyatromuzun Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile ortak özelliklerine vurgu yapmışlardır. Bu bakımdan, oyunlarda geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimlerine feminist eleştirel yaklaşımla bakıldığında geleneksel tiyatromuzla ve Brecht ile girilen ilişkiyi çözümlemek gerekmektedir. Kaldı ki, oyun yazarlarımızın geleneksel tiyatromuzun çeşitli özelliklerini belirli bir ileti çerçevesinde dönüştürerek kullandığı ve Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile çok yönlü bir hesaplaşmaya girdiği ölçüde biçim ve içerik yönünden tutarlı metinler yazdığı, yeni bir tiyatro dili ve estetiği yakaladığı ortaya çıkacaktır. Bu nedenle burada ve oyun incelemelerinde Brechtyen epik diyalektik tiyatroya geniş ölçüde yer verilmiştir. Burada, geleneksel tiyatromuzla Brechtyen epik diyalektik tiyatro arasında bir karşılaştırma yapmanın amaçlanmadığını, iki türün buluşma noktasında kendini konumlandıran yazarların, oyunlarında, Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile hesaplaşma boyutları üzerine genel bir değerlendirme yapmaya çalışıldığını bir kez daha hatırlatmak gerekir.

---

[27] Özsoysal, **Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri**, s. 116-117

Tezde Uygulanan Yönteme ve Ele Alınan Oyunlarda Ortaya Çıkan Çağdaşlaşma Fikrine Dair

Görüldüğü gibi bu çalışma, 1960 sonrası Türk Tiyatrosu'ndan Geleneksel Türk Tiyatrosu'na, Brechtyen Epik Diyalektik Tiyatro'dan Feminist Kuram'a, Türkiye'de çağdaşlaşma ve demokrasinin anlamından modern edebiyat kuramları ve eleştiri yöntemlerine, her bir yazarın tiyatro düşüncesine değin çok geniş bir yelpazeye uzanmaktadır. Bu durum çok yönlü bir araştırmayı ve elde edilen verileri doğru şekilde birleştirerek tutarlı bir bütün haline getirmeyi gerekli kılmaktadır. Böyle bir durumda, çalışmanın iki bölümden oluşması, ilk bölümde sözü edilen kuramlara, geleneksel tiyatromuz ve feminist eleştiriye ilişkin kuramsal bilgiler verip ikinci bölümde bu bilgileri uygulamalarla örneklemek akla yakın gelebilir. Ancak bu çalışmada böyle bir yöntem tercih edilmeyerek, her bir oyun söz konusu kuramlar ışığında incelenerek, oyunun verileri üzerinden gerekli ayrıntılandırmalar yapılmıştır. Bir başka deyişle bu geniş yelpazede gerekli sınırlandırmayı yapmada, araştırmanın yolunu aydınlatan ve çerçeveyi çizen metinler olmuştur. Böylelikle kuram ve uygulama iç içe geçirilmiştir. Sözü edilen kuramlar, özellikle de feminist eleştirel yaklaşım değişken olduğundan, metinlere bağlı olarak farklı görünümlerde karşımıza çıkmaktadır. Bundan dolayı öncelikle feminist eleştirel yaklaşım ışığında metinlere bakılmış, veriler tespit edilip incelenmiş, metinlerin olanakları çerçevesinde çalışma genişletilmiştir. Daha açık bir ifadeyle kuram metinlerin olanakları içinden ortaya çıkmış, her metin kendi kuramını oluşturmuştur. Böyle bir yöntemin yalnız çalışmanın gidişi ve feminist eleştiri kuramının yöntemi açısından değil okuyucu açısından da daha faydalı olacağı, çalışmada kuramla uygulamanın iç içe geçtiği böyle bir tekniğin okuyucuyu da metinle kuracağı ilişki bakımından yönlendirebileceği düşünülmüştür.

Bu çerçevede yapılan çalışmada, her bir oyun üzerinden yazarların geleneksel tiyatromuzla hesaplaşma biçiminin ortaya çıkartılması amaçlanmaktadır. Böylelikle farklı dönemlerde oyunlar yazan ve geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılması meselesine farklı açılardan bakan yazarların oyunları üzerinden, 1960 yıllarından günümüze değin geleneksel tiyatromuzdan kaynağını alan çağdaş

Türk tiyatrosunun dilini ortaya çıkarma, genel bir değerlendirme yapma olanağına kavuşmanın mümkün olacağı düşünülmektedir. Bu çalışmaya konu olan oyun yazarlarımız, var olan düşünme biçiminin, olumsuz baktıkları ideolojilerin, düzenin işleyişini ortaya çıkartma, eleştirme hatta değiştirip çağdaş bir düşünme biçimi, yeni ve olumlu bir düzen getirmek adına tiyatronun anlatım olanaklarına başvurmuşlardır. Çağdaş bir düşüncenin ancak çağdaş bir tiyatro biçimiyle yakalanacağına inandıklarından yeni bir tiyatro dili, estetiği ve yeni bir izleyici algısı oluşturmak istemişlerdir. Çağdaşlaşma konusunda yazarların bu iyimser amaçlarına ne denli ulaşabildikleri, çağdaşlaşmanın neresinde durabildikleri bu çalışmanın tartıştığı konuların başında gelir. Bu anlamda geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılmasından, düşünme biçiminin değiştirilmesine uzanan, biçim ve içerikte çağdaşlaşma iddiasını hayata geçirmeyi sağlayan ya da yazarları bundan alıkoyan etmenler tartışmaya açılmıştır.

Çağdaş bir tiyatro biçimi ve yeni bir düşünce geliştirme noktasında genel bir değerlendirmeye ulaşmak adına, oyunlara feminist eleştirel bir yaklaşım uygulanmıştır. Böylelikle metinlerde hem geleneksel tiyatromuzla girilen ilişki hem de geleneksel bir düşünme biçimi olarak ataerkil ideoloji ile kurulan ilişki çözümlenerek, çağdaşlaşma fikrine yönelik saptamalar yapmak mümkün olmuştur. Çağdaşlaşmanın yalnız biçim değil içerikle, düşünme biçimiyle de ilişkili olduğu gerçeğinden yola çıkılarak oyunlara ataerkil ideolojinin normlarını sürdürme yönüyle de bakılmıştır. Bu çerçevede metinlerde ataerkinin sorunsallaştırılmadığı buna bağlı olarak göz ardı edildiği ya da daha çok pekiştirdiği örneklere rastlanmıştır. Metinlerde ikili karşıtlıklara dayalı düşünme biçiminin sürdürülmesine paralel olarak cinsler arası hiyerarşinin yansımaları, kadın ve erkek kimliklerinde, kadın-erkek ilişkilerinde ataerkil ideolojinin belirlediği toplumsal cinsiyet normlarının geçerliliği, erkek egemen yapının kadına biçtiği namus ölçütleri, kadını ev içi erkeği kamusal alanla özdeşleştirme eğilimi, kadının ezilmesi sorununu kapitalizme bağlayan düşünme biçimi, ataerkinin erkeği kahraman, kadını onun kahramanlaşma sürecinin eklentisi kılan, kadına bekleme ve acı çekme görevini veren, erkeği güçle özdeş kılan yapısı vb. örüntüler üzerinden ataerkil sistemin pekiştirildiği gösterilmeye çalışılmaktadır. İletinin, karşıtlıkların kadınlar ve erkeklerin kadınlarla kurdukları

ilişkiler üzerinden verilmesi ile görünmezleşen, metinlerde gizli ataerki, yapı söküme uğratılmaktadır. Böylece çağdaş bir teatral biçim ve yeni bir düşünce sunmak adına yola çıkan yazarların metinlerinde uğradıkları çelişki görünür kılınarak, bunun nedenleri üzerinde durulmaktadır.

Burada ele alınan yazarlar, çağdaş tiyatromuza damgasını vurmuş isimler olup, oyunları yazıldığı dönemden günümüze çok izlenmiş, pek fazla eleştirilmemiştir. Oyun yazarlarının niyetleri, bu yolda oluşturdukları tiyatro düşüncesi oldukça olumludur. Ancak her birey yaşadığı toplumda geçerli olan ideolojilerden etkilenerek, bunları bilerek ya da bilmeyerek metne yansıtır; metin, yazıldığı andan itibaren okuyucuyla yazardan bağımsız, farklı bir ilişkiye girer. Sonuç olarak yazarı, niyetinden farklı bir noktaya götüren, amacından saptıran birçok neden söz konusudur. Geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılması fikrinden hareketle çağdaş bir biçim ve düşünce geliştirmek isteyen yazarlarımızın metinlerindeki çelişki, geleneksel tiyatromuzla ve ataerkil ideoloji ile kurdukları ilişkiye feminist eleştirel yaklaşımla bakılarak ortaya koyulmaya çalışılmaktadır. Bu yolla söz konusu metinlerin sahnelemelerinde ya da bu oyunlardan yola çıkılarak yapılacak yeni yazım denemelerinde burada eleştirilen noktalara dikkat edilmesi mümkün olabilir. Bu noktada burada ele alınan metinlerdeki çelişkiye neden olan etkenler üzerinde durmak gerekir. Bunun için, çalışmaya şekil veren feminist eleştirel yaklaşımın, alımlama ve yapı söküm kuramları, Marksist edebiyat eleştirisi, feminist edebiyat eleştirisi ve feminist kuramla ilişkisine genel olarak değinmek yerinde olacaktır.

Feminist Eleştirel Yaklaşıma Dair…

Çağdaş bir eleştiri kuramı olan feminist eleştiri, birçok alanla ilişkisi olan oldukça geniş bir yaklaşımdır. Onu yalnızca metinlerdeki kadın ve erkek cinsel rollerinin belirlenmesi, kadın-erkek ilişkilerine yansıyan erkek egemen yapının olumsuzlanması olarak görmek oldukça sınırlı bir bakış olur. Gerek biçim gerek içerik yönüyle, çağdaşlaşma iddiası taşıyan bir metinde geleneksel olan ile girilen hesaplaşmanın eleştirilmesinde feminist eleştirel yaklaşım önemli rol oynar. Çağdaş bir biçimle beraber çağdaş bir düşünceye ulaşılıp ulaşılmadığı, bu amaçla geleneksel

ataerkil ideolojinin metnin neresinde konumlandığı, metnin amaçlanan iletiyi içinde barındırıp barındırmadığı gibi kilit sorular ve bütün bunların nedenleri bu yaklaşımı ilgilendirmektedir. Dolayısıyla geleneksel tiyatronun çağdaşlaştırılması söz konusu olduğunda, çağdaş bir eleştiri yöntemi olan feminist eleştiri, meselenin çok uzağında kalmayacaktır. Feminist eleştirel yaklaşım psikolojiden sosyolojiye, eleştiriden edebiyata, tarihten bilime dek uzanan geniş bir yelpazeye sahiptir. Metinlere yönelik bakış açımızı belirlemek amacıyla, burada feminist eleştiriye ve onun ilişkili olduğu alanlara çok genel hatlarıyla bakmak gerekir.

Gündelik gerçeğin içine sızan, günlük hayatın türlü görünümleri içinde karşımıza çıkan, hatta hepimizin bir ölçüde farkında olmadan kanıksadığı ataerkil ideoloji, günlük yaşamı doğrudan konu edinen oyun metinlerine de yansır. Metinlere yönelen feminist eleştirel yaklaşım, günlük hayattan gelip metinlere sızan ataerkil ideolojinin görme biçimleri, toplumsal cinsiyet normları, yerleşik söylemlerle ilgilenmek, metinlerdeki gizli ataerkiyi açığa çıkartmak durumundadır. Bu noktada feminist eleştirel yaklaşım, feminist kuram ile iş birliği içine girer. Kadın ya da erkek olmaya bağlı olarak kişilere belirli cinsel roller dayatan, onları buna uygun davranmaya, konuşmaya zorlayan cinsel politika, çeşitli feminist kuramlar tarafından sorunsallaştırılmış, her bir kuram çözüm için kendi önerisini getirmiştir. Bu çalışmada söz konusu kuramların ataerkil ideolojinin günlük hayattaki yansımalarına getirdiği eleştiri ve tespitlerden, metinlerde yer alan toplumsal cinsiyet kimlikleri ve yerleşik ataerkil söylemlere yönelik saptamalar yapılırken yaralanılmaktadır. Ataerkil ideolojinin sürdürülmesinde dilin ve ikili karşıtlığa dayalı düşünme biçiminin önemli rol oynadığını vurgulayan çağdaş feminist kuramların öne sürdüğü düşüncelere özellikle yer verilmiş, bu kuramda saptanan birçok özelliğin oyunlarda karşılığını bulduğu görülmüştür.

Metinler, içinden çıktığı toplumda hüküm süren ideolojiyi doğrudan doğruya yansıtır. Özellikle günlük yaşamı konu edinen tiyatro oyunlarında, günlük yaşamdaki insan ilişkilerine ve olaylara yön veren ideolojilerin etkisi kaçınılmazdır.

Althusser'in deyimiyle "Tiyatronun malzemesi ideolojik olandır."[28] Buna bağlı olarak, ataerkil ideolojinin belirleyici olduğu bir toplumu konu alan bir oyun metninde, söz konusu ideolojinin biçtiği toplumsal cinsiyet kimlikleri, erkek egemen yapıyı destekleyen söylemler ve ilişki biçimlerinin yer alması beklenir. Buna bağlı olarak, bu çalışmada konu edilen oyunlarda, toplumumuzda önemli etkisi görülen ataerkil sistemin birçok izi bulunmaktadır. Feminist eleştirel yaklaşım, toplumumuzda, günlük yaşamda var olan ataerkil ideolojinin metne yansıdığını ileri sürdüğü noktada Marksist edebiyat eleştirisi ile ilişki içine girmektedir. Bu aşamada Marksist edebiyat eleştirisinin köşe taşı olan, Louis Althusser'in sanat eserinin ideolojik boyutu ile ilgili görüşlerine kulak vermek açıklayıcı olur.

> "İdeolojiden söz ettiğimiz zaman bilmemiz gerekir ki, ideoloji insanların tüm etkinliklerinin içine kayar, sızar ve o, ideoloji, insan yaşamının 'yaşanmış'ı ile aynı şeydir. Bundan ötürüdür ki, bize büyük roman içinde ideolojiyi gösteren biçim, bireylerin 'yaşanmış'ı ya da 'yaşantı'sıdır. O 'yaşantı' verilmiş, katıksız 'gerçeklik' tarafından verilmiş bir şey değil, ideoloji ile gerçek arasındaki ilişki içinde ideolojinin kendiliğinden olan, dış etki içinde meydana gelmiş olmayan yaşantısıdır." [29]

Bu alıntıdan da anlaşıldığı gibi, sanat eseri kişilerin günlük yaşamını konu aldığı, yaşamı yansıttığı için ideoloji taşıyıcısı olmak durumundadır. Buradaki ideoloji kavramını günlük yaşamı etkileyen her tür yerleşik düşünme biçimine uygulamak mümkündür. Buna bağlı olarak, bu çalışmada metinlere sızdığı gösterilen ideoloji ataerki olacaktır. Althusser, metinlerde ideolojinin sürdürülmesinde dilin de büyük rol oynadığı üzerinde durur. "Marx ve Lenin'den sonra biliyoruz ki 'zorlamasız' her dil ideolojik dildir ve bir ideoloji taşı(maktadır.)"[30] sözleriyle dil-ideoloji ilişkisine dikkat çeker. Marksist edebiyat eleştirisi bu noktada çağdaş feminist kuramcıların görüşleriyle aynı noktada buluşmaktadır. Buna göre, gündelik olarak kullandığımız dil, cinsler arası hiyerarşiyi destekleyen söylemlerle örülüdür. Dilin bu ideolojik görünümü nedeniyle, ataerkil sistemin yıkımı için öncelikle bu

---

[28] Louis Althusser, **Sanat Üzerine Yazılar**, Çev: Alp Tümertekin, Zühre İlkgelen, İstanbul, İthaki Yayınları, 2004, s. 96
[29] **A. e.**, s. 104-105
[30] **A. e.**, s. 108

ideolojiden arındırılmış bir dil yaratmak gerektiğine dikkat çekilir. İncelenen oyunlarda da, kullanılan dilin ideolojik niteliği göze çarpacaktır.

Her sanat eseri, özellikle de oyun metinleri günlük yaşamdaki ilişkileri, davranışları konu alıp, dış dünyada konuşulan dille yazıldığından; günlük yaşamdaki ilişkileri ve dili belirleyen ise ideoloji olduğundan her sanatsal yapıt ideolojik olmak durumundadır. Bu nedenle yazar, bir metni kaleme alırken ideoloji ile dolaysız bir ilişki içinde olduğunun bilincinde olmalıdır. Bu noktada Althusser ve Terry Eagleton gibi Marksist eleştirmenler, düşünürler kapitalist sistemin bilincinde olan ve eserlerini yazarken bunu göz önünde bulunduran Brecht'i ayrı bir yere koyarlar. Çünkü Brecht, günlük yaşamı ve dili şekillendiren kapitalist sistemi oyunlarına yansıtmış, ancak sorunsallaştırmış, seyirciyi bu ideolojiye yabancılaştırarak, kapitalizmin eleştirisini yapmıştır. Buradan hareketle Althusser aşağıda alıntılanan sözlerinde sanat-ideoloji ilişkisini açıkladıktan sonra, yazarların bu gerçeği göz önünde bulundurması gerektiğini vurgular.

> "Her sanat yapıtı hem estetik hem ideolojik olan bir tasarıdan doğar. Sanat yapıtı olarak var olduğunda, sanat yapıtı niteliği ile ideolojik bir etki yaratır. (…) tıpkı bir üretim aracının ya da bilimsel bilgilerin 'kültüre' ait olmaması gibi, estetik nesne olarak sanat yapıtı da 'kültüre' ait değildir. Bir sanat yapıtı herhangi bir nesne gibi, bir üretim aracı ve bir bilgi gibi ya da hatta bilimlerin topluluğu gibi, ideolojik olanın bir öğesi durumuna gelebilir; bu demektir ki sanat yapıtı insanların kendi 'yaşam koşullarını' yapan yapısal ilişkilerle yürüttükleri ilişkilerin düşsel bir bağ içinde yansıdığı dizgeye girebilir; o dizge de ilişkiler dizgesidir ve bu dizgeyi yapan ilişkiler ideolojik olanı meydana getirenlerdir. Hatta belki şöyle bir önerme ileri sürülebilir: Sanat yapıtının özgül işlevi, var olan ideolojinin gerçekliğinin görülmesini sağlamak olduğu için, sanat yapıtı doğrudan ideolojik etki yapmaktan geri kalamaz, bu nedenle ideoloji ile başka herhangi bir nesne ile olduğundan çok daha sıkı ilişkilere sahiptir ve sanat yapıtını onun ideoloji ile olan bu ayrıcalıklı ilişkisini hesaba katmaksızın yani dolaysız ve kaçınılmaz ideolojik etkisini hesaba katmaksızın özgül estetik varlığı içinde düşünmek olanaksızdır. (…) bir büyük sanatçı da, yapıtının içinde, içsel düzenlenmesi, örgütlenmesinde, kendi varlığının zorunlu olarak ürettiği ideolojik etkileri, ideolojik sonuçları hesaba katmazlık edemez."[31]

Marksist edebiyat eleştirmenlerinin sıklıkla vurguladıkları, ideolojinin metne doğrudan taşındığı ve bunun bilincinde olunması gerektiğine ilişkin nokta, bir

[31] **A. e.**, s. 134-135-136

başka görünümle feminist eleştiride de karşımıza çıkacaktır. Oyun yazarları, içinde bulundukları toplumda var olan ataerkil ideolojiyi sorunsallaştırmadan, yabancılaştırmadan, 'doğal' görünümlerle metinlere taşıdıklarında, Marksistlerin vurguladığı, sanat yapıtının ideoloji ile doğrudan ilişki içinde olduğu tespiti bu tür metinlerinde karşılığını bulur. Benzer bir durum bu çalışmada ele alınan oyunlarda da görülecektir. Marksist edebiyat eleştirisi ile feminist eleştirel yaklaşımı bir araya getiren bir başka nokta da kapitalizm ile ataerki arasındaki karmaşık ilişkidir. Marksist edebiyat eleştirmenleri, sanatın üst yapının, egemen sınıfın bir üretimi olduğundan, bu sınıfın üstün konumunu sürdüren kapitalist ideolojinin metne yansıtılmasının kaçınılmaz olduğunu vurgular. Ataerkil toplumlarda da üst sınıf ya da egemen kesim olarak sanat yapıtının üreticisi konumundaki 'erkekler' (Burada erkek kelimesi bir görme biçimi olarak kullanılmaktadır.) erkek egemen ideolojiyi dolaysız bir şekilde metinlerine yansıtırlar. Dolayısıyla, sanat üst sınıfa ait bir üretim olarak düşünüldüğünde, kapitalizmle beraber ataerkil toplum yapısının da sanat eserine yansıması kaçınılmaz olur. Bu bakımdan Feminist eleştirel yaklaşım, Marksist edebiyat eleştirisinde öne sürülen tespitlerle uzlaşır. Terry Eagleton'un aşağıda alıntılanan sözleri, Marksist edebiyat eleştirisinin sanat-ideoloji ilişkisine yönelik burada bahsedilen yaklaşımını doğrulamaktadır.

> "Öyleyse Marksizme göre sanat toplumdaki üst yapının bir parçasıdır. Sanat bir toplumun ideolojisinin bir parçası, yani, bir toplumsal sınıfın öteki sınıflar üzerinde egemenliğinin toplumdaki bireylerin çoğu tarafından doğal görülmesini ya da hiç görülmemesini sağlayan bu karmaşık toplumsal algılama yapısının bir öğesidir."[32]

Sonuç olarak bir sanatçı, günlük yaşamda var olan ilişkileri, insanların düşünce ve davranışlarını, günlük konuşma dilini kullanarak eserine taşıdığı noktada ideolojiyi de taşımaktadır. Bu durum herkes tarafından açıktan açığa görülmez, çünkü ideoloji öylesine içselleştirilmiştir ki, düşünce, davranış, dil ve ilişkileri onun belirlediği bilinmemektedir. Bir başka deyişle ideoloji, günlük yaşamda 'doğal' saydığımız görünümlerin ardında kalmakta, bu görünümler tarafından

[32] Terry Eagleton, **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, Çev. Handan Gönenç, İstanbul, Eleştiri Yayınları, s. 14

perdelenmektedir. Çoğu zaman yazarlar dahi metinlerinin ideolojinin kıskacı altında olduklarının bilincinde değillerdir. Öyle ki, metinlerinde eleştirmek istedikleri ideolojinin daha da güçlü bir şekilde sürdürülmesine hizmet ederek, çelişkiye düşebilirler. Çünkü ideolojiyi metne bilinçli ya da bilinçsiz olarak taşımak, onu sorunsallaştırmamak, okuyucuyu ideolojiye yabancılaştırmamak, söz konusu ideolojinin doğallaştırılmasına, metin aracılığıyla pekiştirilerek sürdürülmesine neden olabilir. Bu noktada metin-okur arasındaki ilişki üzerine kurulu olan alımlama kuramları gündeme gelir. Alımlama gerek Marksist edebiyat eleştirmenleri gerek feminist eleştirel yaklaşım için oldukça önemli bir noktadır.

En kaba tabiriyle okuyucunun metni anlamlandırma süreci olarak ifade edebileceğimiz alımlama, yazar-metin-okuyucu ilişkisine dayalı ve oldukça karmaşık bir süreçtir. Yazar bir metni kaleme alırken, vermek istediği düşünce, seçtiği ileti doğrultusunda, gereken verileri toplayarak tüm anlatım olanaklarını harekete geçirir. Dolaysıyla metin, söz konusu düşüncenin iletilebileceği, bu düşünceye katkı sağlayacak, onu geliştirebilecek, metinle iş birliği içine girebilecek okuyucu için kaleme alınır, bu doğrultuda kurgulanır. "Her metin, kendi iç işleyişini harekete geçirecek kendi olası okurunu amaçlar, tasarlar ya da başka bir deyişle örnek okurunu öngörür ve bu okuru stratejisi içinde yaratmaya çalışır."[33] Metin tamamlandıktan sonra okuyucu ile metin arasında bir ilişki başlar. Bu sırada okuyucunun alımlamasına göre, metnin değişim süreci de başlamış olur. Bu aşamada her ne kadar yazar maddi olarak yoksa da, varlığı metin aracılığıyla sürekli olarak hissedilir. Okuyucu, anlamlandırma sürecinde yazarın kurduğu metin stratejisi doğrultusunda hareket eder. Bu aşamada okuyucunun alımlamasını etkileyen birçok faktör vardır, buna bağlı olarak metnin anlamlandırılmasında okuyucunun bir ölçüde özgür olduğu söylenebilir. Ne var ki, bu özgürlük metnin sınırları dahilindedir, yani okuyucunun alımlamasında birincil rol oynayan yazar ve onun kurduğu metin stratejisidir.

[33] Özsoysal, **Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri**, s. 22

> "Yazar, yazmak istediği şeyi kendi söylemine hizmet edecek biçimde seçer, ayıklar, bunları kurmaca düzeyinde yoğurarak, yapıtının kendine özgü dünyasını kurgular. Yazarın, bu dünyanın kurgulanma aşamasında oluşturduğu iskelet, yani eseri biçimlendirme yöntemi, metnin kendi içindeki göstergelerinin birbiriyle olan ilişkisini belirleyen kendine has yasaları ortaya çıkarır. İşte geri dönümü (feed-back) etkileyen, yani okurun alımlamasını yönlendiren, okurla iletişimin ana çizgilerini ve okurun metindeki rolünü belirleyen temel nokta, yazarın metin stratejisidir. Bu stratejiyi belirleyen, yazarın kurguladığı yapıtı nasıl biçimlendirdiği, içeriği bu iskelete nasıl ördüğü, hangi göstergeleri kullandığı ve bunlar arasındaki ilişkidir. (…)Anlaşılacağı gibi, ilk çağrı yazardan gelmiş olsa da, çağrıya kulak verildiği anda başlayan iletişim süreci, aslında metinle okur arasında gerçekleşir. Dolayısıyla, yazarın kurguladığı iskeletten tamamıyla bağımsız olmasa da, bu çağrı metinle okur arasında karşılıklı değişim sürecinin de başlaması demektir."[34]

Bazı metinlerde okuyucunun alımlaması daha sınırlıdır, yazar kurduğu metin stratejisiyle okuyucuyu belirli bir ana düşünceye ve sınırlı yorumlara yönlendirir. Çok anlamlılığa yer veren metinlerde ise okuyucu daha aktif bir role sahiptir, metindeki göstergeleri yorumlamada daha özgür olur. Son kertede "Her metin kendi tasarısı yönünde okurun alımlamasını çeşitli biçimlerde, çeşitli yöntemlerle koşullamakta ve olası okurunu da üretmektedir. Okurun anlam yaratma ve metni yorumlama biçiminde de etkin olabilmekte, kimi zaman bunu sınırlamakta, kimi zaman özgür bırakmaktadır."[35] Bu çerçevede, yazar, metnine ideolojiyi sorunsallaştırmadan taşıyor, okuyucuyu ideolojinin 'doğal' görünümlerine yabancılaştıracak bir metin stratejisi kurgulamıyorsa, okurun alımlamasını söz konusu ideolojiyi pekiştirme yönünde harekete geçirmiş olur. Böyle bir metinde okuyucunun anlam üretmesine olanak tanıyan, onu özgür kılan bir metin stratejisi kurmak yerine, okuyucunun alımlaması tek yönlü bir iletiye yönlendirildiğinden, metin aracılığıyla ideolojinin kanıksanması daha da güçlü olacaktır. Çünkü okuyucunun metnin anlam potansiyeli dışına çıkıp yeni bir anlam üretmesi olanaksızdır.

Althusser'in yazılarında sanat, bir üretim aracı olarak tanımlanır. Buna göre sanat yapıtı ya da metin, ancak okuyucu ile ilişki içine girdiğinde tamamlanacak bir üründür. Dolayısıyla metnin anlam boyutunda okuyucu aktif ve tamamlayıcı bir rol

---

[34] **A. e.**, s. 4-5
[35] **A. e.**, s. 120

taşır. Althusser, sanat eserinin ideolojinin doğrudan yansıtıldığı bir alan olarak görülmesine karşı çıkarak, sanat yapıtı aracılığıyla günlük hayatta görünmezleşen ideolojinin görünür kılınması, eleştirilmesi, hatta okuyucunun alılmamasının da bu doğrultuda etkin olarak yönlendirilmesi gerektiğini vurgular.

> "Sanatın bir 'yansıma' değil de bir 'üretim' olarak açıklanmaya başlamasıyla beraber, yazın yapıtı da tamamlanmamış bir anlam alanı olarak ele alınmaya ve yorumlanmaya başlar. (…) Althusser, yazınsal metnin, ideolojinin bir yansıması ya da bir aracı olarak değil, metnin kendi iç işleyişinde, ideolojinin görünmez yaptıklarını görünür hale getirmesi, algılatması, hissettirmesi anlamında önem kazanmakta olduğunu vurgular. Sanatı, ideolojinin bireylere verdiği değerlerin, normların dönüştürülmesinde etkin görür ve yazın yapıtının anlam potansiyelinin ortaya çıkmasında, anlam boşluklarının doldurulmasında 'okuru', etkin ve üretken bir konuma yerleştirir."[36]

Alımlama kuramı ve Marksist edebiyat eleştirisini tezin içindeki analizlerde buluşturduğumuz bu noktada feminist eleştirel yaklaşım da devreye girmektedir. Bu çalışmada ele alınan bazı oyunlara bakıldığında, alımlama kuramında dile getirilen bu tespitlerin karşılığını bulduğu görülecektir. Bazı metinlerde, öncelikle eleştirilmeye çalışılan ideolojinin günlük hayattaki görünümleri doğrudan kullanılmış, metinlerdeki öğeler bu görünümleri yabancılaştırmada yetersiz kalmış, okuyucunun yönlendirilmeye çalışıldığı ileti doğrudan dile getirilerek didaktik bir tutum sergilenmiştir. Dolayısıyla bu metinleri kaleme alan yazarlar, kurdukları metin stratejisi nedeniyle okuyucuyu hedef aldıkları eleştiriye yönlendirmekten uzaklaşmışlardır. Aynı zamanda okuyucunun alımlamasını tek yönlü bir ileti doğrultusunda yönlendirmişlerdir. Tiyatromuzda epik ve absürt oyunlardan bazıları ile ilgili aşağıda alıntılanan değerlendirme, burada eleştirilen oyunlar için de uygun niteliktedir.

> "İncelemenin sonunda, yazarlarımızın, egemen ideolojinin perdelediği, bireylerin değişmez gerçeklermiş gibi benimsedikleri ilişki biçimlerinin temelinde yatan otoriter-hiyerarşik ve karşıtıyla kendini var eden yapının bir benzerini metin yapılarında da barındırdıkları gözlenmiştir."[37]

---

[36] **A. e.**, s. 10
[37] **A. e.**, s. 121

Diğer yandan metinlerde var olan ataerkil yapının doğrudan kullanıldığı, sorunsallaştırılmadığı gözlenmektedir. İdeolojinin bu şekilde doğrudan yansıtıldığı bir metin stratejisi, daha önce de söylenildiği gibi okuyucunun alımlamasını o ideolojiyi içselleştirmeye yönlendirecek, bu tür bir metin stratejisi çerçevesinde okuyucunun o ideolojiyi eleştirebileceği anlam alanlarını bulabilmesi zorlaşacaktır. İşte bu çerçevede ataerkil ideolojinin metinlere yansıtılmasını eleştiren feminist eleştirel yaklaşım, alımlama kuramı ve Marksist edebiyat eleştirisinin saptamalarıyla bütünleşmektedir. Burada en genel hatlarıyla özetlenen bu tespitler, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde oyunların incelenmesiyle çok daha detaylı olarak açıklanacaktır.

Geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimlerine feminist eleştirel yaklaşımla bakılan bu çalışmada, karşıt düşünme biçimlerine dayalı yapı sıklıkla eleştiri konusu olmuştur. Daha önce de sözü edildiği gibi, iki karşıt kişi, değer ya da düşünce sunup bunlardan birini olumlu diğerini olumsuz gösteren metin stratejisi, okuyucuyu sınırlayan, onu çok yönlü düşünme olanağından uzaklaştıran, otoriter-didaktik bir tavırla alılmlayıcıyı tek yönlü bir düşünceye iten bir yapı sunmaktadır. Karşıt düşünme biçimine dayalı bir metin kurgusunun, feminist eleştirel yaklaşım açısından olumsuz addedilebilecek bir diğer yanı ise, cinsler arası hiyerarşiye olanak tanıyan bir başka düşünme biçimini beslemesidir. Bu aşamada bir parantez açmak ve karşıtlıklara dayalı düşünme biçimine eleştiriler getirerek, karşıtlıkları ‘yapı söküm’e uğratan bir yaklaşım getiren çağdaş düşünürlerden Derrida’nın öne sürdüğü fikirlere yer vermek gerekir. Böylece feminist eleştirel yaklaşımın yapı söküm kuramıyla olan sıkı ilişkisini açıklamak kolaylaşacaktır.

Derrida’nın öne sürdüğü yapı söküm kuramının kaynağı, karşıtlıklara dayalı Modern akılcı Batı düşüncesine yönelik kuşkulu bakıştır. Buna göre Modern akılcı Batı düşüncesi, her kavramı, düşünce ya da değeri karşıtıyla tanımlar. Kavram, kendi karşıtından farklı yönleriyle tanımlanır. Ancak bu farklılık, kavramın tanımlanması için kullanılan karşıt kavramın olumsuzlanmasını da içerir. Söz gelimi özne-nesne karşıtlığında, öznenin tanımlanması için nesne kullanılır, ancak dışlanır. Dolayısıyla

karşıtlığın ilk kutbu ikinciyle olan farklılığıyla tanımlanırken, bu farklılıktan ötürü üstün bir konuma da yerleştirilir.

> "Derrida, 'metafizik' diye adlandırdığımız her düşünce dizgesinin bir dayanağa, bir temele ya da bir ilk ilkeye dayandığını ifade eder. İlk ilkeler çoğunluk bu ilkelerin dışladıklarıyla, diğer kavramlara ilişkin bir 'karşıtlık' yoluyla tanımlanırlar. Bu ilkeler ve onların bildirdikleri 'karşıtlıklar' her zaman için yapı söküme uğratılabilirler."[38]

Derrida, bu düşünme biçimine şiddetle karşı çıkarken, karşıt kutupların bir bütün oluşturduğuna, karşıtlıklardan birinin diğeri olmadan var olamayacağına dikkat çeker. Yani, birbiri ile karşıt iki kavram, değer ya da düşünceden birinin üstün tutulduğu, bu hiyerarşik yapılanmayı kırmak ister. Düşünürün önerdiği 'yapı söküm' yöntemiyle kendi üstünlüğünü karşıtına borçlu olan kavramın, karşıtını nasıl bir baskı altına aldığı gösterilerek kavram söküme uğratılır.

> "Derrida, metafizikte var olan karşıtlıkları yalnızca etkisi kılmanın tek başına yetmeyeceği kanısındadır. Ters yüz etme ve yer değiştirmeyle işleyen yapı söküm, birbirine benzeyen felsefe karşıtlıklarında her zaman için bir şiddet sıradüzeninin söz konusu olduğunu ileri sürer. Terimlerden biri daima kendi öncelikli konumunu pekiştiren diğerini denetimi altına alır. Böylesi bir karşıtlığı yapı söküme uğratırken yapılacak ilk iş sıra düzenini yıkmaktır. Bundan sonraki aşamada, ters yüz edilmiş olan terimin yeri değiştirilmeli ve öncelikli terim 'söküm'e alınmalıdır."[39]

Böyle bir yöntemle, halihazırda bulunan tüm karşıtlıklara şüphe ile bakmak gerekecektir. Düşünür, karşıtlıkların dil ile beslendiğine de vurgu yapar. Günlük hayatta kullandığımız, metinlere yansıyan dil, karşıtlıklara dayalı düşünme biçiminin kodlamalarıyla örülüdür. Bu bakımdan öncelikle dile, dil ile üretilmiş metinlere şüphe ile bakmak, onları karşıtlıklardan arındırmak gerekmektedir. Böyle bir düşünce, temelini dilin oynak olduğu, mutlak, kesin bir gerçekliğin hiçbir zaman bulunamayacağı savından alır. Bu sav, sözü merkeze alan yapısalcı görüşü eleştiren bir yaklaşımın sonucudur. Buna göre söz tek başına bir anlam ifade etmez, ancak

---

[38] Madan Sarup, **Post-yapısalcılık ve Post-modernizm**, Çev. Abdülbaki Güçlü, Ankara, Bilim-Sanat Yayınları, 2004, sf. 59
[39] **A. e.**, s. 79

içinde bulunduğu bağlam içinde anlamlandırılabilir. Bu nedenle anlam daima ertelenir, bir metnin anlamı konusunda hiçbir zaman emin olamayız; anlam değişkendir, mutlak bir anlam yoktur. Bu yüzden Derrida, metinlerde anlam ile dil arasında daima bir belirsizlik olduğu, amaçlanan anlama ulaşmanın zaman zaman zor olabileceğine vurgu yapar. Dilin karşıtlıklar üzerine kurulu olduğundan yola çıkarak, dili, dil ile oluşturulmuş metinleri daima söküme almak gerektiğine dikkat çeker.

> "Bu anlamda metinlerin yepyeni bir bakışla okunmasını amaçlayan bir metin kuma etkinliğidir. Böylesi bir okuma etkinliğinde anlam ile yazarın dile getirişleri arasında bir belirsizlik, bir başkalık olacağının bilincinde olmak gerekir. (…) Mantığı yanlışlamak için aynı anda hem dili kullanmayı hem de onu sökmeyi öğrenmemiz gerekir. Derrida şimdiye dek koruyup sakladığımız bütün 'karşıtlıkları' önce sökmemizi sonra feshetmemizi ister bizden."[40]

Yapı söküm kuramında ele alınan karşıtlık kümelerinden biri de eril-dişil karşıtlığıdır. Bu, feminist eleştirel yaklaşım açısından önemli bir noktadır. Birinci terimin ikinci terim olan karşıtı aracılığıyla, onu baskı altına alarak kendi kimliğini, üstün konumunu kanıtladığı düşüncesi eril-dişil karşıtlığına uygulandığında, ataerkil ideolojinin temel örüntüsü karşımıza çıkmaktadır. Derrida'nın söküme alınması gereğini öne sürdüğü karşıtlıklardan biri olan eril-dişil karşıtlığı, erkek egemen düşüncenin devamlılığını garanti etmektedir.

> "Yapı sökümcü 'kapalı okuma' metin 'sorgulandıktan' sonra metnin geride kalan korumalarını yarar geçer. Böylece metnin içinde 'yazılı olanlardan' bir karşıtlar kümesi kurulabileceğini gösterir. Özel /kamusal, eril / dişil, aynı /başka, ussal /usdışı, doğru / yanlış, merkezi /çevresel vb. türden karşıtlık çiftlerinden her birinde ilk terim her zaman diğerine göre öncelikli terimdir. Yapı sökümcüler öncelikli terimin özdeşliğinin / kimliğinin diğer terimi dışlamakla oluşturulduğunu göstermekte, bu anlamda ikincil terimin baskı altına alındığını tanıtlamaktadırlar."[41]

Derrida'nın düşünceleri ve ortaya koyduğu yapı söküm yöntemi feminist eleştirel yaklaşımda oldukça belirleyici olmuştur. Ataerkil ideolojinin temeli olan karşıtlıkların, metinlere sızan günlük konuşma dili ve içselleştirilmiş yerleşik

---

[40] **A. e.**, s. 80-81
[41] **A. e.**, s. 78-79

söylemler yoluyla sürdürüldüğünü düşünen Fransız Feminist kuramcılar, dili belirleyenin erkek egemen yapı olduğuna, dilin eril bir kimlik taşıdığına dikkat çekmişlerdir. Bunu kırmak için öncelikle böyle bir dille yazılmış, karşıt düşünme biçimine dayalı metinleri feminist eleştirel bir yaklaşımla yapı söküme uğratmak, ardından kadınların kendini ifade edebileceği yeni bir dil oluşturmak gerekmektedir. Buna göre "Kadının değergesini temelden değiştirmenin tek yolu ancak güçlü bir dişil simgesellik yaratmakla olanaklıdır."[42] Bu düşüncenin önde gelen temsilcilerinden Cixious, Irrigaray ve Kristeva 'dişil dil' adını verdikleri bu yeni ifade ve anlamlandırma biçimini zorunlu görmüş, bunun için çeşitli öneriler getirmişlerdir.

> "Dil, toplumsal ilişkilerin basit bir yansımasından ibaret olmayıp tersine oldukça üretkendir. (…) (Kristeva) marjinal ve bastırılmış dil görünümlerinin potansiyel olarak devrimci bir güç taşıdığına inanır. Tıpkı Cixious gibi Kristeva da, simgesel düzenin ussal yapısıyla denetim altına alınamayan, simgesel düzenin egemenliğini tehdit etmesi nedeniyle söylemin sınırlarına gönderilen dişil anlamlama biçimlerinin bulunduğunu öne sürer."[43]

Fransız feminist kuramcılarının bu gibi düşüncelerine, bu çalışmada ele alınan metinlerin incelenmesinde büyük ölçüde yer verilecektir. Ataerkil ideolojinin metinlere sızarak yaşamını sürdürdüğü, erkek egemen yapının yerleşik söylemleriyle örülü dilinin metinleri kuşattığı ve kadın oyun kişilerinin kendilerini ifade edebileceği dilden yoksun oldukları, oyunlar aracılığıyla gösterilecektir. Bu çalışmada incelenen metinlere feminist eleştirel yaklaşımla bakılırken, burada genel hatlarıyla özetlenen yapı söküm kuramı belirleyici olmuştur. Oyun metinlerindeki dili, yerleşik söylemleri, kadın ve erkeğe yüklenen cinsel rolleri belirleyen ataerkil ideoloji, karşıtlıkların yapı söküme uğratılmasıyla gösterilmeye çalışılmaktadır. Bu yöntemle, karşıtlıklar kırılırken, metinlerdeki anlam ifade ayrılığı üzerinden, anlamın değişken olduğu da açığa çıkmaktadır. Yazarların okuru yönlendirmek istedikleri bütünsel ileti ve okuyucuyla kurmak istedikleri ilişki noktasında düştükleri çelişki,

---

[42] **A. e.**, s. 170
[43] **A. e.**, s. 179

alımlama ve yapı söküm kuramlarının burada özetlenen düşünceleriyle açıklanmaya çalışılmaktadır.

Oyun metinleri kuşkusuz sahnelenmek için yazılır; ancak bu çalışmada oyunların yalnız metin boyutu incelenmiş, sahneleme aşaması bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Ancak bu inceleme ve eleştirilerin, metinlere yönelik farklı okumalar, getirilecek yeni sahneleme önerileri ya da bu çerçevede yazılacak yeni metinler için bir adım olması düşünülebilir. Bu çalışmada incelenen oyun metinlerinde, geleneksel tiyatronun çağdaşlaştırılma biçimlerine, karşı koyan okur merkezli feminist eleştirel bir yaklaşımla bakılmaktadır. Bu noktada karşı koyan okur merkezli feminist edebiyat eleştirisi gündeme gelir. Buna göre, kadınlar ataerkil toplumda aynı tür baskılara maruz kaldığından, kadınların erkeklerden farklı, birbirleriyle benzer bir okuma ve yazma geleneğine sahip olduğu düşünülmektedir. Bu bakımdan karşı koyan okur yaklaşımı ifadesiyle, böyle bir baskıya karşı koyan kadın okur gözüyle, metinlerde gizlenen ataerkil ideolojinin görünür kılınmaya ve eleştirilmeye çalışıldığı kastedilir. Feminist edebiyat eleştirisine göre, erkek egemen toplumda yaşayan ve kadına yönelik baskının bilincinde olmayan ya da bunu sorunsallaştırmayan bir erkek yazar, bu tür bir baskıyı, eril görme biçimini metni aracılığıyla yeniden üretebilir. Bu tür eserlerde, -çalışmanın ilerleyen bölümlerinde örneklendirilecek ve detaylandırılacak olan- erkeğin üstünlüğüne boyun eğen ‘melek kadın’, onun üstünlüğüne karşı duran ‘canavar kadın’ gibi ataerkil ideolojinin biçtiği yerleşik imgelere sık sık rastlanmaktadır. Oysa böyle bir toplumda yaşayan kadın yazarlar, genellikle uğradığı baskının bir benzerini metinlerinde uygulamaktan kaçınırlar. Burada kadın okur ya da kadın yazar kavramlarıyla belirli bir cinsiyet değil, ataerkil ideolojinin farkında olan ve bunu sorun olarak gören bir zihniyet kastedilmektedir. Bu nedenle feminist edebiyat eleştirisinde, metinleri kavramsal biçimde kadın olarak okumanın farklılığına vurgu yapılır. Bu çalışmada, feminist eleştirel yaklaşım çerçevesinde feminist edebiyat eleştirisi ile de ilişkiye girilmiş, metinlere ataerkil ideolojinin metinler aracılığıyla yeniden üretimine karşı koyan kadın okur gözüyle bakılmıştır.

Görüldüğü gibi, feminist eleştirel yaklaşım Marksist edebiyat eleştirisi, alımlama ve yapı söküm kuramları, felsefe, feminist edebiyat eleştirisi, feminist sosyoloji ve siyaset kuramları vb. çok geniş bir alanı kapsamakta, bütün bu alanlar da birbiri ile karmaşık bir ilişki içinde karşımıza çıkmaktadır. Feminist eleştirel yaklaşımda, sadece metinlerdeki erkek egemen yapının kurulma biçimlerini açığa çıkartma amacı güdülmez; okuyucu-metin-yazar ilişkisi, biçim-içerik tutarlılığı, çağdaşlaşma düşüncesi, karşıt düşünme biçimleri, ideoloji-sanat ilişkisi, anlam-ifade ayrılığı, metinlerin çelişkili yapısı vb.de bu yaklaşımın ilgi alanına girer. Dolayısıyla bu yaklaşım çok geniş bir inceleme ve eleştiri alanını içerir. Bu çalışmada, geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimlerine ve çağdaş tiyatromuzun teatral dil, düşünce ve estetiğine bu tür bir açıdan yaklaşılarak, metinlere yönelik yeni bir bakış açısı getirilmesi umut edilmektedir.

1. BÖLÜM: POPÜLER HALK TİYATROSU GELENEĞİMİZİN ÇAĞDAŞ OYUNLARDA KULLANIMI

1. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNU EPİK TİYATRO İLE BULUŞTURAN ÇAĞDAŞ OYUNLARIYLA HALDUN TANER

1.1. HALDUN TANER'E İLİŞKİN BİRKAÇ SÖZ

1960 yılları Türkiye'sinde yaşamış ve önemli eserler vermiş olan Haldun Taner, oyunlarında hızlı bir modernleşme süreci içine giren ülkemizde yüzeysel kalan, yanlış anlaşılan batılılaşmanın yarattığı değerler karmaşasını ve bundan kaynaklanan sorunları, değişen değerlerle eski alışkanlıkları arasında sıkışmış insanlar üzerinden anlatır. Çünkü Batılılaşma ya da modernleşme batılılar gibi giyinmek, konuşmak, paranın her şeyden önemli olduğu bir düzenin parçası olmak, en önemlisi yerleşik tüm değerleri yadsımak olarak anlaşılmaktadır. Yazarın istediği, insanların gözlerini açıp yaşadığı sorunların, içinde bulunduğu karmaşanın ve bunun nedenlerinin farkına varmasıdır.

> "Yanlış anlaşılmış bir Batılılaşmanın getirdiği yozlaşma, otoriteye bağımlılık, feodal ve otoriter düşünmenin uzantısı olan baskıcı ve sansürcü tavır, sorunlardan kaçma Taner'in deyimiyle devekuşluk, çağdaşlaşmanın toplumun tüm katmanlarına ulaşamamasının getirdiği sorunlar, bireysellik bilincinin gelişmemiş olması, farklı toplumsal katmanlar arasındaki çatışmalar tüm yapıtlarının ana izleğini oluşturuyor."[1]

[1] Zehra İpşiroğlu, "Haldun Taner ve Epik Tiyatro", **90. Yaşında Haldun Taner'i Anarken**, Haz. Kerem Karaboğa, Ankara, Bilgi Yayınları, 2010, s. 73

Haldun Taner'in oyun yazarlığı, bu sorunları ele alırken kullandığı tiyatro biçimi bakımından üç evreye ayrılır. Buna göre yazar, ilk dönem oyunlarında gerçeği sahneye yansıtmak diye özetlenen yanılsamacı tiyatro anlayışını benimsemişken, ikinci dönem oyunlarında Brecht'in kurduğu epik tiyatro yöntemini geleneksel tiyatromuzla birleştirerek gerçeği yansıtmayı değil anlatmayı, göstermeyi esas alan göstermeci bir biçim kullanmıştır. "1960'ta Lütfen Dokunmayın'la ilk denemesini yaptığı göstermeci biçimde yazılmış oyunlar, Taner tiyatrosunun ikinci evresini belirler. Gerçek anlamda 1964'te Keşanlı Ali Destanı ile başlayan ikinci evre Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Ay Işığında Şamata oyunlarını da kapsar ve bugüne uzanır."[2] Üçüncü döneme dahil olan oyunları ise taşlamayı güldürü içine yerleştirdiği kabare tarzı oyunlardır.

Burada incelenecek olan ikinci evre oyunlarında yazar, seyirciyi yaşadığı gerçekler üzerine düşündürmek için, seyirciyle daha yakın bir ilişki kurmak amacıyla onun tanıdığı bir yol olan geleneksel tiyatromuza yönelmiş; aynı zamanda kendi anlatmak istediği düşünceler ve seyirciyle kurmak istediği ilişki biçimi nedeniyle Brechtyen epik diyalektik tiyatroya da dikkatle bakmıştır. "Çünkü Brecht tiyatrosunda hedef, seyircinin kalıp değer yargılarını sarsmak, onu yaşadığı insanlık ortamında yer alan ve doğalmış gibi gösterilen çelişkileri görmeye ve düşünmeye yöneltmek, vardığı sonuçları yaşama geçirmesini sağlamaktır." [3] Yazar da Brecht ile benzer bir amaçla yola çıkmış, bu yolda onun kullandığı yöntemlerin benzerlerini geleneksel tiyatromuzda da görmüş ve iki tiyatro anlayışı arasında köprü kurmaya çalışmıştır.

Taner'in bu oyunlarda benimsediği anlayış gerek geleneksel tiyatromuzdan gerek Brechtyen epik diyalektik tiyatrodan çeşitli yönlerden ayrılır. Geleneksel tiyatromuzda güldürünün gölgesinde kalan toplumsal eleştiri, yazarın oyunlarında daha ağır basar. O, toplumsal sorunları ortaya çıkartmak için halkın tiyatrosunu

---

[2] Ayşegül Yüksel, **Haldun Taner Tiyatrosu**, Ankara, Bilgi Yayınları, 1986, s. 25
[3] **A. e.**, s. 67

kullanır. Halk güldürülerinde güldürerek düşündürme, eğlendirerek eleştirmeden çok bu dünyayı ciddiye almayıp onunla dalga geçme söz konusudur; Taner, halk güldürüsünden yaşadığı sisteme eleştiri getirmek için yararlanır.[4] Buna karşın yazar, Brechtyen epik diyalektik tiyatroda olduğu gibi seyirciyi eleştirilen dünyayı değiştirmeye teşvik eden bir düşünme eğitimi ya da yeni bir düşünme modeli uygulama yoluna gitmez. Taner, sorunların eleştirel yaklaşımla irdelenmesini, açığa çıkıp görülmesini amaçlar. Bu noktadan sonra kenara çekilip her şeyi seyirciye bırakır. "Brecht sorunları toplumcu gerçekçi bir yaklaşımla irdeler. Taner'in ise eleştirel gerçekçi yaklaşımı benimsediği söylenebilir. Taner'in epik göstermeci oyunlarında gerçekleri eleştirme kaygısı, gerçekleri toplumcu anlayış doğrultusunda değiştirme kaygısından daha yoğundur."[5]

Yazar tıpkı Brecht'in yaptığı gibi, toplumsal sorunların insanları karşıt durumlar içinde konumlanmaya zorladığını göstermeye çalışır. Bu karşıt durumların adı değişir, kimi zaman ezen-ezilen olur, kimi zaman görünen-gerçek, çoğunlukla da karşıtlıklar eski alışkanlıklar ve yeni değerler arasındadır; ama karşıtlıkların varlığı, kişileri ittiği olumsuz durumlar değişmez. Yazarın seyirciden beklediği, kendisinin de dahil olduğu karşıtlıkları ve bunları yaratan toplumsal nedenleri görmesidir.

> "Haldun Taner oyunlarına genel bir bakış ya da ilk okuma, bilindiği gibi, ortaya ikili karşıtlık durumları olarak adlandırılabilecek bir olguyu çıkarır. Yazar oyunlarını bunun üstüne kurar. Konuların ana çatışmasını ikili karşıtlık durumları yarattığı gibi, gerek tip düzleminde çizilmiş ana kişilerin biçimlenişi, gerekse yazarın iletisi hep bunlar aracılığıyla oluşturulur."[6]

Sergilenen karşıtlıkların sorgulamaya açılması, ikili karşıtlığa dayalı düşünme biçimlerinin eleştirilmesi göründüğü kadar kolay olmayacaktır. Oyunlara daha detaylı bakıldığında bu tür bir eleştirinin amaçlandığı, bunun için Brecht'in epik diyalektik tiyatro biçimiyle ilişki kurulduğu, seyirciyi eleştiriye davet etmek için

---

[4] Zehra İpşiroğlu, "Haldun Taner ve Epik Tiyatro", **90. Yaşında Haldun Taner'i Anarken**, Haz. Kerem Karaboğa, Ankara, Bilgi Yayınları, 2010, s. 75
[5] Yüksel, **Haldun Taner Tiyatrosu**, s. 67
[6] Esen Çamurdan, "Haldun Taner Oyunlarında Ol(ama)mak Sorunsalı", **90. Yaşında Haldun Taner'i Anarken**, Haz. Kerem Karaboğa, Ankara, Bilgi Yayınları, 2010, s. 11

geleneksel tiyatromuzun öğelerinin kullanıldığı görülecektir. Ancak insanların karşıtlıkları içselleştirmesini sağlamak, onlara yabancılaşmasından daha kolay olduğundan yer yer bu tuzağa düşüldüğü de göze çarpacaktır. Ayrıca oyunlarda, toplumsal sorunların yarattığı ezen ezilen, sömüren sömürülen vb. karşıtlıkları çoğunlukla kadın erkek ilişkileri ve bu iki cins arasında kurulan karşıtlıklar aracılığıyla verilmeye çalışıldığından, bazı karşıtlıklar sorgulanmaya çalışılırken cinsiyete dayalı yeni karşıtlıklar yaratılacaktır. Geleneksel halk tiyatromuza dönüşün, beraberinde cinsler arasında da geleneksel ilişki biçimlerini getirdiği de görülecektir.

1.2. KAHRAMANA DUYULAN İHTİYAÇ VE KEŞANLI ALİ

Haldun Taner'in ikinci evre oyunları içinde yer alan ve yazıldığı dönemde çok ses getiren oyunu Keşanlı Ali Destanı'nda, üst sınıfa, kentli kültüre dahil olamamış, zengin insanların hayatına özenen yoksul kesimin yaşadıkları üzerinden sınıf çatışması, ezilenlerin kendini koruyacak kahraman yaratma eğilimi, bu eğilimin neden olduğu yanlış koşullanmalar, 'kahraman'ın gerçek olmayan oluşturulmuş kimliği, yanlış anlaşılan modernleşme, anlaşılamayan ve yanlış uygulanan demokrasi vb. sorunsallaştırılmaktadır.

İstanbul'un Sinekli adlı küçük bir semtinde bir gece kondu mahallesinde, alt orta sınıf insanlar arasında geçen olayları konu alan oyunda, suçlu sanılarak hapse düşmüş, bu sebeple halkın kahramanı, sevdiği kızın can düşmanı olmuş Keşanlı Ali'nin öyküsü anlatılır. Sonunda her şey ortaya çıkıp sevdiği kıza kavuşmak üzere olan Keşanlı Ali, mahalleliyi ve şerefini kurtarmak için bu defa gerçekten suçlu olup hapse girer, sevdiği kızdan tamamen ayrı düşer ama gerçek bir 'kahraman' olur. Metinde, toplumda yaygın olarak görülen sorunlar, küçük bir gece kondu mahallesinde yaşayan insanlar ve onların yarattığı kahraman ekseninde anlatılır. "Sinekli tüm bir ülkedir, her bunalım aşamasında kendine bir kahraman aramış, bulduğu kahramanları kısa zamanda tüketerek yenilerinin peşine düşmüş, yine de bir türlü sorunlarından kurtulamamış bir ülkenin yalın simgesi."[7]

[7] Yüksel, **Haldun Taner Tiyatrosu**, s. 70

Metinde mahallenin içine sızan, ülke genelinde görülen ve seyircinin içinde yaşadığı sorunlar geleneksel tiyatromuzun Brechtyen epik diyalektik tiyatroyla benzeşen yönlerini merkeze alan bir biçimle sergilenmiştir. Böylece seyirci tanıdığı ve onu düşünmeye iten bir yöntemle sorgulamaya çağrılacaktır. "Bu düzen içinde kişiler, ya kahramanlaşmak ya da burjuva sınıfında kendine yer bulabilmek için şanslarının onlara yardım etmesini beklemek zorundadırlar."[8] Oyunun biçimi aracılığıyla seyirciden beklenen söz konusu düzeni fark edip ona eleştirel bir gözle bakmasıdır.

Keşanlı Ali Destanı'nda bütün bu amaçlar doğrultusunda geleneksel tiyatromuzla ortak birçok öğe kullanılmıştır. Oyun oynandığının vurgulanması, seyirci ile doğrudan diyaloğa girilmesi, olayları anlatan bir anlatıcının varlığı, olayların akışını kesen şarkı kullanımı, projeksiyon ile gerçekleşecek olayların önceden haber verilmesi, kıssadan hisse çıkarma çabası, toplumsal sorunlara yönelik eleştiri, kişilerin tip boyutunda çizilmesi ve güldürü öğelerinin kullanımı oyunu geleneksel tiyatromuza yakın kılan özelliklerden bazılarıdır. Bu özellikler kullanım biçimi ve oranlarında farklılıklar olmasına karşın Brechtyen epik diyalektik tiyatroda da görüldüğünden oyunda iki biçim arasında ilişki kurulmaya çalışılır. Geleneksel tiyatromuzdan tanıdığımız söylemler ve davranışlar ile mahalle atmosferi de metinde önemli yer tutan içerik özellikleri olarak dikkat çeker.

Oyunda geleneksel tiyatromuzla epik biçiminin dengelenmesi faklı bir şekilde yapılmaktadır. Geleneksel tiyatromuzda oyun oynandığını seyirciye açıkça ileten biçim özellikleri ve güldürü öğeleri burada epik tiyatronun eleştirel bakışıyla bir araya getirilmeye çalışılır. Metne daha yakından bakıldığında güldürü, açık biçim ve yaratılan dünyanın geleneksel tiyatromuzla bağdaştığı, ama eleştirel bakışta bir adım ileri gidilip Brechtyen epik diyalektik tiyatroya yaklaşılmaya çalışıldığı görülecektir. Son kertede yazar, geleneksel seyirlik tiyatromuzun açık biçimini ve göstermeci üslubunu batı epik tiyatrosunun yaşam görüşü ve eleştirel tavrı ile

---

[8] Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2002, s.129

bütünleştirmiş, bu düzenlemeye güncel toplum sorunlarını ustaca özümletmeye çalışmıştır. [9]

Oyunda dikkat çeken ilk ve önemli öğelerden biri projeksiyon kullanımıdır. Her sahneden önce devreye giren projeksiyon ekranı, seyirciye o sahnede olacakların özetini verir. Böylece seyirci ne olacağını bilir, sona odaklanıp onu merak etmez. Daha açık bir ifadeyle ne olacağını değil olanların nasıl anlatılacağını izler. Benzer bir özellik geleneksel tiyatromuzda da yaygındır. Geleneksel tiyatromuzun hiçbir türü yazılı ve kapalı metinler içermez, çoğunu seyircinin de bildiği iskelet metinler vardır. Bunlar halk hikayeleri, masallar, efsaneler, dini öyküler olabildiği gibi, tamamen gündelik gerçeklere dayalı hikayeler de olabilir. Önemli olan oyuncunun bu taslak metni nasıl oynadığı, doğaçlama yoluyla o metnin içini nasıl doldurduğudur. [10] Oyunda projeksiyon yöntemi geleneksel tiyatromuzla böyle bir ortaklığı doğurmakta, seyircinin olayları merak etmekten çok onları bu yöntemle zaten öğrendiği için anlatılmak istenene odaklanmasını, olanlara eleştirel bakmasını sağlamaktadır. Böylece oyunun vermek istediği bütünsel iletiye seyirci yönlendirilir. İlk sahnede projeksiyonda görülen "Horozu öten köyde sabah erken olurmuş, Sineklidağ'da anarşi devri: sefalet, rezalet, cinayet."[11] sözleri az sonra sözü edilen sorunların sahneye yansıtılacağını haber vermekle, seyirciyi sorunların nedenleri üzerine düşünmeye hazırlar.

Oyunun başında dikkat çeken bir başka önemli özellik, oyun kişilerinin mesleki aksesuarları ve kendilerine özgü şarkı, davranış ve söyleyiş özellikleriyle kendilerini tanıtmasıdır. Bu, geleneksel tiyatromuzun da önemli motiflerinden biridir. "(Ortaoyununda) oyundaki her şahıs meydana geleceği sırada zurnacı o taklide ait havayı çalar. (…) Bunların her biri mahalli kıyafetlere, hususi tarzlara göre giyinirler, o şiveleri taklit ederek konuşurlar."[12] Geleneksel tiyatromuzdan metne yansıyan bu motif, seyircinin oyun kişisine yönelik bir tavır almasını, onu şarkıda ve

[9] Sevda Şener, **Oyunlar ve Gerçekler**, Ankara, Dost Yayınları, 2007, s. 138
[10] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 29
[11] Haldun Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, Bilgi Yayınları, Ankara, sf. 23
[12] Refik Ahmet Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi 1-Eski Türklerde Dram Sanatı**, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1969, sf. 68

görüntüsündeki özellikleriyle tanımasını, ondan bu özelliklere paralel davranışlar beklemesini, sonuç olarak onu gerçeği yansıtan değil anlatan bir oyun kişisi olarak kabul etmesini sağlar. Amaç toplumsal sorunları açığa çıkartıp irdelemek olduğundan, oyun kişileri toplumun farklı kesimlerinin yaşadığı sorunları göstermek için burada olduklarını daha baştan vurgulamakla bu amaca hizmet ederler. Geleneksel tiyatromuzda etnik özelliklere vurgu yapılırken burada vurgu meslek ve toplumda ait olunan kesime yöneliktir. Bu da geçen zaman içinde meslek ve konumun etnik kökenden önemli hale geldiği, sorunlarda belirleyici olanın bu yönde değiştiği şeklinde yorumlanabilir. Son kertede artık toplumsal sorunlarda belirleyici olan etnik değil sınıfsal farklılıklardır. Haldun Taner'in geleneksel olanı çağdaşlaştırma biçiminde bu görülmektedir.

"HAFİZE: Kırım ineğinden gürdür sütüm
Şehre iner süt satarım
Adım Hafize
Ben sütnineyim.

TEMEL: Çeşme başı dalgası
Karı kızan dalgası
Arsa duvar kavgası
Eyi bıçak bilerim."[13]

Oyunun başında kendini tanıtan bu oyun kişileri dahil oldukları kesimin, üstlendikleri toplumsal rolün, icra ettikleri mesleğin gerektirdiği şekilde davranır ve konuşur, bunun dışına çıkmazlar. Dolayısıyla metinde bu kişiler tip boyutunda işlenmiştir. İletilmek istenen temel düşünceler için, toplumsal düzendeki belli sınıfların yaşayış özellikleriyle öne çıkan bu tiplerin tercih edilmesi işlevseldir. Seyirci kendine bir şey gösteren bu tiplere uzaktan baktığında, kendisinin de belli bir sınıfa ait olmakla bu tipik özellikleri taşıdığını ve benzer sorunları yaşadığını görecek; bu sorunları ve sorunların nedenlerini sorgulamaya başlayacaktır. Tip kullanımı geleneksel tiyatromuzda da yaygın bir özelliktir. "Kukla, Karagöz ve Orta Oyunu kişilerinin en büyük özelliği tip olmalarıdır. Bunlar durağan ve değişmez genellemelerdir; kendi istemlerini yerine getirme güçleri yoktur, bu yüzden sürekli

[13] Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, s. 18

olarak kendilerini yinelerler. Onlardan belli durumlar karşısında belli davranışlar bekleriz."[14] Bu bağlamda değişmezliği olan tipler ileti açısından oyuna hizmet etmekle beraber, izleyici açısından şablonlarla bakmaya yönlendiren bir yana da sahiptir. Belli sınıfların belli tiplemeyle algılanması değişim dönüşüm fikri ve şartların onları farklılaştırma özelliğini göz ardı etme tehlikesini barındırır. Ayrıntıları ve ruhsal süreçleri görünmez eder. Var olan şablonların yeniden üretilmesi söz konusu olmakta bu da seçenek düşünce biçimlerinin yeşermesini sınırlamaktadır.

Metinde belli toplumsal kesimlere yönelik özellikleriyle öne çıkan tiplere geniş ölçüde yer verilmesi metnin açığa vurmak istediği toplumsal eleştiriye olanak tanır. Daha açık bir ifadeyle toplumda var olan sorunları belli kesimlerin yaşam deneyimleri üzerinden vermek toplumsal eleştirinin kapılarını aralayacaktır. Farklı tiplerin bir araya gelişiyle vücut bulan toplumsal eleştiri geleneksel tiyatromuzda da karşımıza çıkan önemli bir öğedir. "Özellikle Karagöz oyununda hemen her çağda bu oyunun sanki bir çeşit dokunulmazlığı varmışçasına tam bir özgürlük içinde siyasal ve toplumsal iğneleme ve taşlamasına göz yumulmuştur."[15] Geleneksel tiyatromuzdaki toplumsal eleştiri, taşlama ya da iğneleme düzen eleştirisi ile aynı anlama gelmez, bir toplum fotoğrafı çekip, onu sahneye taşımak mutlaka seyirciye bazı sorunları gösterir, ama bu sorunların nedenleri üzerine derinlikli düşünceler getirmediği gibi çözüm önerileri de sunmaz. Zaten Osmanlı toplumu gibi otoriter bir yapılanmada daha ileri gitmek de pek mümkün değildir. Halkın yaşadıkları güldürünün öne çıktığı bir anlayış içinde sergilenir. "(…) günümüze ulaşan metinlerden yergide var olan suçlamanın, yani bütün bu sorunların düzenden ya da kurumlardan kaynaklandığı yorumu çıkartılamamaktadır."[16] Metne daha yakından bakıldığında ağır bir eleştiri amaçlanmasına karşın geleneksel tiyatromuzda olduğu gibi güncel sorunlara değinilmekle beraber düzen eleştirisi ya da alternatif düzen

---

[14] Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1985, s. 457
[15] **A. e.**, s. 40
[16] Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlara Yansımalar**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001, s. 129

fikri çıkmadığı görülecektir. Gönderme alanlarındaki çeşitliliğe karşın öne çıkan güldürü olacaktır.

Metne yansıyan toplumsal koşullara şekil veren gelişmeler 1950 yılları Türkiye'sinde yaşanmıştır. "1950 seçimleriyle iktidara gelmiş olan DP CHP döneminde olduğu gibi, kültür üstünlüğünün temsilcileri olan seçkinlerin değil büyük çiftçilerin ve ticaret burjuvazisinin temsilcisidir."[17] Bu, değerlerin değil paranın belirleyici olduğu bir sistemi haber verir. Bu söyleme göre aklını kullanan, toprak sahibi olan, toprağını iyi işleyen herkesin milyoner olmaması için hiçbir sebep yoktur. Bu anlayış, beraberinde para uğruna her şeyin yapıldığı ve sınıf çatışmalarının, sınıf atlama çabalarının yoğun olarak yaşandığı bir süreci getirecektir. Toprağı olmayan, kendi değerleri içinde yaşayan küçük insan da bu çatışma içinde ezilecektir. Metinde meseleye bu küçük insanın perspektifinden bakılır.

Aynı dönemde bunlara paralel olarak yaşanan bir başka gelişme ise tarımda makineleşmedir. "1950'lerde tarımda makineleşmenin gelişmesiyle toprak sahipleri zenginleşirken köylüler bu topraklar üzerindeki işlerini kaybederler. Buna bağlı olarak da büyük kentlere iş bulma umuduyla iç göçler başlar."[18] Göç eden insanlar kentte işsizlik ve yoksulluk sorunlarıyla karşılaşır, alışık olmadıkları kent kültürüne uyum sağlayamazlar. Bu uyumsuzluk ve para sorunu onları kendi maddi imkanlarına göre yaşayabilecekleri, değerlerini yaşatabilecekleri gecekondu mahalleleri kurmaya yöneltir. Bütün bunlar 1950 yılları Türkiye'sinde alt sınıf-üst sınıf, zengin-yoksul, kent kültürü-gecekondu mahallesi karşıtlıklarını yaratır. Bu toplumsal arka plan metnin merkezine yerleştirilir ve temel çatışmaları oluşturur. Bu çatışma öncelikle mekana yedirilir ve "Sineklidir burası şehre tepeden bakar ama şehir uzakta masallardaki kadar"[19] sözleri ile sık sık vurgulanır.

---

[17] Şener, **Oyunlar ve Gerçekler**, s.33
[18] Nilgün Firidinoğlu, "Keşanlı Ali Destanı", **90. Yaşında Haldun Taner'i Anarken**, Haz. Kerem Karaboğa, Ankara, Bilgi Yayınları, 2010, s. 50
[19] Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, s. 22

Metinde şehir ile mahalle arasında büyük bir ayrım, karşıtlık söz konusudur ve bu durum oyunun bütününe yansır. Gecekonduda yaşayan, yoksul insanlar kent kültürü karşısında tutunamayarak kendi değerleriyle kendi içinde yaşar ama zengin kesimin yaşamına özenmekten de kendilerini alamazlar. Şehir bu kesim için Kaf Dağı'nın arkasına benzetilecek kadar uzak bir yerdir. Şehre yakın ama bir o kadar da uzak bu kesimin insanları ömür boyu 'şehirli' olmak için ayaklarına gelecek şansı bekler. Bu şans Zilha'nın ayağına gelir ve ayrım onun yaşadığı şehirli olma deneyimi üzerinden daha yoğun vurgulanır.

> "OLGA: Bizde Whisky içilir kızım, White Lady, Black Horse o da yoksa Martini, Corden Bleu ya da Bordeau
> ZİLHA: Bizde rakı içiler madam, imam suyu, anzorot o da yoksa ispirto
> OLGA: Sizde at yarışı yapılır hipodromda?
> ZİLHA: Ya madam bizde bit yarışı yaparlar, Zeynel'in orada, bodrumda."[20]

Zilha'nın şehirli olma deneyimi ülkenin modern olma deneyimine paralel olarak yüzeysel kalır. Metinde şehirli ya da modern olmanın yalnız yürüyüş, konuşma ve davranış biçimleri olarak algılandığı gösterilir. Zilha Ali ile diyaloğa girdiğinde şehirli tavrını bir süre devam ettirebilse de sonunda dayanamayıp eski Zilha gibi konuşur. Burada insanların yanlış anladığı batılılaşma olgusuna bir gönderme yapıldığı, kendi gelenek ve değerlerinden uzak bir batılılaşma çabasının karşısında durulduğu söylenebilir.

Oyuna yansıyan bir başka sorun yanlış anlaşılan, yanlış uygulanan demokrasidir. Osmanlı Devleti yönetiminde uzun yıllar imparatorlukla yönetilmiş bir milletin, yeni bir deneyim olan demokrasiye geçiş süreci sancılı olmaktadır. Kaldı ki 1950 yıllarına kadar tek partinin iktidarda olduğu bir demokrasi yaşanmıştır. Bu bakımdan toplumsal arka planda çok partili rejimin sancıları yaşanmakta, metne de bu sancılar yansımaktadır. Şehrin yalnız seçim dönemlerinde hatırladığı ve oy toplamak için rüşvet dağıttığı gecekondu mahallesi, bu konumuyla ülkede uygulanamayan demokrasinin göstergesi olarak karşımıza çıkar. Diğer yandan

[20] **A. e.**, s. 86

mahallenin içinde muhtarlık seçimlerinde de antidemokratik uygulamalar görülür. Çeşitli hilelerle oyları kendine çevirme, zor kullanarak oy toplama, seçildikten sonra da haraç ve zorbalığa dayalı uygulamalarda bulunma bunlardan bazılarıdır. Böylece demokrasi metinde ülkenin mahalleden şehre bütün kesimlerinde uygulamaya yansımayan bir yönetim biçimi olarak gösterilir, demokrasiye yönelik uygulamalar keyfi bir nitelik taşır.

> "NİYAZİ: Vaziyet nasıl?
> DERVİŞ: Biraz para işledik aşağı mahalleye.
> NURİ: Biz de yukarı mahale kütüklerinde çoğu kimseyi çift yazdırdık.
> NİYAZİ: Yahu ne yaptınız! Şimdi Teke Kazım'a çifter oy verilecek.
> NURİ: İyi ya.
> NİYAZİ: Bunun nesi iyi?
> NURİ: Santralini işlet, Beşvakit. İş meydana çıkınca Teke'nin kendi lehine hile yaptırdığı sanılacak. Yukarı mahallenin sandıkları iptal…"[21]

> "ALİ: (Bir tuvalet kağıdı rulosuna yazdığı müsveddeyi okumaya başlar.) Sinekli'de bir huzur rejimi kurulmuştur. Maraza çıkarıp bunu bozanın yedi ceddine düz gidilecek, evi mail-i inhidam dalgasıyla yerle bir edilecek, menkul gayrımenkul emvaline vaziyet edilecektir. Duyduk duymadık demeyin.
> SESLER: Doğru, çok güzel…
> 1. KONDULU: Hani zorbalık kalkıyordu?
> KORO: Olacak artık o kadar."[22]

Metinde yüzeyde gerçekleşen olaylar ve insanlar arasındaki ilişkiler, arkasında böyle bir toplumsal yapı barındırır, daha doğru bir ifadeyle toplumsal yapı, metinde yaşananlar üzerinden ele gelir. Bu bakımdan oyunda amaçlanan eleştiri, sergilenen olayların gölgesinde kalır. Oyunda kent-mahalle, zengin-yoksul ayrımı kişilerin söylem ve deneyimleri ile yalnızca gösterilir yabancılaştırılıp eleştirilmez, bu da ayrımın perçinlenmesi tehlikesini doğurur. Ayrımın bir kadın üzerinden gösterilmesi de bir başka ayrımın kapılarını aralayacaktır. Diğer yandan batılılaşmanın ve demokrasinin yanlış anlaşılması, Zilha'nın zengin evde yaşadıkları, Ali'nin yaptıklarında güldürüye hizmet eder, onların aşk hikayesinde önemli rol oynar. Güldürü ve kavuşma çabasının öne çıkışı kuşkusuz eleştiriyi sekteye

[21] **A. e.**, s. 43
[22] **A. e.**, s. 52

uğratacak, merak ve eğlenceyi öne çıkartacaktır. Bu bakımdan metinde amaçlanan eleştirinin yer yer geri planda kaldığı görülür.

Metnin bu ayrımla gündeme getirdiği bir başka olgu, anlatı geleneğinin vazgeçilmezi olan kahraman yaratma eğilimidir. Keşanlı Ali halkın içinde anlatılan hikayelerle bir kahramana dönüşür, burada onu kahraman yapan halkın yanlış koşullanmaları ve söyleneni sorgusuz kabul edişidir. Diğer yandan şehir tarafından görünmez kılınan, devletin yalnız seçim zamanı dönüp baktığı bu kesimin, kendini koruyacak bir kahramana ihtiyaç duyması kaçınılmazdır. Bir başka deyişle terk edilmişlik hissi ve yaşanan düzensizlik Sinekli halkının kendine, devlet yerine koyabileceği bir 'kahraman' yaratmasının itici gücünü oluşturur.[23] Böylece metinde hem halkın yanlış koşullanması hem de onu buna iten 'ayrım' söz konusu edilir. Ama sonunda Ali'nin gerçekten mahalleyi korumak uğruna adam öldürmesinin kahramanlık mitini destekleyen bir eylem olarak bu sorgulamayı zorlaştırıp romantik bir final yarattığı söylenebilir.

Keşanlı Ali'yi kahraman ilan eden insanların mahallede yaşıyor olması geleneksel tiyatromuzla ortak bir başka özelliği gündeme getirir: mahalle atmosferi. "Geleneksel tiyatromuzun iki önemli türü, Karagöz ve Orta Oyunu, birer halk tiyatrosu türü olarak halk gerçeğinin kıyasıya yaşandığı Osmanlı şehir hayatının ve kültürünün çekirdeği olan mahalleyi merkeze alır."[24] Gerek geleneksel tiyatromuzda gerek metinde mahalle, birbirinden farklı özellikleri bünyesinde taşıyan ama toplumsal kesim olarak ortaklıklar barındıran birçok insanı bir araya getirir. Mahallede geleneksel bir yapılanma, cemaatçi bir yaşam biçimi söz konusudur. "Cemaat genel olarak topluluk içinde yaşayan kişileri birbiriyle ortaklaştıran, bireysel farklılıkları dışlayarak topluluğa ait ortak bir kimlik ve yaşama biçimi ortaya koyan kolektif bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır."[25] Mahallenin cemaatçi yapılanmasında dini inanç ve sosyal statüden kaynaklı ortaklıklar belirleyici olur. Bu

---

[23] Firidinoğlu, **a. g. e.**, s. 52
[24] Yavuz Pekman, "Türk Tiyatrosunda Bir Başrol Olarak Mahalle", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı 10, 2008, s. 25
[25] **A. e**, s. 22

durum oyunda mahallelinin Müslümanlığa yönelik sözleri ile cisimleşir. Mahallede herkes esnaftır, müslümandır Bu kolektif yapıda herkes benzer tutum ve davranışlar sergiler, aksi halde mahallede barınamaz. Mahallede olmak korunaklı bir yapıda yaşamak, bir yere ait olmak ve huzur demektir.

Metinde Keşanlı Ali'yi kahraman ilan eden işte bu mahalle kültürü ve cemaatçi yapılanmadır. Döneme paralel şekilde kent tarafından görmezden gelinen, kent kültürüne adapte olamayıp kendi değerlerini savunan mahalleli, kendini kente karşı koruyacak bir kahraman olarak onu seçmiştir. "Geleneksel mahalle, cemaatçilik, kollektivite, kapalılık, gelenekçilik gibi bir takım toplumsal ve kültürel öğeleri içinde barındırır(.)"[26] Metne yansıyan geleneksel mahalle insanları kapalı, korunaklı, geleneksel değerlere bağlı bir yapı içinde kolektif olarak hareket edip Ali'yi kahraman ilan eder. Burada metin, bu kolektif hareket etme eğiliminin, sürü mantığının eleştirisini yapıyor görünmekte ama okuyucuyu mahalle olgusuna yabancılaştırmamaktadır. Toplumsal bilinçaltımızda tüm sevimliliğiyle duran, günümüzde giderek uzaklaşıp özlediğimiz mahalle imgesi metinde hazır olarak bizi bekler. Yanlış koşullanmanın nedeni mahalle yaşamının sürü anlayışıdır, ancak mahalle bu görünümünden çok seyircinin nostaljik duyguyla sahipleneceği dekor olarak metnin odağındadır.

Metinde kahraman yaratma ve kendini koruma söz konusu olduğunda insanların birlikte hareket etme ve dayanışma içinde olma durumu, birbirinin arkasından iş çevirme ve kuyu kazma eylemleriyle adeta dengelenmiştir. Zilha mahalleye bir hanımefendi olarak döndüğünde mahalle kadınlarının arkasından demediğini bırakmayışı gibi birçok sahneye rastlarız. Dayanışma ile dedikodu bu ortamda kol kola vermiştir. Ancak okuyucu buna alışık olduğu ve bu durum metinde yadırgatılmadığı için bu ikiliği kanıksayacaktır. Oysa metne yansıyan ve hayatta da görülen mahalleye dair en önemli özellik bu ikiyüzlü kimliktir.

[26] Pekman, **a. y.**

Oyunda gönderme alanları ve ileti çok yönlü olmasına karşın, güncel sorunların yadırgatılıp eleştirilmesinden çok yalnızca gösterilmesi söz konusu olduğundan zaman zaman sorunların görünmezleştiğine şahit oluruz. Burada metinde kullanılan yabancılaştırma öğelerinin geleneksel oyunlarımıza yakın olması oldukça etkilidir. "Yabancılaştırma yoluyla ele alınan konuyu, yazar-yönetmen-oyuncu üçlüsü benzetmecilikten öylesine uzak bir biçimde sunar ki, izleyici bir tiyatro oyunu izlediğinin bilincini yitirmeden sahnede gösterilenler üzerinde düşünme olanağı bulur."[27] Dolayısıyla yabancılaştırma en genel anlamıyla sahnede gerçeğin gösterilmeyip anlatıldığının vurgulanması, seyircinin merakının, sona odaklanan seyretme alışkanlığının kırılması amacıyla sahne olanaklarının seferber edildiği bir yöntemdir. Bunun için başvurulan yollardan biri oyunun dramatik akışını kıran şarkılardır. Şarkı kullanımı geleneksel tiyatromuzda da yaygın bir öğedir. Geleneksel tiyatromuzda her şey bir eğlence havası içinde sunulduğundan, müzik ve dans da bu eğlence havasını güçlendiren ve renklendiren bir öğe olarak kullanılmıştır.[28] Şarkı kullanımı metne geleneksel tiyatromuzdaki kullanım biçimiyle yansıtılır. Yani şarkılar, oyunun akışını kesintiye uğratıp eğlenceyi sağlar. Olayları özetleme ya da kişileri tanıtma işlevini üstlenirler. Ama izleyiciyi metnin ulaşmak istediği bütünsel ileti noktasında yönlendirme özelliği göstermezler, bu da eleştirinin bulanıklaşmasına neden olur.

"(…)
Morgol gömlek giyerdi
Gümüş köstek takardı
Hafif şehla bakardı
Yaktı mı kalpten yakardı

Kaşta bıçak yarası
Gözde Halep çıbanı
Kurşun yemiş ayağı
Belli belirsiz aksardı."[29]

Sahnede cereyan edenin gerçek değil oyun olduğunun hatırlatılmasının doğrudan oyun kişileri tarafından yapılması metin ve geleneksel tiyatromuz arasında

[27] Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000, s. 43
[28] Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlara Yansımalar**, s. 71
[29] Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, s. 124-125

ortak olan en önemli özelliklerden biridir. Geleneksel oyunlarımızda beraber yaratıp beraber eğlenme geleneği içinde doğal bir şekilde ortaya çıkan bu özellik, oyunlarda güldürünün hareket motorlarından biridir. Halkın tiyatrosunda her şey eğlence için seferber olmuştur.

> "(Geleneksel oyunlarımızda) oyunun bir oyun olduğu, bunun gerçek sanılmaması fırsat düştükçe söz ve eylemle belirtilir. (…) Kavuklu kimi zaman yeni dünyanın ev değil paravana olduğunu, sözde bindikleri araba ve tramvayın araba ve tramvay olmadığını, başka mahalledeki eve ya da dükkana gitmek üzere sözde yola çıktıklarında aynı yerde dolaşıp durduklarını, dükkan ya da ev diye gösterilen şeyin önünden bilmem kaç defa geçtikleri i vb. söyler."[30]

Bu yöntem oyunu oyun olduğunun bilincine vararak izleyen seyircinin ona eleştirel bir gözle bakıp, aktif bir düşünsel sürece girmesini sağlamaya yönelik kimliğiyle Brechtyen epik diyalektik tiyatroda da kullanılmaktadır. Metinde yazarın da böyle bir vurguyla seyircide eleştirel bakışı yaratmak istediği söylenebilir. Ancak metinde yer alan bu türden sahnelere bakıldığında geleneksel oyunlarımızda olduğu gibi eğlence ve güldürünün öne çıktığı, metnin bu vurguyla seyirciyi sorgulamaya davet etme yanının gölgede kaldığı görülmektedir. Nitekim Zilha ve Ali'nin buluşmasında Ali'nin sözleri oyun oynandığını açığa vurmakla beraber düşünmeden çok gülmeceye neden olur. Böylece ileti ve göndermeler çok görülmez, durumlar yadırgatılmaz, sorunlar olayların fonu olarak kalır. Geleneksel oyunlarımızla girilen hesaplaşmada öne çıkan güldürü, sorunların yarattığı alışıldık durumları içselleştirmemize dair tehlikeler yaratır.

> "ALİ: (Kızgın durur, sahne önüne gelir, seyircilere) İçim yanıyor be. Zilha'ya açılacağım. Burada manevi laflar söylenecek. Böyle tıs olur mu ulan. Nutkum büsbütün tutuluyor. (Kulis'e) Hani ağustos böcekleri, hani bülbül sesi? Şöyle bir dem çektir bir yol, alırım paçanı aşağı. (Bülbül sesi. Orkestraya) Sen de içli bir zurna taksimi döktür arkadaşım. (Dediği yapılır.) (Işık kulübesine) Mavi ışık ver babalık. Ay maytabı. Boru mu bu? (Mavi ışık.) Ha şöyle…"[31]

---

[30] Cevdet Kudret Solok, **Orta Oyunu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 87
[31] Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, s. 57

Oyunda herkes birbirinin arkasından iş çevirir, hileler, oyunlar ortalıkta kol gezer. Halkın kahramanı olan Ali, yönetime gelince haraç alır; mahallenin kızı olan Zilha hanımefendi olunca dedikodulara malzeme olur. Bozulmuş bir düzenin göstergesi olarak iş çevirme ve türlü oyunlar geleneksel oyunlarımızda da önemli yer tutar. Olayların karışması, yanlış anlamalar, argo ve küfür kullanımı gerek metinde gerek geleneksel oyunlarımızda sıkça görülür. Bu öğelerin tamamı güldürüye hizmet eder. Diğer yandan argo sözcükler ve küfürlü konuşmaların 'erkek'lerin dilinden düşmemesi, onlara özgü olması da ayrıca dikkate değerdir.

Metinde argo ve küfür kullanımını tekeline alan erkekler, koruyup kollamayı, şiddet ve zorbalık uygulamayı, kahramanlık vasıflarını da yüklenirler. Keşanlı Ali'de cisimleşen tip, bir kabadayı tipidir. Mahalleyi koruyup kollayan, mahallenin kahramanı olan, olumlu bir kabadayı… Metinde Ali'nin karşısına birçok olumsuz kabadayı da koyulmuştur. Güç, şiddet, koruyuculuk gibi özellikleri bünyesinde toplayan bu erkek, mahallede devletin yarattığı otorite boşluğunun savunucusu olarak devletin eril kimliğini de yansıtır. Kabadayı tipi bütün bu özellikleriyle geleneksel tiyatromuzda da geniş bir yer tutar. Dolayısıyla burada Geleneksel tiyatromuzla ortak eril bir dünyanın yansıtıldığı görülebilir.

> "(Geleneksel tiyatromuzda kabadayılar) zorbalıklarıyla, güçleriyle düzeni sağlayan kişilerdir. Dolayısıyla düzenden yanadırlar. Sorunları kaba güçle ve ilkel yöntemlerle çözerler. Hayal perdesine ya da meydana nara atarak, böylece ortalığa korku salarak girerler. Kavgacıdırlar, her zaman, her koşulda ve herkesle dövüşmeye hazırdırlar."[32]

Oyunda halkın inançları, halkın söylemleri de yoğun olarak kullanılmaktadır. Yıllar geçse, zaman değişse bile halk için değişmeyen inançlar, sözler vardır. O, bunları yaşattıkça kendini iyi hisseder ve bunlar hepimizin bilinçaltında yaşamaktadır. Sözgelimi tüm vücudu doğduğunda okunan, ayaklarından tutulduğu ve ayakları okunmadığı için topuğundan kurşun yiyen kahraman motifi oyunda önemli yer tutar. Bu motif Antik Yunan'daki Akhilleus mitinden kaynağını

[32] Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlara Yansımalar**, s. 68

alır. "(…) bir efsaneye göre Thetis oğlu (Akhilleus'u) ateşe tutmamış da Styks ırmağına batırmış, böylece gövdesini silah işlemez hale getirmiş ama topuğundan tuttuğu için bir orasından yara alabilirmiş. Nitekim Akhilleus sonradan bu yerinden vurulup öldürülmüş."[33] Benzer inanışlara, Anadolu'da birçok anlatıda da rastlamak mümkündür. Oyun kişilerinin söylediği birçok söz de yabancısı olmadığımız cümlelerdir. Bu anlamda yalnız teknik değil içerik olarak da oyun geleneksel motiflerle örülmüştür. Böylece metin okuyucuyu çok duyduğu, günlük hayatta kullandığı birçok söylem ve davranışlarla kendine çekmeyi başarır. Metinde yaratılan seyircinin geçmişten tanıdığı, kolektif bilinçaltında kodlamalarını taşıdığı, modernleşme süreci içinde giderek uzaklaştığı romantik bir dünyadır. Bu dünya kaçınılmaz olarak eleştiriden çok özenme duygularını perçinler.

> "DERVİŞ: Hey koca aslan
> NİYAZİ: Er kişi ensesinden belli olur. Şu enseye bak maşallah."[34]

Halkın inançları ve söylemleriyle şekil verdiği bu dünyada Keşanlı Ali kahraman ilan edilmiş, hapisten çıkmış, muhtar olmuş, sevdiği kıza kavuşmuştur ancak sonunda oyunun böyle mutlu bitmesine izin verilmez ve Cafer ortaya çıkıp her şeyi bozar. "Ağır ol arkadaşım bu oyun bu kadar tatlı bitmez."[35] sözleri ile oyunun sonunu değiştirir. Bu sahnelerde oyun oynandığı bir kez daha vurgulanır, bir başka deyişle oyun kişilerinden biri oyunun finaline müdahale ediyor rolü yapar. Cafer, Ali'nin işlemediği bir cinayeti üstlendiğini söyleyip kahramanlık efsanesine son verir. Ali mahalleliyi korumak için Cafer'i vurup gerçek bir kahraman olur ama bunun bedeli sevdiği kadından yeniden ayrılmak olacaktır. Burada her ne kadar kahramanlık yanılsaması gözler önüne serilse de Ali'nin gerçekten kahraman olmasıyla yanlış inançlara tamah etme, yanlış koşullanma eleştirisinin engellendiği söylenebilir. Metindeki son şarkı adeta bu engeli, yanlış anlamayı ortadan kaldırmayı sağlamaya, alınması gereken dersi ortaya koymaya yöneliktir. Seyirci sahnedeki halktan biri olması dolayısıyla payına düşen uyarıyı alacaktır. Böylelikle metnin

---

[33] Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2007, s. 25
[34] Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, s. 36
[35] **A. e.**, s. 121

sonundaki şarkıda verilmek istenen ders, metnin taşıdığı ileti doğrudan dile getirilir. Oyundaki bu özellik de geleneksel tiyatromuzdaki meddahla ortaklık çizer. "Hikaye bittikten sonra meddah sorumluluğu hikayenin kaynağına bırakarak kıssadan hisseyi ya da öğreneği bildirir."[36] Bu ortaklık şarkının adıyla da açık edilmiştir.

"KISSADAN HİSSE
Arayın bulursunuz
Kazıyın görürsünüz
Yanlış mı öyle değil mi
Neden sus pus oldunuz
Yoksa sen de bizcilen
Saf mısın ey ahali
Bizim kadar kolayca
Kanar mısın ahali"[37]

Görülüyor ki, oyunda şarkı kullanımı, tip kullanımı, oyun oynandığının vurgulanması, toplumsal eleştirinin varlığı, mahalle atmosferi, halkın söylem ve inanç dünyası, projeksiyon kullanımı, güldürünün yoğun oluşu, argo ve küfürlü sözlerin yaygınlığı vb. geleneksel tiyatromuzla ortak birçok öğe kullanılmıştır. Yazar, okuyucuda ya da seyircide düşünme, irdeleme, sorgulama ve burada sunulan insanların düştüğü tuzaklara düşmemeye ilişkin bir ayma sağlamak için onunla daha kolay bir ilişkiye girmek amacıyla onun aşina olduğu özellikleri taşıyan bu biçimi tercih etmiştir. Yazar bu yolla hem seyirciyi eleştiriye sevk etme hem de çağdaş Türk tiyatrosuna giden yolun kapılarını aralama amacı gütmüştür. Bu biçim denemesi dönemde önemli bir adım, özgün bir ses olmuş, sonraki yazarlar için de görkemli bir yol açmıştır.

Diğer yandan bütün bu öğeler metinde geleneksel tiyatromuza yakın bir kullanım biçimiyle yer almış, metinde hedeflenen ileti ve göndermelerden çok güldürü ve eğlenceyi güçlendirmiştir. Çok fazla soruna temas edilmesine rağmen, sorunların yadırgatılmayıp olayların fonunda kalması söz konusudur. Diğer yandan

[36]Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlara Yansımalar**, s. 39
[37] Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, s. 128

gündelik hayattan alışık olduğumuz manzaralar, davranış biçimi ve söylemler, özlem duyulan mahalle atmosferi ile bir araya getirilmiştir. İnsanları birey olma bilincinden uzaklaştıran mahalle de yabancılaştırılmayan romantik bir imge olarak kalmıştır. Bu imge paralelinde metne yansıyan kır-kent, yoksul-zengin, ezen-ezilen, görünen-gerçek vb. karşıtlıklar, insanların üzerinde konumlandığı, belki de buna mecbur olduğu karşıt kutuplar olarak sergilenmiş ama yabancılaştırılmamıştır. Bu da karşıtlıklar üzerine düşünmekten çok, zaten alışık olunan düşünme biçimini kanıksamayı sağlamaktadır.

Metinde yabancılaştırılmadan sıklıkla kullanıldığından içselleştirilme riski içeren en önemli karşıtlık da toplumsal cinsiyet açısından ortaya çıkmakta, kadın erkek ilişkileri verili yerleşik değerler ve roller üzerinden olduğu gibi sergilenmektedir. Oyundaki toplumsal cinsiyet normları, Ali'nin kabadayı rolünü üstlendiği kahraman olma sürecinde, onun aşkının hedefi olan Zilha ile kurduğu ilişki biçimi, Zilha'nın konuk olduğu zengin köşkünde yaşadığı deneyim, anlatı geleneğinin erkeğe yakıştırdığı özellikler, kadına yüklenen görevler, erkeklerle örülü dünyada kadının konumu gibi izlekler üzerinden karşımıza çıkmaktadır. Metne daha yakından bakıldığında farklı görünümlerle ortaya çıkan bu karşıtlığın yabancılaştırılmadığı için daha yerleşik hale geldiği görülecektir.

Geleneksel tiyatromuzun türlü özellikleriyle beraber oyuna sızan bir başka yanı kadın erkek ilişkilerindeki ataerkil yapılanmadır. Bir başka deyişle tıpkı geleneksel tiyatromuzda olduğu gibi metinde de geleneksel ataerkil ideolojinin kadına, erkeğe, ilişkilere yönelik koyduğu kurallar yansıtılmıştır. Koyulan kurallar, biçilen özellikler geçen zamana bağlı olarak ufak farklılıklar gösterse bile ataerkil yapı ve getirdiği normlar, ahlak anlayışı ve değer yargıları değişmeden sabit kalmıştır.

> "Meddah, Karagöz ve Ortaoyunlarındaki bütün kadınlar olumsuz, ahlak kurallarına pek aldırış etmeyen, yosmalıkları ve uygunsuzluklarıyla nam salmış kadınlardır.(…) Karagöz karısıyla hiç anlaşamaz. Kadın dırdırcıdır. Karagöz'ün yosulluğuna ve işsizliğine rağmen hep ister. (…) Tipik birer mahalle kadınıdırlar, ağızlarında bakla ıslanmayan cinsten, dedikoducu kadınlardır bunlar. (…) (Diğer zenneler) çoğunlukla baştan çıkarıcılardır.

> Güzel ve işveli tavırlarla ve içkiyle erkekleri cezp eder ve istediklerini elde ederler."[38]

Geleneksel tiyatromuzda kadınlara ahlaksız, dırdırcı, dedikoducu vb. olumsuz vasıflar yükleyen yapı metinde farklı görünümlerle yeniden karşımıza çıkacaktır. Bu yapı farklı görünümler alsa bile çeşitli gerekçelerle kadın ve erkeğe özellikler biçme, bu özellikler üzerinden kadını olumsuz addetme eğilimi değişmez. Dolayısıyla ataerkil sistem kadınlık ve erkeklik normlarını belirleyip, cinslere belli özellikler yükleyip, toplumsal platformda belli kurallar dayatır, sistem yaşam ve söylem dizgeleriyle doğal gösterilerek yaşamına devam ederken kadını olumsuz bir imgeye soyutlayarak, tek tip bir görünüm vererek baskı altına alır. "Ataerkillik benzeri olmayan bir egemen ideolojidir."[39] Bu ideoloji vasıtasıyla kadın karşısında egemen olan cins erkektir, toplum yapısındaki her unsur bu egemenliği meşru kılar. "Mitchell, kadına yapılan baskının adı olan ve tüm toplumsal yapı içine işlemiş ataerkilliği, cinsel politika olarak değerlendirir."[40] Bu cinsel politika bir yandan metinlerin içine sızarken diğer yandan metinlerdeki söylemlerle beslenir, yani metinlerle karşılıklı ilişki içindedir. Bu çerçevede oyunun, ataerkinin içine sızıp içselleştirildiği metinlerden olduğunu görmek zor olmayacaktır.

Cinsler arasına ayrılıklar koyup, hiyerarşik bir ilişkiyi öngören, bu hiyerarşide kadını alt basamakta tutan cinsel bir politika olarak ataerkil sistem, metinde karşıt düşünme biçimleri üzerinden yürüyen bir mekanizma olma yönü ile öne çıkar. "(Cıxous) Kültür/doğa, kafa/kalp, biçim/madde, konuşma/yazma gibi bir takım karşıtlıkları ortaya getirerek, bu karşıtlıkları kadın ile erkek arasındaki karşıtlıkla ilişkilendirir. Karşıtlıklarda yer alan terimlerden birinin daima diğerine göre daha üstün tutulduğunu belirtir."[41]Metnin odağında bulunan ve yabancılaştırılmadan sergilenen ezen ezilen karşıtlığı ikinci adımda yerini erkeğin üstün taraf olduğu kadın erkek karşıtlığına bırakır. Bu karşıtlıkta belirleyici olan

---

[38] Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlara Yansımalar**, s.67
[39] Kate Millet, **Cinsel Politika**, Çev. Seçkin Selvi, İstanbul, Payel Yayınları, 1987, s. 59
[40] Emre Işık, **Beden ve Toplum Kuramı**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1998, s. 45
[41] Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, s. 159-160

ataerkil yapılanma öncelikle kendini Zilha ve Ali adlı oyun kişileri ve ilişki biçimleri üzerinden ele verir.

Metinde Ali, mahalleliyi huzursuz eden, sevdiği kızın dayısı olan adamı öldürmediği halde bu suçu üstlenmek zorunda kalmış, bunun sonucu hapse girmiş, Zilha'yı kaybetmiş ama kahraman olmuştur. Onu bu suçu üstlenmek ve olmadığı biri gibi, kahraman gibi davranmak zorunda bırakan sözü edilen ataerkil yapı ve onun üstüne kurulu olduğu karşıt düşünme biçimidir. Çünkü ataerkil yapı erkeğe belli özellikler dayatıp, onu buna uygun davranmakla yükümlü kılar; aksi halde erkek dışlanır, karşıtlığın diğer kutbu olan kadın gibi olmakla suçlanır. "Hegemonik erkeklik daima kadınlarla ilgili olduğu kadar ikinci konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak da inşa edilmektedir. Farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim, ataerkil bir toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz parçasıdır."[42] Metinde Ali ikincil konuma itileceği bir erkeklik biçimini kaldırmak yerine yüceltilmeyi tercih ederek kahraman olmanın gereklerini yerine getirmiştir. Dolayısıyla oyunun ana izleğinin Ali'nin kahramanlığa zorlanması, kahramanlığın erkeğe özgü yüceltilen bir değer olması yönüyle erkek egemen bir düşünme biçimini yansıttığını söylemek doğru olur. Tüm bu değerler bütününü belirleyen ve kişiyi buna göre yetiştiren egemen ideolojidir. Erkeklik ve ona yakıştırılan kahramanlık belirli bir toplumsal yapının ürünüdür, toplumsal yapı bunun için gereken yükümlülükleri Ali'ye öğretmiştir şimdi Ali'den bunları uygulaması beklenmektedir.

> "Erkekliğin fiziksel anlamı, basit bir şey değildir. Boy pos ve şekli, tavır ve hareket alışkanlıklarını, belirli fiziksel becerilere sahip olmayı ve belirli becerilerin eksik kalmasını, kişinin kendi beden imajını, bunun öteki insanlara sunuluş biçimini ve bu insanların buna karşılık verme biçimlerini, kişinin bedeninin çalışma ve cinsel ilişkilerdeki işleyiş biçimini içerir. (…) Erkekliğin fiziksel anlamı toplumsal pratiğin kişisel tarihi, toplumdaki yaşam çizgisi aracılığıyla gelişir."[43]

[42] R. W., Conell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar,** Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998, s. 245
[43] **A. e.**, s., 122-123

Ali toplumun olumladığı erkek özelliklerini göstermek durumunda kalmış, bu şekilde sevdiğini kaybetse de bu toplumsal yapıda kendisine şerefle yaşayabileceği bir yer açabilmiştir. Sistem onu da bir başka açıdan esir almış, kabadayı olmaya zorlamıştır. Kabadayılığın gereği olarak güç ve şiddeti tekeline alan Ali, her türlü zayıflık, güçsüzlük belirtisinden kendini uzak tutmak durumundadır. Bu dayatmanın Ali'ye yaşattığı tecrübe, gözyaşı, acı ve aciziyetin kadına özgü olduğu, karşıtlığa dayalı bir yapılanmayı ortaya çıkarır. Okur da bu karşıtlığa dayalı düşünme biçimine ortak olur.

> "ALİ: Ama duydum ki sen de beni katil sanırmışsın. Bir ağırıma gitsin… Tam üç ay her gece ranzada ağladım için için…
> ZİLHA: Bitti mi sözün?
> ALİ: Daha yeni başladı. Mapustakiler beni şakaya aldılar. Masum Ali, gözü yaşlı Ali diye ad bile taktı besmelesizler…"[44]

Ali Zilha karşısında mağdur durumdadır, çünkü herkes gibi Zilha da onu dayısının katili sanmaktadır. Toplumda gücü tekelinde tutan bir erkek olarak Ali karşısında Zilha'nın görece üstün konumunu sağlayan şey aşktır. Söz konusu olan bir kabadayı olsa bile aşık olduğu kadın karşısında zaaflıdır. Diğer yandan mahalle kuralları içinde muhafazakar bir yaşam süren bu çiftin flört etmesi mümkün olmadığından Ali'nin evlenene dek Zilha karşısındaki zaafı iki kat artar. Zilha hem arzulandığının bilincinde olması hem de haklı olması sebebiyle Ali karşısında sesini yükseltebilmektedir. Ali, katil olmadığını bir türlü itiraf edemez, kahramanlık ve erkeklik kuralları buna izin vermez, aşkı ve toplumsal rolü arasında sıkışan Ali, ikili bir durum içindedir. Giydirilmek istenen toplumsal rol Ali'nin vücuduna bir türlü oturmamaktadır.

> "ZİLHA: Benim söyleyecek iki çift lafım var. Bu adam gaatilin biridir. Dayımı vurdu. Hepiniz biliyorsunuz. Gendinize gaatilden mıhtar mı seçeceksiniz?
> ALİ: Sen bunu bana…
> ZİLHA: Gaatil değil misin? Yalan mı?
> ALİ: Gayrı ben ne söyleyeyim? Nezaketine diyecek yok. Bir hoş geldin demeden katil deyip çıktın."[45]

---

[44] Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, s. 59

"Anlatı, değer yargıları, dünya görüşü, davranış örüntüleri gibi pek çok konuda bilgi içerir."[46] Dilden dile dolaşan anlatılar, bu mahalle ortamında kişilerin yetişmesinde, dolayısıyla onların dünya görüşü ve değer yargılarının belirlenmesinde önemli bir etkendir. "Toplumsal düzlemde yaşanan cinsler arası eşitsizliğin izlerini anlatılarda da kolaylıkla bulmak olanaklıdır."[47] Eşitsizliğin kodlamalarını taşıyan anlatılarsa ataerkil düşünme biçiminin nesilden nesle aktarılmasını sağlar. Ali de erkeğin kahramanlık efsaneleriyle örülü anlatı geleneğiyle büyümüştür, şimdi kendisi de bir anlatıya malzeme olmaktadır. Ali'yi kahraman yapan anlatılarda kurulan dünya ataerkil özellikler taşıdığından Ali'nin de yazacağı destanla anlatılardan miras aldığı bu yapıyı sürdürmesi kaçınılmaz olmaktadır. Metinde Ali kahramanlığıyla yeni bir destan yazıp ataerkil düşünme biçiminin kahramanlık örüntüsünü yansıtan anlatılara yeni bir tanesini daha eklemektedir.

Bu tür kahramanlık efsaneleriyle dolu anlatılarda sergilenen erkeğin odağa oturtulduğu eril dünyada kadınlar ancak bir fon, erkekten dolayımla var olan bir figür olmaktadır. Buna paralel şekilde Ali'nin kahramanlaşma sürecinin anlatıldığı metinde Zilha ve ona dair aşkı bir fon, bir yan öykü olarak kurgulanmıştır. "(Çünkü) cinsel eşitsizlik kadının aleyhine işlemiştir ve erkek yazıyı kendi egemenliğine almıştır. Ama Cixous'a göre bu eşitsizlik sadece kültürel ve tarihsel kaynaklıdır."[48] Dolayısıyla özünde sebepsiz olan eşitsizlik, tarih içinde kültürler ve kültürü oluşturan, eril dünyanın yansıtıldığı anlatılar yoluyla vücuda gelmekte, metinde Ali'nin destanıyla buna bir yenisi eklenmektedir.

Metinde Ali'nin kahraman olma süreci ve aşk öyküsünün fonu olan Zilha, iletilmek istenen düşüncelerin üstünden verildiği bir nesne konumuna da oturur. "Zilha, günümüz toplumunda yükseliş ya da düşüş öykülerini basında sıkça izlediğimiz, düşleri resimli dergi ve fotoroman türünde yayınlarla beslenmiş,

---

[45] **A. e.**, s. 47
[46] Leyla Şimşek, "Yüzü Muşmula, Giyimi Ala Bula: Anadolu Masallarında Kocakarı İmgesi", **Türk(iye) Kültürleri**, Haz. Gönül Putlar Tahire Erman, İstanbul, Tetragon İletişim Hizmetleri A. Ş., 2005, s. 486
[47] **A. e.**, s. 488
[48] Işık, **Beden ve Toplum Kuramı**, s. 77

kurtuluşu şarkıcı, film yıldızı olmakta ya da kentli bir beyin korumasına girmekte arayan arabeskleşmiş gecekondu kızının başarılı bir ilk örneğidir." [49] Alt orta sınıf ile üst sınıf arasındaki çatışmanın sergilendiği oyunda Zilha üst sınıfın yaşamına özenme ve kentli olma çabasıyla öne çıkar ve ana düşüncenin hareket noktasını oluşturur. Zilha özendiği yaşama ulaşmak için zengin ve iyi bir kocaya varmak durumundadır. Çünkü eğitim almamıştır, mahallenin sınırları içinde sıkışıp kalmıştır, ekonomik gücü yoktur; başka bir dünya tanıması, sınıf atlaması evliliğe bağlıdır, bunun için de beğenilmesi gerekmektedir. Bu koşullar altında Zilha'nın sahip olduğu fiziksel özellikler önem kazanır, ancak bunları kullanarak uzak diyarlara gitmek mümkün olacaktır. Zilha'nın bu arayışı ataerkil düzenin tüm kadınları zorladığı bir arayıştır. Bu düzende kadınların akılları pahasına güzelliklerini ve duygularını geliştirmeleri gerekir, çünkü kendilerini ekonomik olarak ortaya koymalarının ve belli bir ölçüde güç elde etmelerinin tek yolu bir koca bulmaktır.[50] Oyunun ana iletisi alt orta sınıf ile üst sınıf ayrımı ve alt orta sınıfın üst sınıfa öykünmesi olup Zilha'nın sözleri buna hizmet etse de, alttan alta böyle bir ataerkil bakışı da beslemektedir. Çünkü öykündüğü sınıfa yükselmesi cinsel kimliği olarak ona benimsetilen bu role girmesine bağlıdır.

"NEYİM EKSİK SİZLERDEN
(…)
Neyim eksik sizlerden
Kel miyim çopur mu ben?
Çoğunuzdan ince belim
Hepinizden ataşlıyım

Bir şehzade kır atında
Şu taraftan çıksa gelse
Tacı tahtı terk eylese
Beni deli gibi sevse

Kafdağı'nın arkasında
Fildişinden bir sarayda
Düğün dernek gelin girsem
Pırlantalı taşlar taksam ah"[51]

[49] Yüksel, **Haldun Taner Tiyatrosu**, s. 73
[50] Josephine Donovan, **Feminist Teori**, Çev. Aksu Bora, Meltem A. Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 29
[51] Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, s. 30-31

Zilha üst sınıfa ait, kentli bir eve manevi evlat olarak alındıktan sonra da çizdiği kadın kimliğinde pek değişiklik olmaz. Hala hayırlı bir kısmet bulup evlenmeyi amaçlamaktadır. Daha açık bir ifadeyle manevi evlatlıktan hanımefendi konumuna evrilmek ister. Bu konuda kendisine yardımcı olacak kişileri en iyi insan olarak değerlendirmesi de kaçınılmazdır. Hayırlı bir kısmet bulmak isteyen Zilha'nın önce kentli bir hanımefendi gibi davranmayı öğrenmesi gerekecektir, ona bunu öğretecek olan kentli, batılı, burjuva bir kadın olan Madam Olga'dır. Olga ve beraberindeki kadınların kadınlık anlayışı Zilha'nın temsil ettiği kesimin kadınlığından biraz farklıdır, ama burada da kalıplaşmış düşünceler ve yerleşik söylemlerin devamlılığı görülür. Kadın yine kadındır yani cinsel nesne konumundadır ama kentli ya da mahalleli olmaya bağlı olarak ufak değişiklikler gösterir. Ataerkil ideolojinin içine sızdığı toplumsal yapıya göre kadınlık biçimlerinde bazı farklılıklar oluşur. Bu, toplumsal olanın erkeklerden çok kadınlar üzerindeki yaptırımlarla sağlandığının bir göstergesidir.[52] Zilha'nın gecekondulu ya da kentli olmaya bağlı olarak yaşadığı kadınlık deneyimleri, ataerkil düşünceyle iş birliği içinde her ideolojinin kendi kadınlık biçimini yarattığını ortaya koyacaktır. "Feminist yaklaşımlar bedenin toplumsal yaşamda var olduğunu, toplumsal, politik, cinsiyetli ve ideolojik olduğunu, kadın bedeni ve cinsiyet tartışmasıyla ortaya koymuşlardır." [53] Son kertede ataerkil ideoloji konuk olduğu farklı toplumsal yapılarda farklı kadın bedenleri kurgulamaktadır. Zilha'nın bedeni ve kadınlığı da değişen ideolojilere bağlı değişiklikler gösterirken, bedenini kuran ideolojinin varlığı değişmeden kalır.

Olga yalnız cinsellikle eş güdümlü bir kadın profili çizerek üst sınıfın kadın algısını gözler önüne serer. Buna göre kadın bacağını biraz açarak erkeğe umut vermeli, seksi üslupla konuşmalı, bir erkekle yatmak için şartlar koşmalı ve en çok şey vaat edene kendini vermelidir. Zilha bu söylenenleri anlamaz, o bakiredir, cinselliği konuşmaktan utanır, teşhirin anlamını bile bilmez. Mahallenin değer yargılarına göre yaşar ve bu kültür tarafından öğretilenleri yapar, kadınlığı yalnız

---

[52] Leyla Şimşek, "Tarih, Toplum, Siyaset… Ve Kadın Olmak", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı 4, 2004, s. 6
[53] Işık, **Beden ve Toplum Kuramı**, s. 63

namusunu korumak olarak algılar. Bu bakımdan iki kadının kadınlığa yüklediği anlam çok farklıdır ve bu farklılık daha çok üst sınıf alt sınıf, batı doğu farkından ileri gelir. Farklı olmadıkları nokta ise her iki kadın imgesinin de ataerkil zihniyetin ürünü oluşudur. Biri kadın olmayı satılık cazip bir mal olmayla eşdeğer görürken diğeri tabularla büyüdüğünden kadınlığını namus anlayışıyla bir tutar.

> "OLGA: Kadın kısmısı otururken bacağını biraz açmak iktizadır.
> ZİLHA: Yok deve.
> OLGA: Çok değil. Ama hiç açmazsan görgüsüz derler. Çok açarsan striptizci sanırlar. İki orta. Eteğin açılacak sen grasyöz bir şekilde kapayacaksın. O açılacak sen kapayacaksın ki dikkat çekesin.
> (…)
> OLGA: Bakiresin?
> ZİLHA: Ha?
> OLGA: Ha denmez efendim denir. Kızsın yoksam karısın diye soruyorum.
> ZİLHA: İkisi ortası bir şey. Sana ne be neysem neyim bakireyim diyeceğin var mı?
> OLGA: Öyle olsa da söyleme kızım. Sosyetede ayıptır.
> (…)
> OLGA: Bak evladım. Kimi kadın herkesin altına yatak çarşafı gibi serilir. Piyasasını düşürür. Kimi de kendini dirhem dirhem satar. Açık artırmaya çıkar. En çok verenin üstüne kalır. Sonunda da ömür boyunca aylık gelir sağlar."[54]

Metinde Olga ve Zilha üzerinden iletilmek istenen ana düşünce sergilenmekte, bu iki kadın metnin iletisi için araç olarak kullanılmaktadır. Burada açık edilen üst sınıf ile alt sınıf, batı ile doğunun ataerkisinin farklı görünümleridir ama bu görünümler kadınlar üzerinden yerleşik toplumsal cinsiyet normları pekiştirilerek yapılır. Yazar modern ile geleneksel, batı ile doğu, üst sınıf ile alt sınıf, zengin ile fakir arasına ayrımlar koyup modern burjuvanın eleştirisini yapmaktadır. Burada söz konusu olan, karşıt yapılanmalar ve eleştiri için kadının araçsallaştırılmasıdır. Bu karşıtlık dizgesiyle metinde, Zilha'nın değişim deneyimi üzerinden geleneksel olanın yanında durulup biz ve onlar karşıtlığı yaratılmaktadır. Bu türden bir karşıt düşünme biçimi ve bunun içinde farklı kadınlık durumlarının sergilenmesi metni ataerkiyi besler bir duruma getirir.

[54] Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, , s. 87-88-89

Metinde bir adım daha ileri gidilerek geleneksel doğu dünyasının ataerkil düşünme biçiminin tarafının tutulduğu da söylenebilir. Çünkü Zilha şehre gidip mahalleye döndükten sonra namussuz damgası yer. Şehirde kadın için önemli olan özellikler, mahallenin ataerkil yapılanması içinde kadını namussuz kılmaktadır. Zilha şehirde gördüğü kadına yönelik kuralları mahallede uygulayamaz. Onun yaşadığı bu tecrübe metnin iletisinin hizmetindedir. Şehirli olma, modern hayata özenme kadın cinselliği ve kültürümüzdeki yerleşik namus kavramı üzerinden olumsuzlanmaktadır. Yazar, ataerkiyi, ataerkinin namus kavramını kullanarak iletisini biçimlendirmektedir. Ancak bu yolla ataerkil düşünce ve namus normları içselleştirilmektedir.

> "HAFİZE: Zilha gelmiş mahalleyle.
> RAZİYE: Sen gördün mü?
> HAFİZE: Bir olmuş ki sorma. Göğsünü cambaz gibi hoplatıyor. Kalçalarını değirmen taşı gibi çalkalıyor.
> RAZİYE: Ne yapıyormuş şehirde?
> HAFİZE: Ben kokot oldum diyesiymiş.
> RAZİYE: Onu bilmeyecek ne var düpedüz o adamın metresi.
> (…)
> DÖRDÜ BİRDEN: Onun anası da kötüymüş derler. Beter olur inşallah."[55]

Burada ataerkil yapılanmanın bildik söylemlerinin yadırgatılmadan kullanıldığı dikkat çekmektedir. Olumsuz özellikler kadından kadına geçmektedir, Zilha annesinden miras aldığı namussuzluk üzerinden yargılanmaktadır. Bu söylemler kadını olumsuzlukla birleştirir. Diğer yandan Zilha'ya namussuz diyenler mahalle kadınlarıdır. Buradan hareketle metinden çıkan anlam kadınlar arasında dayanışma olmadığı gibi, dedikoduculuğun da kadınların başat özelliklerinden biri olduğudur. Bir önceki adımda mahallede herkesin birbirini koruyup kolladığı, dayanışma içinde yaşadığı cemaatçi yapı şimdi yerini herkesin birbirini yediği, birbirinin arkasından konuşup kuyusunu kazdığı ilişkiler ağına bırakır. Bu bakımdan metinde dayanışma görüntüsünün altında yatan birbirini yeme bir çeşit ikiyüzlülüğü gösterir. Metinde şehir mahalle ayrımında kadının cinselliği, namusu ve ataerki kullanılarak mahallenin tarafında durulur, ama mahalle kendi içinde sorunludur. Bu

[55] **A. e.**, s. 93-94

sorunlu, ikiyüzlü yapının kadın dedikodularıyla ele gelmesi de yeniden bizi ataerkiye yönlendirir.

Ataerkil düşünce metinde, onu içselleştiren, söylem ve uygulamalarına yansıtan kadınlar aracılığıyla var olur. Oyunun baş kadın kişisi olan Zilha, erkeklerden dolayımla varlığını hissettirir. Dayısının intikamını almak için Ali'ye kafa tutar; Ali'yi üzmek için şehirde bir ailenin oyuncağı olur. Sonuçta bir erkek için bir başka erkeğe kafa tutarken, bir başka erkek tarafından kullanılır ve oyunda iki kat ezilir. Dolayısıyla yaptığı eylemleri özne olarak seçip gerçekleştirmez, erkeklerin eylemlerinde, anlatılarında ancak bir nesne konumunu işgal eder. "Tax, kadının bir özne olarak tanınmama sorunuyla baş başa bırakıldığına ve bundan dolayı kendini bir nesne olarak meşrulaştırmaya çalıştığına, bunun açıkça şizofrenik bir tepki olduğuna değinir."[56] Zilha ataerkil bir yapılanma içinde özne olamayan, kendini gerçekleştirebileceği kendi eylemlerini yapamayan, özne olan erkeğin nesnesi olarak var olmaya koşullanmış bir kadın olarak çizilir. Zilha'nın bir hikayesi yoktur, o erkeklerin hikayesinde yan unsur, metnin iletisi için biçimlendirilmiş bir nesnedir.

Ataerkil ideoloji Zilha'nın eylemleri kadar söylemlerine de sızmıştır. Metinde ataerkil sistemin kendine biçtiği rolü karşılayacak bir dille konuşur. Buna paralel olarak Zilha'nın Ali'ye yönelik suçlamaları erkekliğe uygun davranmadığı yönündedir. Sistemin biçtiği erkeklik rolüne göre erkek mert olmak, sözünde durmak zorundadır. Zilha, Ali'ye karşı çıkıyor gibi görünür, bu, karşısındaki erkeğin ona aşık olması dolayısıyladır. Buradaki suçlamaları bildik erkeklik imgesi üzerindendir ve Zilha bir erkeği –sevdiği adamı- bir başka erkeği –dayısını- savunmak için suçlamaktadır. Hem Zilha'nın hem Ali'nin sözleri toplumsal cinsiyeti kavramını destekler niteliktedir.

> "ZİLHA: Madem öyle neden çıkıp herkese doğrusunu ilan etmiyorsun?
> ALİ: Ok yaydan çıkmış bir kerem. Serde erkeklik var. Er kişi tükürdüğünü yalar mı?
> ZİLHA: Lafa bak lafa… Er kişi başkasının işlediği cinayetle caka satar mı?

[56] Donovan, **Feminist Teori**, s. 258

ALİ: Oldu bir kerem kız…"[57]

Metinde çizilen dünya erkeklerin dünyasıdır… Oyunda Şerif Abla ve Zilha'dan başka kadın görünmez. Buna karşılık erkeklerin sayısı oldukça fazladır. Bununla doğru orantılı olarak metin eril söylemlerle örülmüştür. "Irigaray erkeğin egosunu dünyaya yansıttığını, böylelikle da dünyanın her nereye bakarsa baksın erkeğin kendi yansımasını görmesini olanaklı kılan bir ayna haline geldiğini ileri sürer."[58] Metin, içine sızmış olan kodlamalarla böyle bir ayna konumuna oturmuştur. Oyunda erkeğe ve onun egemenliğine ilişkin çok fazla şey olduğu halde kadın ya da kadına içkin olan bir şey yoktur, metinde yer alan kadınlarsa egemen ideolojiye uyum sağlayan, onu besleyen kişilerdir.

Metinde görülen kadınlardan biri de Şerif Abla'dır. Şerif yaşlı, sevimli, cefakar, fedakar, tuvalet temizleyerek geçimini sağlayan mahalleli kadın imgesine oturur. Kadınların itaatkar, boyun eğmeye yazgılı olduğu bu dünyada bir şeylere karşı çıkan, şikayet eden, polislere kafa tutan yalnız odur. Ona bu üstün konumunu veren yaşıdır. "Kadınların bedenleriyle barışık olup olmamaları(nın), çoğu durumda, kadınların kendilerine değil de, ataerkil işleyişin o bedene biçtiği değere bağlı olduğu anlaşılmaktadır. Bu değer ise yaş ile ters orantı içindedir."[59] Bir başka deyişle kadın yaşlandıkça güzelliğini kaybedip arzu nesnesi olma konumunu başkalarına terk etmekte, yaşa bağlı tecrübe üzerinden değerli hale gelirken cinselliğe hizmet etmemesi bakımından erkekleşmektedir. Şerif Abla'nın teşkil ettiği konum böyle bir konum olup, bu yüzden o daha rahat konuşur. Ayrıca Şerif Abla'nın tuvalet temizlemek gibi görece değersiz, olumsuz bir işi vardır. Bu da ataerki açısından arzulanan kadın imgesini tersine çevirir. Böylelikle Şerif Abla, erkekler arasında dolaşan, olayları anlatan, saygı gören konumunu yaşa, yaptığı işe bağlı olarak erkekleşmesine borçludur.

---

[57] Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, s. 62
[58] Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, sf 171
[59] Leyla Şimşek, "Yüzü Muşmula, Giyimi Ala Bula: Anadolu Masallarında Kocakarı İmgesi", **Türk(iye) Kültürleri**, Haz. Gönül Putlar, Tahire Erman, İstanbul, Tetragon İletişim Hizmetleri A. Ş., 2005, s. 489

Metinde kadının çalışacağı işler konusunda ataerkinin kodlamalarının itinayla yerleştirildiğini söylemek yanlış olmaz. Mahalleye sızan ataerki para getiren değerli işleri erkeğe, hizmetçilik, tarlada, fabrikada çalışma gibi az gelir getiren işleri kadına yakıştırır. Buna bağlı olarak kadına özgü işler denen bir kategori ortaya çıkar, bu da cinsel iş bölümü kavramını akla getirir. "Cinsel iş bölümü en geniş anlamıyla belirli iş tiplerinin belirli insan kategorilerine bölüştürülmesidir ve bu bölüştürmenin daha sonraki bir pratiği kısıtlaması ölçüsünde de toplumsal bir yapıdır.(…) insanlar arasında önceden tasarlanmış bir iş bölümü, insanları işe bölüştüren bir kurala dönüşür. Bir firmaya giren işçiye kadınsa x erkekse y işi verilir."[60] Kadın metinde cinsel iş bölümünden payına düşeni almakla kalmaz, zaten az gelir getiren işler yapmasına karşın gelirinin bir bölümüne erkek tarafından el koyulur. O erkeğe ait olduğundan elde ettiği gelir de erkeğin olacaktır. Bu durum oyunun başında Hafize'nin sözleriyle ortaya çıkar ardından Ali'nin sözleriyle sürer. Bu sözlerde kadının çalışma hayatında kolay yoldan köşeyi dönmek için ahlaksızlık yaptığına dair kodlamalar da bulunmaktadır. Bütün bunlar ataerkil yapının metindeki yansımalarıdır.

> "HAFİZE: Kızlar çoğu hizmetçi
> Ya giderler tütüne
> *(Bir kız kırıtarak geçer, rujunu tazeler, çorabını çeker.)*
> Yoldan çıkan da olur
> Günahları boynuna"[61]

> "ALİ: Benim kahvede bir ırgatlar, bir hizmetçiler bir de taksi kahyaları birliği kurulmuştur. Bundan böyle kimse şehirle başına buyruk iş anlaşması yapamaz. Çamaşıra, orta hizmetine, sütnineliğe, fabrika işçiliğine gidecek kadın ve kızlar adlarını şimdiden Hafize'ye yazdırsınlar… (…) Buraya kayıtlı hizmetçiliğin ilk aylığı bana yani yardım fonuna aittir. Buna karşılık her hakları istidacı Derviş marifetiyle kanun dairesine bila bedel korunur. İyi ücret sağlanır. İş sağlama bağlanır. Gittiği evden karnını dolduranlara icabında yüksek tazminat ve nafaka koparılır."[62]

---

[60] Conell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar,** s. 141
[61] Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, s. 22
[62] **A. e.**, s. 53

Metinde olayların geçtiği yer, insanların birbirine dini inanç bağlarıyla bağlı olduğu, cemaatçi yapının hüküm sürdüğü bir mahalledir. Dolayısıyla burada dinin, Müslümanlığın biçtiği kurallar belirleyicidir. "Ruether, kendi-öteki, eril-dişil modelinin insan tarihinde erken ortaya çıktığını düşünür; bunu ataerkil dinlerin gelişmesiyle ilişkili bulur."[63]Ataerkil bir din olarak Müslümanlığın bu ayrıma ilişkin kodlamaları içinde barındırmak yoluyla mahalledeki kadın algısını biçimlendirdiği söylenebilir. Ataerkil dinlerde Tanrının eril kimliği, doğa ve dünyaya dair olan her şeyin kadınla ilişkilendirilmesine neden olur. Bu bakımdan ataerkil dinlerde öteki olarak kadınlar ölümlü düzenle ve dolayısıyla ölümle özdeşleştirilirler.[64] Akıl ve ölümsüzlükle özdeş olan erkeğin geçici ve dünyevi olanı kullanarak aklını çelmektedirler. Temel'in "Karı kısmı değil mi Adem babamızı bile pişman etmiş."[65] sözleri dinin yerleşik söylemlerinin kadına yönelik bakışı desteklemek amacıyla kullanıldığını gösterir. Bu dinde kadın erkeği dünyaya bağlayacak her tür teşhirden uzaklaşmak ve örtünmek, cinselliğe teşvik edici davranışlarda bulunmamak durumundadır. Bu yüzden görünüm ve tavır olarak değişip mahalleye gelen Zilha'nın namussuz görülüp olumsuzlanması kaçınılmaz olur. Nitekim Ali'nin Zilha için söylediği "Burası Müslüman mahallesi… Söyle çekip gitsin edebinle"[66] sözleri de bunu doğrular niteliktedir. Burada dinin de ataerkiyle iş birliği içine girdiği görülür.

Oyunda kadınlar Ali ile olan ilişkileri bağlamında öne çıkar. Şerif, Hafize, Zilha, Olga, Filiz, Nevvare vb. kadınların tamamı sınıfının belli özelliklerini taşır, yansıtırlar. Eylemleri, değişimleri yoktur. Ali'nin başına gelenler ve gelecekler karşısında yaptıkları ve yapacakları açısından işlev kazanırlar. Kadın metinde erkekten dolayımla var olmaktadır. Özellikle Zilha, erkekler arası ilişkilerde, Ali'nin kahramanlaşma sürecinde araca dönüşür. Oyunun sonunda Ali ve Zilha tam kavuşacakken Cafer ortaya çıkıp, Ali'nin kahramanlık yalanını alaşağı eder ama onun Zilha'ya ve Ali'nin erkekliğine yönelik sözleri Ali'nin Cafer'i öldürüp gerçek bir kahraman olmasına yol açar.

---

[63] Donovan, **Feminist Teori**, s. 251
[64] **A. e.**, s. 252
[65]Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, s. 94
[66] **A. e.**, sf. 97

> "CAFER: Ulan ıspanak az bana bak. Duydum ki gerdeğe giriyormuşsun bu akşam. Bülent Bey kullanacağı kadar kullandı artığı sana mı kaldı?(…) Dört patlarlı dizel motoru gibi karı neme lazım. Gel bir yol Zilha Bacı herkese şapur şupur bize yarabbi şükür mü?(…) Sizin memlekette erkekler saklanır da karılar mı dolaşır? (…) Anasına sövdük çıkmadı. Nişanlısına döşendik tınmadı. Can kurban böyle efeye be. Ulan ipi kırık kabız mı oldun korkudan? Çık ulan erkeksen."[67]

Ataerki erkeğin gücü, egemenliği, iktidarı üzerine kurulu olan bir ideolojidir, burada Cafer, Ali'nin iktidarına dil uzatır. Bir erkek olarak, kahraman olarak Ali, kadınının namusunu korumak ve kaba güç, korkusuzlukla kendini ispatlamak durumundadır. Efendisi olduğu kadının namusundan, kahramanı olduğu mahallelinin huzurundan ve bir erkek olarak iktidarından o sorumludur. "Erkekliğin bedensel anlamının hedefleri ise her şeyden önce, erkeklerin kadınlar karşısındaki üstünlüğü ve kadınlara egemen olunması için gerekli olan hegemonyacı erkekliğe bağlı güçlülük duygusunun öteki erkeklik gruplarına karşı da duyulmasıyla ilgilidir."[68] Dolayısıyla Ali, üstünde egemenlik kurduğu kadının namusunu savunmak, gücünü bir başka erkek karşısında ispat etmek zorundadır. Burada Zilha iki erkeğin iktidar savaşı ve güç gösterisinde bir kadın olarak araca dönüşür, erkekler arası iktidar mücadelesi Zilha üzerinden verilmektedir.

Zilha dolaylı olarak Ali'nin dışarı çıkmasına ve Cafer'i vurmasına, eylemini gerçekleştirip kahramanlık vasfına uygun davranmasına sebep olur. Bu anlamda varlığı Ali'nin varlığıyla anlam kazanır. Ali'nin erkekliği ve kahramanlığı karşısında Zilha işlevsel konum arz eden yan figür olarak kalır. Kaldı ki sonunda erdemli davranış sergileyip mahalleli için kendini feda ediyor görünen Ali iken Zilha aşkı için ona engel olmaya çalışır. Bu durum Zilha'yı engelleyici, olumsuz bir noktaya koyar. Kadının erkeğin anlatısında fon olması burada iyiden iyiye açığa çıkar.

> "ZİLHA: Havva Adem'e ne şart koşmuş ya ben ya cennet demiş. Ben de sana şart koşuyorum Ali. Ya ben ya destan…

---

[67] **A. e.**, sf. 121-122
[68] Conell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar,** s. 123

> ALİ: Maalesef mümkünsüz Zilha. Kaderim beni çağırıyor. İnsanlar ölür destanlar kalır. Ben gidiyorum.
> ZİLHA: Gitme Ali, dur Ali…"[69]

Oyunun sonunda Ali'nin Cafer'i vurup 'kadınını' koruması, gücünü ispat etmesi okuyucuyu kahramanlığı sorgulamaktan çok Ali'nin yaptığını takdir etmeye sevk eder. Böylece kahramanlık ve bu miti kuran ataerkil ideolojiyle hesaplaşmaya girilmemiş, yerleşik söylemler içselleştirilmiş olur. Metinde kurulan dünyada ataerki ve onun biçtiği kadın rolleri iletiye hizmet etmek üzere kullanılırken herhangi bir yadırgatılmaya uğratılmadığından söz konusu yapının devamının garantisi olur. Metinde iletilmek istenen ezen ezilen karşıtlığında kadınlar, kahramanlık ve aşk öyküsü ataerkil bir dünya içinde konu edilirken, böyle bir dünyada var olan kadın erkek karşıtlığı kullanılmış olur.

Görülüyor ki, metinde batılılaşma düşüncesinin yanlış anlaşılması, demokrasinin uygulanamaması, insanların topluluk halinde hareket etme, söylenene sorgusuz inanma eğilimi, şehrin içinde ama şehre bir o kadar uzak gecekondu atmosferindeki kahraman yaratma olgusu üzerinden eleştirilmeye çalışılmaktadır. Bu eleştiri çerçevesinde var olan geleneklerden, değerlerden kopmadan batı ile ilişkiye girme gereği, kahraman mitini sürdüren yapı üzerinden birey olup bilinçli şekilde hareket etmenin önemi vurgulanmak istenir. Ne var ki, metinde geleneksel tiyatro anlayışımızın yoğun bir şekilde kullanılmasına paralel olarak güldürü dozunun ağırlıklı olması, sergilenen dünyanın ve kişilerin yadırgatılmadan, yer yer özendirici şekilde çizilmesi, yabancılaştırma öğelerinin düşünceden çok güldürüye hizmet etmesine yol açmaktadır.

> "Oyuna temelini veren ana tema, kahramanlık miti bütün içinde dağılmaktadır. Bunun da nedeni Taner'in göstermeci tiyatro geleneğinden, özellikle halk gülmecesinden yararlanırken yer yer ana temadan kopması ve ayrıntıya saplanmasıdır. Başka bir deyişle Taner gülmeceyi iletmek istediği düşünceyi yani burada kahramanlık mitini aydınlatmaya yarayan bir yabancılaştırma etkisinden çok, tıpkı orta oyununda olduğu gibi değişik sosyal kesintilerden gelen insanların yaşamlarını canlandıran bir atmosfer yaratmak amacıyla kullanıyor. Böylece kahramanlık teması düşünsel düzeye

[69] Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, s. 123

> aktarılamadığından çarpıcılığını yitiriyor ve oyunun bütünü içinde bir ayrıntı olarak kalıyor."[70]

Metinde eleştirilmeye çalışılan gecekondu mahallesi ve şehir arasındaki karşıtlık, yine sözü edilen yabancılaştırma tekniğinin sekteye uğraması nedeniyle eleştirilmekten çok yerleşik hale gelmektedir. Bu karşıtlığı eleştirmek ve göndermeleri, iletiyi işlemek için seçilen öykü, bir erkeğin kahramanlaşma süreci ve buna eklemlenmiş aşk öyküsü olduğundan, kadın erkek ilişkileri de metinde önemli yer tutar. Söz konusu ilişkilerde de karşıtlık hakimdir. Yabancılaştırılmayan bu karşıtlık da içselleştirilmekte, daha açık bir ifadeyle içselleştirilmiş ataerkil ideoloji olduğu gibi yansıtılarak daha da beslenmektedir. Karşıtlıklara dayalı, yabancılaştırmadan çok tanıdık olandan yola çıkarak gülmeceyi merkeze alan, geleneksel olanı biçim ve içerik yönüyle barındıran bu anlatı yapısı yazarın diğer oyunlarına bakıldığında da rahatlıkla görülecektir.

1.3. KEŞANI ALİ DESTANI'NDAN DİĞER OYUNLARA DEĞİŞMEYEN YAPI

Yazarın geleneksel tiyatromuzun biçim ve içerik özelliklerinin Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile ortaklıklar göstermesinden hareketle çağdaş Türk tiyatro anlayışını bu yönde kurma çabasının örneği olarak yazdığı oyunlar Keşanlı Ali Destanı ile sınırlı kalmaz. Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım ile Ay Işığında Şamata da daha önce ikinci evre olarak adlandırılan bu tür oyunların tipik örnekleridir.

Keşanlı Ali Destanı'nda detaylandırılan yapı ve deyiş özelliklerinin birçoğu yazarın diğer oyunlarında sıklıkla karşımıza çıkar. Gerek Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da gerek Ay Işığında Şamata'da geleneksel tiyatromuzda ve Keşanlı Ali Destanı'nda gördüğümüz gibi oyun kişileri toplumun çeşitli kesimlerinin sivriltilmiş özelliklerini bünyesinde toplayan tiplerdir, bu tipler ait oldukları kesimin

[70] İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, s. 123

vurgulanması ve gülünç kılınması için abartılı hareketlerde bulunurlar, gülmece bu oyunlarda da merkezi bir konuma sahiptir, olayları anlatan bir anlatıcının varlığı sabit olup oyundan oyuna ufak farklılıklar gösterir, oyun oynandığının vurgulanmasını sağlayan ve güldürüye hizmet eden yabancılaştırma unsurları açık biçim anlayışına paralel olarak farklı dozlarda olmakla beraber her üç oyunda görülür. Bütün bu özellikleri farklı şekillerde seferber ettiği oyunlarında yazar, benzer eleştiriler sunma amacını güder. Bireysellik bilincinin gelişmemiş olması, özgür düşüncenin eksikliği, gerçekleri görüp değerlendirememe, edilgenlik, bağımlılık, kimlik arayışı, zengin yoksul ikilemi gibi toplumumuza özgü olan temel sorunları hedef alır.[71]

Bu benzerliklere paralel olarak Keşanlı Ali Destanı'nda yapılan karşıtlıklara dayalı düşünme biçimi, yabancılaştırılmayan dolayısıyla eleştirilmeden sunulan sorunlar, sorunları kadınlar ve kadın erkek ilişkileri üzerinden verirken ataerkil bakış açısının kadın erkek arasında kurduğu karşıtlığın metne yansıtılması gibi saptamaların diğer metinler için de yapılması kaçınılmaz olacaktır. Bir başka deyişle yazarın çağdaş Türk tiyatro anlayışının somut örnekleri olan ikinci evre oyunları, gerek biçim gerek içerik özellikleri açısından benzerlik taşır. Bu yüzden karşıtlığa dayalı düşünme biçiminin dışına çıkılmayıp, bu türden bir düşünce olan ataerki metinlere yansımıştır. Metinler sadece öykü ve kişiler, sunulan dünya, öne çıkan sorunlar ve vurgulanan bazı özellikler bakımından ufak farklılıklar gösterecektir, ama yazarın seyirciyle kurduğu ilişki, sürdürdüğü düşünme biçimi, sunduğu bakış açısı ve metinlere sızan ataerkil ideolojide değişiklik olmadığı görülecektir.

Söz gelimi Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da yine toplumun hızla içine girdiği batılılaşma ve onun getirdiği değişim sürecinde yaşanan değer erozyonu eleştirilmekte, insanlar da bu eleştiriden payını almaktadır. "Haldun Taner Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da toplum yapısını, 31. Mart Olayı'ndan günümüze uzanan bir genel görünüm içinde aynı günde doğmuş, biri Fedai'nin oğlu Vicdani, öteki Firuz'un oğlu Efruz'un biri ezilen öteki ezen, biri olduğu gibi kalan öteki

[71] Zehra İpşiroğlu, **2000'li Yıllara Doğru Tiyatro**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1998, s. 96

fırsatlardan yararlanarak yükselen iki eksen kişinin koşutluğunda, toplumun zaman boyunca bir kesiti ile eleştiriyor."[72] Böylelikle toplumda yaşanan batılılaşmaya bağlı değişimin olumsuz etkileri gösterilirken, bunu göremeyen 'küçük insan' da görüp buna göre yol tutturan 'düzen adamları' da eleştirilmeye çalışılmaktadır. "Yazar toplumdaki etik yıkımdan fırsatçılar kadar bilinçsiz ahlakçıları da sorumlu tutmuş, toplumun ahlaki ve ekonomik yapısındaki değişimin kurbanı olmamak, bu durumla mücadele edebilmek için insanların gerçekleri görmeleri gerektiğini belirten bir düzenleme yapmıştır."[73] Dolayısıyla metin, batılılaşma, batılılaşmanın yarattığı değerler karmaşasını temel alma, bunu göremeyen insanların gözlerini açmayı amaçlama vb. bakımından Keşanlı Ali Destanı ile benzer özellik taşır.

Metinde Keşanlı Ali Destanı'nda da görüldüğü gibi, Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile benzer özellikler taşımasından hareketle geleneksel tiyatromuzun çeşitli özellikleri öne çıkartılmıştır. Bu özelliklerden birçoğu Keşanlı Ali Destanı ile ortak olmakla beraber bazı farklılıklara da rastlanır. Örneğin Vicdani ve Efruz'un kişilik özellikleri ve aralarındaki ilişki geleneksel tiyatromuzdan tanıdığımız Karagöz Hacivat ya da Kavuklu Pişekar'ı akla getirir. "Ama Vicdani Karagöz gibi saf bir halk çocuğu değil, ağzından lokması alınan bir budala, Efruz Hacivat gibi sadece çok bilmiş değil, çevresindekileri acımasızca ezen bir açıkgöz ve üç kağıtçı olarak çizilmiştir." [74] Kullandığı Osmanlıca kelimelerle üstünlük sağlayan, aydın kesime özenen ama her seferinde halktan biri olan Karagöz'ün zekasına, sözlerine yenilen Hacivat'ı temsil eden Efruz, söz konusu düzende oyunu kurallarına göre oynayıp kazanmaktadır; Vicdani'nin temsil ettiği gözleri görmeyen halk, günlük hayatta da sahnede de kaybetmektedir. Sonuç olarak metinde Vicdani ve Efruz tiplemeleri üzerinden Karagöz ve Hacivat'a yeni bir yorum getirilmiş, belki de onların bugünkü düzende alacakları biçim sergilenmiştir. Bu yolla seyirciden ezildiğini görmek üzere gözlerini açması beklenir.

---

[72] Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s. 562
[73] Şener, **Oyunlar ve Gerçekler**, s. 60-61
[74]Zehra İpşiroğlu, "Haldun Taner ve Epik Tiyatro", **90. Yaşında Haldun Taner'i Anarken**, Haz. Kerem Karaboğa, Ankara, Bilgi Yayınları, 2010, s. 75

> "Vicdani toplumsal ilişkilerimiz bağlamında çok önemli bir koşullanmışlığın canlı göstergesini oluşturur: gerçeklere düşünerek ulaşmaktansa onları hep kendine belletildiği biçimde benimsediği için kolayca aldatılan ve ezilen kişiliksiz küçük adamdır. (…) Efruz yazarın ilk oyunundan bu yana hemen her oyununda şu ya da bu özelliğini irdelediği, değişen koşullar içinde hep kendi çıkarlarını kollamanın yolunu arayan, olumlu olumsuz her durumda kazançlı çıkan, sorumsuz, bencil, kurnaz insan tipinin çok somut bir örneğini oluşturur."[75]

Bu bakımdan Vicdani ve Efruz arasında tıpkı Hacivat ve Karagöz arasında olduğu gibi karşıtlık vardır. Ancak ondan farklı bir şekilde oyun boyunca devam eden bu karşıtlıkta Vicdani kaybeden, Efruz ise onu harcayarak kazanan taraf olur. Bu durum beşikten mezara sürer, Efruz en iyi işte çalışır, aksiliklerden sıyrılır, istediği kadınla birlikte olur, çok maaş alır; Vicdani iyi bir işe giremez, suçu olmadığı halde ceza görür, kadınlar konusunda şanssızdır, yoksuldur. Söz konusu karşıtlık onların isimlerinde karşılığını bulur. Vicdan sahibi Vicdani ile şans sahibi Efruz'un aynı durumda olmaları beklenemez. Bu isim sembolizasyonu okuyucunun oyun kişilerinden isimlerine paralel davranmalarını beklemesini sağlayan bir yabancılaştırma öğesi olarak yorumlanabilir. Metinde seyircinin geleneksel tiyatromuzdan tanıdığı tiplemeleri hatırlatan bu kişiler merkeze alınarak, seyircinin de içinde bulunduğu benzer durum karşısında gözlerini açması amaçlanır. Ancak söz konusu kişiler arasındaki karşıtlığın bu derece yoğun olması başka türlü bir düşünceye olanak tanınmayışına neden olur. Vicdani ve Efruz arasında kırılması güç bir karşıtlık çizilirken alternatif bir bakış da getirilmeyerek seyirci çıkışsız kalır. Bu da karşıtlığın eleştirilmek istenirken yerleştirilmesi tehlikesini beraberinde getirecektir.

Vicdani ve Efruz arasındaki karşıtlığın kırılmaması yanında, bu karşıtlığın kadınlarla olan ilişkileri üzerinden verilmesi tıpkı Keşanlı Ali Destanı'nda olduğu gibi kadın erkek karşıtlığına neden olur. Metinde Vicdani, Efruz'un aksine kadınlar karşısında başarısızdır. Başka erkeklerin üzdüğü kadınları teselli etmek ona düşer. Öyle ki, Lalifer evli patrondan hamile kaldığında namusunu kurtaran Vicdani'den başkası değildir. Bu durum geleneksel tiyatromuzda da sık sık Karagöz'ün başına

[75] Yüksel, **Haldun Taner Tiyatrosu**, s. 87

gelir. Orada da hamile kızlarını Karagöz ile evlendirmeye çalışan anneler çoktur.[76] Vicdani'nin aymazlığını vurgulamak adına geleneksel tiyatromuzla ortak olarak kullanılan motif, Vicdani'nin "erkek" imgesine uymayan yanını da gösterir. Hamile kadınlarla ancak böyle erkekler evlenebilir düşüncesi ortaya çıkar. Erkekler ya kadınları kullanıp atarlar ya da bir çeşit aptallık davranışında bulunup kullanılırlar şeklindeki karşıt iki seçenek gündeme gelir. Burada kadınlar da cinselliklerinden öte bir özelliğe sahip değildirler. Lalifer'de herhangi bir değişim yoktur, yalnızca patronun karşısında kullanılan iken, Vicdani karşısında kullanan durumuna geçer. Bu da karşısındaki erkeğin özelliklerine göre şekillenmektedir.

Vicdani yalnız kadınlar konusunda değil iş konusunda da başarısızdır, sürekli işten çıkar, başına bir bela gelir, başına gelen belanın sorumlusu olan Efruz onu yeni bir işe sokarak bunu telafi eder. İş bulma motifi geleneksel tiyatromuzun da vazgeçilmez konusudur. "Hemen her fasılda Kavuklu'nun bir iş araması ve iş sahibi olmasıyla iş yerinde çalışması için dükkan (…) gerektir."[77] Dükkan her oyunda söz konusu işin yapıldığı iş yeri olarak kullanılır. Ancak geleneksel tiyatromuzda Karagöz'ün işsiz kalıp iş aramasının nedeni cehalet ya da sorumsuzluğuyken, burada ortaya koyulan sebep Vicdani'nin çalışkanlığı ve dürüstlüğüdür. Dolayısıyla toplum yapısı değişmiş, bu yapıya ayak uydurabilenler iş sahibi olmaya başlamıştır. Metinde geleneksel tiyatromuzla ortak olan bu motif, yine kişilerin karşıtlığını vurgulamaktadır.

Metinde bu güçlü karşıtlık, toplumda yaşanan değişimi yansılayan zamansal arka planla birlikte ele gelir, zaten bu karşıt kişileri yaratan toplumsal yapıdır. 31. Mart'tan 70'li yıllara gelene dek yaşanan süreçte ülke hızlı bir batılılaşma içine girmiş, bunun yarattığı değişim ve karmaşa Vicdani ve Efruz gibi eski alışkanlıklarını sürdürerek ezilen ya da nabza göre şerbet verip ezen tipleri yaratmıştır. Bu düşüncenin taşıyıcısı olan toplumsal arka plan sokak levhalarının değiştirilmesiyle verilmeye çalışılır. Her toplumsal değişim levhalara yansır, levhalar

---

[76] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 74
[77] And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, s. 404

zaman değişimini ortaya koyar. Diğer taraftan boş sahnede hızla yer değiştiren zaman ve uzamın belirleyicisi sokak tabelaları kendi başlarına birer güldürü öğesi olup çıkarlar. [78] Tabelalar geleneksel tiyatromuzdaki göstermelikleri akla getirir. Karagöz'de göstermeliklerin işlevi seyirciyi oyuna hazırlamakken, burada zaman ve uzam geçişini sunmak ve güldürüyü sağlamaktır.

Çok çeşitli uzamları ve uzun bir zaman dilimini içeren metinde, buna bağlı olarak Keşanlı Ali Destanı ile benzer şekilde epizodik bir yapı kullanılmıştır. Daha açık bir ifadeyle elli yıllık tarihsel sürecin anlatıldığı oyunun birbirinden bağımsız küçük sahnelerden oluşan epik kurgusu yer yer Karagöz oyunlarını anımsatır.[79] Sözü edilen her sahnede, yaşamın farklı duraklarında değişmeyen iki kişi arasında aynı kalan karşıt durumlar sergilenir. Epizotları bağlayan anlatıcının sözleri ve şarkılar ise bu karşıtlıkları yabancılaştırmak, nedenler üzerine düşündürmekten çok ders verme işlevini yerine getirir.

"KORO: (…)
Düşünmezler diyarında
Baş gereksiz insana
İki omuz ortasında
Netametli bir bomba
Yaaa
DÜŞÜNEN: Haaa…
KORO: Madem düşünüyorsun
Öyleyse yoksun
Düşünmezler diyarında
Sen de bizim gibi yap
Sök kafanı çıkar at
Midenle yaşa rahat
Düşünmezler diyarında" [80]

Oyunun açık biçim anlayışını destekleyen bu öğeler, yabancılaştırma işlevini yerine getirmekten uzaklaşır. Böylece karşıtlıklar giderek daha çok güçlenir. Keşanlı Ali Destanı'nda görülen özellikler bu metinde farklı şekillerde karşımıza

[78] Ayşegül Yüksel, **Çağdaş Türk Tiyatrosundan 10 Yazar**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, t.y., s. 72
[79] Zehra İpşiroğlu, "Haldun Taner ve Epik Tiyatro", **90. Yaşında Haldun Taner'i Anarken**, Haz. Kerem Karaboğa, Ankara, Bilgi Yayınları, 2010, s. 75
[80] Haldun Taner, **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**, Ankara, Bilgi Yayınları, 1996, s. 22-23

çıkmayı sürdürür. Keşanlı Ali Destanı'nda anlatıcı rolünü Şerif Abla üstlenirken metinde bu rolü icra eden anlatıcı adlı bir oyun kişisi vardır. Metinde anlatıcı geleneksel tiyatromuzdan tanıdığımız meddah gibi konuşur. Zehra İpşiroğlu'nun deyimiyle, oyunun kimi sahneleri bir meddah tarafından anlatılır.[81] Anlatıcının metindeki görevi, bu üslupla seyirciyle rahat bir ilişkiye girmek, zaman geçişlerini sağlamak, yer yer gereken uyarıyı yapmaktır.

"ANLATAN: Merhaba millet
Merhaba dostlar
Merhaba
Hoş geldiniz
Sefa geldiniz
Bizleri memnun ettiniz
İmdi yüksek müsadelerinizle
Sizlere bu akşam burada
Bir dersi ibret sunmak isteriz
Acayip bir kıssadır bu.
Örnek talebe, uysal delikanlı
Gönüllü asker, dürüst vergi mükellefi
Model vatandaş
Vicdani Yurdakuler'in
Bir baştan sona,
Bütün bir hayat hikayesi…"[82]

Oyunun sonunda tıpkı Keşanlı Ali Destanı'nda olduğu gibi çıkarılması gereken ders açıkça dile getirilir. Ancak bu defa ders verici sözlere kıssadan hisse başlığı verilmez, baş oyun kişisi Vicdani yaptığı hatayı anlayarak, kendi gibi olan seyirciyi gözlerini açmaya davet eder. Böyle bir uyarı okuyucuda metinde gerekli düşüncenin yeterince aktarılamadığı, yazarın böyle bir kaygı taşıdığı düşüncesini yaratmaktadır.

"VİCDANİ: (…)
Ey benim kardeşlerim
İbret olsun hayatım
Açın ne olur gözünüzü
Sakın siz de benim gibi
Safçasına plak olmayın
Gözlerimizi açalım

[81] Zehra İpşiroğlu, "Haldun Taner ve Epik Tiyatro", **90. Yaşında Haldun Taner'i Anarken**, Haz. Kerem Karaboğa, Ankara, Bilgi Yayınları, 2010, s. 75-76
[82] Taner, **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**, s. 11

Gerekeni yapalım."[83]

Son kertede, metin geleneksel tiyatromuza ilişkin özelliklerin kullanımı, ileti ve yapı bakımından Keşanlı Ali Destanı ile benzerlikler göstermektedir. Ancak öykü iki karşıt tip ve onların yaşamı, durum ve olaylara gösterdiği karşıt tepkiler üstüne kurulu olduğundan iletinin tek yönlü, karşıtlığın çok daha belirgin, öğreticilik düzeyinin yüksek olduğu söylenebilir. Keşanlı Ali Destanı'nda ileti ve gönderme alanları fazla olup, kişiler ve kişiler arası ilişkilerin, olayların çok katmanlı yapısı arkasında kalıyordu. Oysa bu metinde ileti tek yönlü olup kolayca ele gelmektedir. Diğer taraftan yüzeydeki karşıt görünümler çözüm olanağını ortadan kaldırıp, düşünmeyi zorlaştırmaktadır. Böylece okuyucu da eleştirilmesi gereken karşıt düşünme biçimlerini benimsemekten başka yol bulamamaktadır. Karşıtlıkları yadırgatma, kırma noktasında yabancılaştırma öğelerinin yetersizliği metinde iletiyi açıkça dile getirme kaygısı yaratmakta, bu da didaktikliğe neden olmaktadır. Bir başka deyişle işlevi yabancılaştırma olması gereken öğeler, uyarı niteliği taşımaktadır. Bu noktada Zehra İpşiroğlu'nun tespiti dikkate değer özellik taşır.

> "Taner'in yöreselliğe ağırlık vermesi, göstermeci halk tiyatrosu geleneğinden yararlanması kimi kez oyunlarında güldürünün ağırlık kazanarak düşünselliğin dağılmasına yol açıyor. Bu noktada Brecht'ten ayrıldığını söyleyebiliriz. Belki de bu nedenle kimi oyunlarında iletmek istediği düşüncenin yeterince çıkmadığı kaygısıyla öğreticilik olgusu, başka deyişle kimi olguların seyirciye doğrudan iletilmesi önem kazanır."[84]

Metnin iletisi karşıtlıklar üzerinden verilmeye çalışılırken, karşıtlıklar oyun kişilerinin kadınlarla kurduğu ilişkiler aracılığıyla kurgulanmıştır. Dolayısıyla tıpkı Keşanlı Ali Destanı'nda olduğu gibi burada da ileti kadınlar üzerinden verilmeye çalışılmakta, yadırgatılması gereken karşıtlıklar beslenirken, toplumsal yapıda var olan kadını ikincilleştiren ideoloji de metin tarafından sürdürülmüş olmaktadır. Bir sonraki adımda metne bu açıdan bakıldığında da Keşanlı Ali Destanı ile benzer birçok özellik görülecektir.

---

[83] **A. e**., s. 118

[84] Zehra İpşiroğlu, "Haldun Taner ve Epik Tiyatro", **90. Yaşında Haldun Taner'i Anarken**, Haz. Kerem Karaboğa, Ankara, Bilgi Yayınları, 2010, s. 78

Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı ve Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım adlı oyunlarında görülen biçim ve içerik özelliklerini Ay Işığında Şamata'da da farklı doz ve biçimlerde görmek mümkündür. Ay Işığında Şamata adlı oyunda gerçekleşen olaylar iki farklı bakış açısından sunulurken, yazar bir kez daha değerlerimizden uzaklaşarak yaşadığımız batılılaşmanın altını oymaya, bunun yarattığı yozlaşmaya vurgu yapmaya çalışır. "(…) oyunun ilk perdesinde kişiler ve olaylar yazarın gerçekçi, eleştirel yaklaşımı doğrultusunda dile getirilir. Perde sonunda seyircilerden oyuna olumsuz tepkiler gelir ve ikinci perdede aynı kişiler ve olaylar çeşitli bakımlardan koşullandırılmış seyircilerin istekleri doğrultusunda ilk perdenin tam karşıtı biçimde sergilenir. Bir başka deyişle Ay Işığında Şamata'da önce gerçek sonra yalan gösterilir."[85] Gerçek olarak kastedilen durumda ilişkiler çığırından çıkmıştır, ahlaksızlık ve yozlaşma kol gezmektedir, ama seyircinin, içinde yaşadığı bu gerçeği görmeye tahammülü yoktur. Metinde "seyircinin oyun izlerken düşünsel bir süreçten geçip aldatıcı görüntülerin maskelediği gerçeklerin bilincine varmasını sağlamak"[86] amaçlanır. Dolayısıyla yazarın iletisi, temel eleştirisi diğer oyunlardan çok farklı değildir, ancak metin bu eleştiriyi sunuş biçimi bakımından farklılaşır.

Metinde diğer oyunlarda olduğu gibi karşıtlık merkezi bir öğedir, karşıtlıklar burada da yadırgatılmadan, olduğu gibi sergilenir. Karşıtlığın varlığı benzerdir ama burada karşıtlık kişiler ya da toplum kesimleri arasında kurulmaktan çok biçime yansımış ve oyunun ilk ve ikinci perdesi arasında kurulmuştur. İki perdenin temsil ettiği karşıtlık gerçek ve yalan kavramları arasındadır. Karşıtlığın hem gerçek kanadında söz konusu edilen yozlaşma hem de yalan kanadında sergilenen toplumun görme biçimindeki farklılık, kadınlara dair namus normları ve kadın erkek ilişkileri üzerinden verilerek ataerkil ideolojinin kadını ikincil konuma iten yapısı da sürdürülmektedir. Ay Işığında Şamata bu yönlerden yazarın diğer oyunlarına benzemekle beraber, geleneksel öğelerin kullanımı bakımından farklılaşır.

---

[85] Yüksel, **Çağdaş Türk Tiyatrosundan 10 Yazar**, s. 79
[86] **A. e.**, s. 83

Metinde açık biçimin daha yoğun olduğu gözlemlenirken geleneksel tiyatromuza ilişkin kullanımların epik öğelerden dolayımla hissedildiği görülecektir.

Oyun bir apartmanda düzenlenen doğum günü partisinde geçen olayları konu alır. Oyun kişileri dışarıdan, halktan, toplumsal meselelerden uzak, üst orta sınıfa karşılık gelen insanlardır. Aralarındaki ilişki yalnız cinselliğe, çıkarlara, dedikoduya dayanır. Kapıcının karısı olan Saime, hapisteki kocasını bekçi ile aldatır, Cemil yolsuzlukla para kazanan iş adamı, Suzan onun gösteriş meraklısı karısı, Beyhan şımarık kızıdır. Üniversite öğrencileri olan Ömer ve Özcan'ın ilgilendiği tek şey kadınlardır. Kaçak mallar satan butiğin sahibi Pop İsmet, hasta karısını kendine mal temin eden baldızı Sevim ile aldatır, Epkem kürtajla zengin olmuş ünlü bir doktor, Hicabi başkalarının evini teleskopla gözlemleyen yaşlı adam, Paşa Kemalist yönetici, Müntekim aşırı dindar ve muhafazakar genç, Erol ve Aygen gittikleri Amerika'da milli kimlikleri kaybolmuş karı kocadır. Bu kişiler içinde bir tane bile olumlu tip görülmez, ama söz konusu olan "halk" olduğunda hepsi onu olumsuzlamaya hazırdır. Bütün oyun kişileri, parkta konuşan işçi kesiminden, evlilik arifesindeki gençlere karşı namus bekçisi kesilir. Ara oyunda seyircinin kişilerin bu şekilde sunulmasına tepki göstermesi üzerine tüm oyun kişileri "olumlu" yönde değişir, namuslu, ahlaklı, yolsuzluk yapmayan insanlar olurlar. Seyircinin gerçeklere tahammülsüzlüğü ikiyüzlü bir dünyada yaşadığımızın göstergesidir. Burada yozlaşma namus ve ahlak anlayışından uzaklaşma olarak ele alınır ve kendi değerlerinden uzaklaşıp batıya dönmenin sonucu olarak gösterilir. İnsanlar sahte görüntüler altında yatan, kendisinin de içinde yaşadığı bu gerçekliği kavrayamamaktadır. Metinde amaçlanan seyirciye kendi gerçeğini göstermektir.

Ay Işığında Şamata, aynı oyunun iki farklı sahnelemesini konu almakla yazarın diğer oyunlarından farklı bir görünüme bürünür. Söz konusu oyun, bu yöntemle seyircili prova haline gelir. Seyirci doğrudan oyuna müdahale edip oyunun gidişini değiştiriyor görünmektedir. Seyircinin oyun oynandığının bilincinde olup, oyuna dahil olması geleneksel tiyatromuzdan da tanıdığımız bir özelliktir. "Öyle ki, geleneksel tiyatronun seyircisi sahnede olup bitenin oyun olduğunu bilmekle kalmaz,

aynı zamanda ona katılabilme ya da oyuna müdahale edebilme hakkına sahip olur."[87] Bu yönüyle geleneksel tiyatromuzla ortak bir özellik gösteren oyun, bu özellikten ileri düzeyde faydalanılması bakımından diğer metinlerden ayrı bir yerde durur. "(…) Ay Işığında Şamata Taner tiyatrosunun açık biçim olanaklarını en uç düzeyde değerlendiren oyunlarından biridir."[88]Açık biçimin metindeki kullanımı, oyuna seyirci müdahalesi metinde çizilmeye çalışılan görünen ve gerçek arasındaki karşıtlığa, insanların içinde yaşadığı gerçekliği görme biçimine getirilmek istenen eleştiriye hizmet etmesi bakımından işlevseldir. Bu yönden bakıldığında sözü edilen özellik metni Brechtyen epik diyalektik tiyatroya yakın kılar. Daha açık bir ifadeyle metinde açık biçim sahneleme ve göstermeci anlayış salt gülmeceden çok iletiye hizmet etmektedir, bu bakımdan metin yazarın diğer oyunlarından ayrılır.

Açık biçim özelliğiyle perdeler arasında çizilen karşıtlık, metnin geleneksel tiyatromuzla ortak olan bir başka özelliğini ortaya çıkartır: ironi. Metinde verilmeye çalışılan ileti, karşıtlık üzerinden ironik bir yaklaşımla dile getirilir. Merkezi bir öğe olarak kullanılan bu yaklaşım da metni yazarın diğer oyunlarından farklı kılar. İroni, karşıtlık üzerine kurulur, var olanın tam tersini göstererek karşıtlığı kavratmak ve güldürü sağlamak amacına hizmet eder. Metinde görünen ve gerçek arasında kurulan karşıtlık ironiyi, eleştiri ve güldürüyü doğurmak üzere kullanılmış; metin bu özelliğiyle geleneksel tiyatromuzla ortak bir yerde buluşmuştur. İki perde arası karşıtlık ve ironik bakışla seyirciden aykırılığı kavraması beklenmektedir.

> "Seyirci ironik sözü ya da durumu kavradığında üstünlük duygusu duyar. Böylece beklenenle gerçekleşen ya da görünen ile gerçekleşen arasındaki karşıtlığı sezinlemek, kavramak eleştirel bakış açısını getirdiği gibi gülmeyi de ortaya çıkarır. Böylece seyirci eğlenir. Ancak bu eğlenmenin karşılığı kahkaha değil yalnızca alaycı bir gülümsemedir. Bu bağlamda Karagöz ve Orta Oyunu metinlerine bakıldığında pek çok ironik durumdan ve bunun yarattığı güldürmeden söz edilebilir."[89]

---

[87] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 25
[88] Yüksel, **Haldun Taner Tiyatrosu**, s. 119
[89] Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, s. 111

Metinde aynı oyunun farklı iki şekilde sahnelenmesi için seyirci müdahalelerini alan, oyunu buna göre yönlendiren işlevsel bir oyun kişisi olarak anlatıcı kullanılmıştır. Yazarın diğer oyunlarında da anlatıcı kullanımına rastlamıştık, ancak bu oyunda anlatıcı, oyunu başlatan, sürdüren, kişileri tanıtan, seyirciyle diyaloğa giren, eleştirilere cevap veren, oyun oynandığını sık sık vurgulayan bir oyun kişisi olarak çok yönlü bir kimliğe sahiptir. Bu yönleriyle ortaoyununun yönetmeni gibi görev yapan Pişekar'ı akla getirir, ancak metindeki bütünsel ileti için işlevsel kullanımıyla epik bir öğedir. "Epik tiyatro anlayışıyla yazılmış olan bu oyunda anlatıcı hem olayları gösterir, açıklar hem de yer yer kendi düşüncelerini ve görüşlerini dile getirerek dalga geçer."[90] Anlatıcı gerek oyunun anlatım biçimi gerek bu biçimin hizmet ettiği iletinin dışa vurumu için gerekli bir öğedir.

> "ANLATAN: Şu işe bak, ayı unuttuk. Hem Ayışığında Şamata'yı oynuyoruz, hem ay yerinde değil. (Arka plandan teknisyenin seslendiği duyulur.)
> TEKNİSYEN: Ayın repliğini senden alacaktım ya ağabey. Provada değiştirmedik mi? Maltepe sırtlarından doğuverdi. Replik bu.
> ANLATAN: Tamam tamam. Kafa mı bıraktınız bende? hoş geldiniz sayın seyircilerimiz. Sizlere bu akşam Haldun Taner'in Ayışlığında Şamata adlı oyununu sunmakla gurur duyuyoruz. Efendim Çalışkur altı katlı, lüks bir apartmandır. Şimdi onun sakinlerini tanıtacağız." [91]

Metinde Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da olduğu gibi, isimler, belirli anlamların taşıyıcısı olarak özellikle tercih edilmiştir. Burada isimler kişilerle ilgili fikir edinmemizden çok, fikirlerimizi alt üst ederek şaşırıp gülmemizi sağlayacak ironik bir yaklaşımın eseridir. Birinci bölümden ikinci bölüme yapılan değişiklikler ve ironi isimlerle cisimleşir. Birinci bölümde Cemil, Çalışkur soyadına sahip olmasına karşılık çalışmadan, yolsuzlukla bu apartmanı kurmuştur. Hicabi utanmayı çağrıştıran bir sözcük olmasına rağmen, bu adı taşıyan oyun kişisi hiç utanmadan bütün gün teleskopuyla başkalarının evini gözetler. Epkem can götürerek, kürtajla zengin olmasına karşılık tersi bir şekilde Cangetir soyadına sahiptir. Bu durum yakından bakıldığında diğer oyun kişilerinde de görülür. Metinde oyun kişilerine isimlerinin tam tersi özellikler verilerek alaysama, gülmece ve eleştiri amaçlanır. İsim sembolizasyonunun bir işlevi daha vardır, oyun kişileri ikinci

---

[90] İpşiroğlu, **2000'li Yıllara Doğru Tiyatro**, s. 98
[91] Haldun Taner, **Ay Işığında Şamata**, Ankara, Bilgi Yayınları, 1996, s. 16

bölümde seyircinin müdahalesi ile isimlerinin gerektirdiği kişiliğe bürünür. Oyunun ilk bölümünde kişilerin isimleri ve kimlikleri arasındaki çelişki, oyunun birinci bölümü ile ikinci bölümü arasındaki gerçek ve görünen çelişkisinin bir başka şeklidir. İsim-kimlik çelişkisi iletiye hizmet eder, ikinci bölüm gerçekte bu çelişkinin gözle görülemediğinin kanıtıdır.

Oyunun ilk bölümünde sergilenen 'yozlaşmış' dünyada üst orta sınıf insanlar arasında dış dünyaya, toplumsal meselelere, yoksullara karşı aşırı duyarsızlık hakimdir. Herkes birbirine cinsel isteklerini tatmin edecek bir mal gibi bakmakta, para için yolsuzluk yapılmakta, herkes dedikodu yapıp birbirinin kuyusunu kazmaktadır. Metinde gösterilmeye çalışılan dünya ve bu dünyayı yaratan nedenler yazarın diğer oyunlarında da benzer şekilde çizilmiştir. Yazarın temel eleştirisi, iletisi ve biçim arayışı tüm oyunlarda benzer görünümlerde karşımızda durur, oyundan oyuna farklılaşansa, öykü ve öykünün dile getiriliş biçimleridir.

Keşanlı Ali Destanı'nda çok katmanlı olaylar, karmaşık ilişkiler ve çoklu gönderme alanlarının görünmezleştirdiği karşıt düşünme ve didaktik üslup, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da daha keskinleşir. Her iki oyunda geleneksel tiyatromuzdan benzer öğeler kullanılmış olsa da Keşanlı Ali Destanı'nda merkezde olan kahraman miti ve mahalle atmosferiyken, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da biçimsel özellikler ve kişiler arasındaki ilişkilerde geleneksel motifler daha ön plandadır. Ay Işığında Şamata'da ise açık biçim ve yabancılaştırma öğelerinin iletiye hizmet edecek şekilde bir araya getirilmesi, epik unsurların geleneksel tiyatromuza ilişkin özelliklerin önüne geçmesine neden olmuştur. Bir başka deyişle Ay Işığında Şamata'da geleneksel tiyatromuzun epik tiyatroyla ortak yönleri kullanılarak, geleneksel tiyatro öğeleri epik biçimden dolayımla ele gelmiştir.

Yazarın bu üç oyununda da karşıtlıklar önemli yer tutar. Keşanlı Ali Destanı'nda kır ile kent, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da ezen ile ezilen, Ay Işığında Şamata'da görünen ile gerçek karşıtlığı oyunlara yön vermiştir. Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da karşıtlık çok daha ön planda iken, Ay Işığında Şamata'da biçime yansıyıp iki perde arası farklılığı şekillendirmiştir. Eleştiri

ve iletilerin karşıtlıklar üzerine kurulduğu oyunlarda karşıt düşünme biçimleri kırılmamış, yadırgatılmamış, alternatif düşünce biçimi sunulmamıştır. Bu durum okuru çıkışsız bırakıp karşıtlığın bir tarafında konumlanmaya iter. Diğer taraftan karşıt kutupların kadın erkek ilişkileri üzerinden sunulması, geleneksel tiyatromuzun biçim özellikleriyle beraber orada geçerli olan ataerkil ilişkilerin metinlerde de yadırgatılmadan yansıtılması var olan karşıtlıkları yeniden üretir. Keşanlı Ali Destanı'nda kahramanlık miti ve şehirli olmayla özdeş görülen batılılaşma deneyimi aşk öyküsü etrafında veriliyordu. Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da karşıt kutupların temel belirleyeni kadınlarla kurulan ilişki olacaktır. Ay Işığında Şamata'da ise 'yozlaşma' kadın erkek ilişkilerinde cinselliğe dayalı bakış ve namus normları üzerinden anlatılmaya çalışılacaktır. Böylece yazarın diğer metinlerinde de eril bir dünya çizildiği, metinlerin bu yönle de benzer olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Metinlerde gizlenen ataerki

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'a bu açıdan yaklaşıldığında kadınlarla kurdukları ilişkilerin Vicdani ve Efruz'un karşıt konumlanmalarına paralel özellik gösterdiği görülmektedir. Vicdani oyun boyunca sevdiği kadınlara ulaşamaz, başka erkeklerin üzdüğü kadınlara sahip çıkar. Vicdani'nin adeta yazgısı haline gelen bu durum, oyunun başındaki çocukluk sahnelerinde Cemalifer ile kurduğu ilişkide başlar. Cemalifer, hem Vicdani hem Efruz tarafından sevilmektedir. Vicdani'nin aşkının farkında olan Cemalifer, ondan kendisi için fedakarlıkta bulunmasını ister. Ataerkil bir toplumda büyümüş olan Cemalifer, Vicdani tarafından sevildiğinden onun için caziptir, bunu kullanarak Vicdani'ye istediğini yaptırabilir. Cemalifer küçük bir kız çocuğu olmasına rağmen ataerkil söylemlerden kendini kurtaramaz, elinde tuttuğu namus, cinsellik ve güzelliğini kendisi için en büyük fedakarlığı yapan, en ağır koşulu yerine getiren "en doğru" erkek için saklaması gerektiğini bilir. Farkında olmasa da dile getirdiği sözlerde bu düşünme biçiminin ipuçlarını verir. Yazar burada yerleşik kadın imgesiyle alay etmek ister ancak oyun boyunca bu imgeye seçenek oluşturacak farklı bir temsil biçimi de göstermez. Bu nedenle

Cemalifer ile başlayan süreç benzer imgenin tekrarına dönüşür ve ataerkil görme biçimini pekiştirir.

> "CEMALİFER: Bana ne, bana ne, ben çok zalim bir kadın olacağım. Bütün erkekleri verem edeceğim.
> VİCDANİ: Peki ama neden?
> CEMALİFER: Sen zalim kadın Mesalina filmini görmedin mi Alemdar'da?
> VİCDANİ: Görmedim. Kim oynuyordu?
> CEMALİFER: Miya May.
> VİCDANİ: Ne yapıyordu?
> CEMALİFER: Erkeklerin kendisini sevdiğini anlamak için onlardan fedakarlıklar istiyordu. Hatta biri kendini diri diri ateşe bilem attı.
> VİCDANİ. Ay aman aman.
> CEMALİFER: Sen benim için ne fedakarlık yaparsın?"[92]

Vicdani'ye bunları söyleyen Cemalifer sevdiği erkek karşısında yenik düşer. Efruz bisiklete bindirmek için Cemalifer'den öpücük ister, Cemalifer de bisiklete binmek uğruna Efruz'un istediğini yerine getirir. Burada ataerkil düşünce kodlamalarının çocukların dünyasına dahi sızmış olduğu açıkça görülmektedir. Küçük bir kız çocuğu olan Cemalifer bile istediğini elde etmek için cinselliğini kullanmak zorunda kalmıştır. "Kadın sürekli olarak gücü elinde tutan erkeklerin onayını alarak ilerlemek zorunda bırakılır. Kadın bu onaylamayı ya erkeği kandırıp yumuşatarak yola getirmek ya da belli bir yer ve de salt kazanma karşılığında cinselliğini kullanmak yoluyla sağlar." [93] Cemalifer buna bağlı olarak bisiklete binmek için öpücük verir, bu defa da öpücükle hamile kalma korkusuna kapılır. Namusunu temizleme telaşıyla Vicdani'den medet umar. Burada ataerkil ideolojinin küçük bir kız çocuğunda bile namus fobisi yarattığı, aile içi eğitim ile ideolojinin belirlediği namus normlarının nasıl nesilden nesle aktarıldığı görülmektedir. Cemalifer bekaretiyle özdeş tutulan namusunu korumak durumundadır, ancak namusu Efruz tarafından kirletilmiş olduğuna göre şimdi yapması gereken kirlenen namusunu bir başka erkek aracılığıyla temizlemektir. Burada gözlemlenen ataerkil düşüncenin dayattığı bekaret ve namus kavramlarına yüklenen değerin cinsler arası ilişkilere yansımasıdır. Ataerki, yarattığı namus normlarıyla varlığını garanti

[92] Taner, **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**, s. 29-30
[93] Millet, **Cinsel Politika**, s. 97

etmektedir. Bundan dolayı her an her yerde gözlemlenen kadın ikincilliğine karşı çıkışın başlangıç noktası kutsal bekaret ve kadının güçsüzlüğünü vurgulayan bazı tabular ve ön yargıların yıkılmasıdır. [94] Efruz'un çıkar odaklı bakışı ve istediğini elde etmeyi bilen açıkgöz tavrı ile Vicdani'nin saf, aymaz oluşunu vurgulamaya yönelik bu tür sahneler, ataerkil ideolojinin varlığını göstermekle beraber sürekliliğini sağlar. Metinde Efruz'un kadınlar karşısındaki başarısının ataerkil ideolojinin erkeklik imgesini karşılamasıyla ilişkili olduğu yorumuna varılabilir.

Vicdani ve Efruz'un okul sahnelerindeki oyun provalarında bir başka oyun kişisi ile tanışırız: Meralifer. Meralifer bir türlü yönetmenin direktiflerini yerine getiremez, onun aklı fikri tırnağında, saçında, görüntüsündedir. Meralifer aptallığa varacak düzeyde hatalar yapar. Güldürüye hizmet eden bu sahnede, Meralifer üzerinden kadının her yaptığı işte başarısız olmasının gerekçesi olarak akılsızlığı gösterilmiş olur. Nitekim ataerkil düşüncede kadınlar duyular dünyasına ve irrasyonel olana ait gösterilerek dışlanmışlardır. Erkeklerle aralarındaki biyolojik farklar, kadınların düşük zeka simgesi olarak görülmelerinin dahi gerekçesine dönüştürülmüştür. [95] Metinde Meralifer aracılığıyla böyle bir düşünme biçimi sürdürülmektedir. Diğer yandan Meralifer'in sürekli güzelliğiyle meşgul olması eleştirilirken akıldan yoksun bırakılan kadının cazip olabilmesi için elinde bulunduracağı başka bir şeyi olmadığı metinde görmezden gelinir. "Kadınlar kendilerini erkekler tarafından belirlenmiş güzellik standartlarına göre ölçmeyi öğrenirler. Böyle yanlış standartlar içselleştirilmiştir; bunlar kadınların kendilerine ilişkin fikirlerinin bir parçası haline gelirler."[96] Ataerkinin kadına dair akılsızlık ve güzellik dayatmaları metinde yadırgatılmadan sunulurken, bu dayatmalardan eril düşünme biçimi sorumlu tutulmayıp kadınların tavırları doğallaştırılmakta, eleştiri bunun üzerinden yapılmaktadır.

"KIZ: (…) Dolaştı baştan başa doğu batı ilini.

---

[94] Işık, **Beden ve Toplum Kuramı**, s. 41
[95] Leyla Şimşek, "Tarih, Toplum, Siyaset… Ve Kadın Olmak", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı 4, 2004, s. 9
[96] Donovan, **Feminist Teori,** s. 261

Bu oklar bize akın yollarını gösterir
On bin.
REJİSÖR: Yirmi bin.
KIZ: (İnatla) On bin yılın üstünden haber verir.
REJİSÖR: Proloğu bitirir bitirmez yandan kaybolacaksın.
KIZ: Hangi yandan?
REJİSÖR: Koskoca ok gösteriyor ya. Arkanda oradan. İstemi hanın büyük sahnesine geçelim.
(…)
REJİSÖR: Olmuyor olmuyor. Konsantre ol konsantre. Konsantre olsan değil tırnak cilanı dünyayı bile görmezsin. Üç beş falcı karıyla anlaşıp kuraklığa karşı seni kurban etmek istiyorlar, böylece bir taşla iki kuş vuracaklar.
MERALİFER: Çirkin yaşamaktansa güzel ölsem olmaz mı? Biraz ruj sürebilir miyim hocam? Zaten piyes icabı da güzel olmam gerekiyor."[97]

Oyunda Vicdani ve Efruz arasındaki farklılıkları ortaya koymak, ait oldukları dünyaları daha güçlü göstermek adına sahneye çıkan bir başka kadın Lalifer'dir. Vicdani tıpkı Cemalifer gibi Lalifer'e de aşık olur, ama onun aşkının hedefi, sevgilisi olmak yerine kurtarıcısı haline gelir. Vicdani'nin çalıştığı yerde işe alınan Lalifer, patronun metresidir, patrondan hamile kalır; Lalifer'in oyununa gelip onunla evlenen Vicdani başkasının çocuğuna babalık ettiğini ve karısının kendisini aldattığını bilmemektedir. Vicdani'nin aymazlığını gösteren bu olay, metindeki ataerkil bakışı güçlendiren birçok kodlamayı barındırır.

Lalifer hiçbir yeteneği olmadığı halde ve ondan çok daha yetenekli, tecrübeli bir başkası varken patronun sekreteri olarak işe alınır. Vicdani onun vasıfsız olmasına rağmen neden işe alındığını bir türlü anlayamaz. Lalifer'in bir sonraki sahnede patronun metresi olmasıyla anlaşılır ki, Lalifer güzel ve metres olmaya uygun özellikleri nedeniyle işe alınmıştır. Burada kadının, iş hayatında iş gücünden çok cinsel vasıflarının önem taşıdığı, kadına yalnız cinsel kullanım nesnesi gözüyle bakıldığı sonucuna varılabilir. Lalifer'in durumu iş hayatına çıkan kadının 'namussuz' olmaya, erkekler tarafından kullanılmaya mecbur olduğunun bir göstergesine dönüşür. Bu da ataerkil ideolojinin kadının yerinin evi olduğuna ilişkin bilinen söylemini güçlendirir. "(…) ama kadınların kendilerine ait özel bir sokakları olmadığı ve onlara kucak açan az sayıda halka açık bina bulunduğu için en geçerli

[97] Taner, **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**, s. 38-39

seçenek ev olur: yani 'kadının yeri'…"[98] Metinde iş hayatında kadına bakışın eleştirisinden çok bu hayata çıkan kadının kaçınılmaz sonu gösterilmektedir. Öte yandan Lalifer'in işi patronun sekreteri olmaktır. Ataerkil ideolojide cinslere özgü iş bölümünde kamu hayatına çıkan kadının yapabileceği ender işlerden biri sekreterliktir. Sekreterliğin kadına atfedilmesi patron olan erkeğin güçlü konumunun bir kadın tarafından pekiştirilmesi anlamını taşır. Bu bakımdan patron sekreter ilişkisinde kadın erkek ilişkisine paralel bir hiyerarşi bulunmaktadır.

> "Yönetici ile (genellikle erkektir) özel sekreter (hemen her zaman kadındır) arasında görünüşte oldukça bireyselleşmiş olan karşılıklı bağımlılık ve güven ilişkisi, aslında belirgin gelir farklılıkları, çalışanın endüstriyel açıdan kolay zedelenebilir konumu ve genelde bir bütün olarak erkeklerin toplumsal iktidarı ve otoritesi üzerinde temellenir."[99]

Lalifer, patronun hiyerarşik konumu ve iktidarını, onun cinselliğinin hedefi olarak güçlendirir, patron sekreter ilişkisinin bu anlamını karşılar. Evlilik dışı birliktelik Lalifer'i zaten 'namussuz' yapacakken o evli bir adamla birlikte olarak iki kat namussuz olmuştur. Hamile kaldığı için bir erkekle evlenmesi gerekmektedir, Lalifer ataerkil söylem üzerinden değerlendirilirse kendini Vicdani'ye yamamaya çalışır. Daha önce de söz edildiği gibi bu motif, geleneksel tiyatromuzda Karagöz ile evlenmeye çalışan zenneler üzerinden karşımıza çıkmaktadır. Buradan hareketle metinde hüküm süren eril dünyanın geleneksel tiyatromuzdaki dünyayla benzer olduğu yorumuna varılabilir. Metinde namusunu kurtarmaya çalışan Lalifer iken patronun bu yönde hiçbir çabası görülmez. Patron da evliyken bir başka kadınla birlikte olarak Lalifer ile eşit düzeyde 'namussuz' olmasına rağmen namus normları yalnız Lalifer için geçerlidir. "Namus konusundaki çifte standart, kadınları kamusal olarak 'ayıp' sayılan davranışlar konusunda mahkum ederken, aynı davranışlardan (özellikle cinsel suçlardan) erkekleri muaf tutmaktadır." [100] Lalifer kendini seven Vicdani'nin zaaflarını, kendi kadın kimliğinin getirdiği olanakları kullanarak Vicdani ile evlenmeyi başarır. Ancak evlendikten sonra da patronla ilişkiye devam etmesi

---

[98] Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s. 182
[99] **A. e.**, s. 241-242
[100] Donovan, **Feminist Teori**, s. 26

Lalifer'in metinde baştan ayağa olumsuz çizildiğini gösterir. Dolayısıyla metinde Lalifer aracılığıyla Vicdani'nin saflığı vurgulanmaya çalışılırken, kadının iş hayatındaki tecrübeleri, sekreterlik gibi işlerin ona yakıştırılması, kadın olarak erkeğin kullanım nesnesi olması, namusa yönelik çifte standart, ihanetle özdeşleştirilmesi gibi bilinen düşüncelerin yadırgatılmadan yinelendiği görülmektedir.

"ANLATAN: Hasılı her kadının
Öksesini kullandı
Seviyorum diye iç çekti
Korkuyorum, üşüyorum, yalnızım
Bu hoyrat dünyada dedi.
Hıçkırarak ağladı.
Sana muhtacım dedi
Omzuna yaslandı
İskarpinlerini çıkarıp
Ayağını altına aldı
Vicdani İspermeçet mumu
Üstelik erkek soyu değil mi
Tam kırk beş dakika dayandı
Sonra sıfırı tüketti
Vicdani nişanı uzatmak ister
Oysa kızın işi acele (Gebe işareti)"[101]

Metni kuşatan eril dünya Efruz'un dilinden dökülen sözlerle gittikçe daha açık bir şekilde ortaya çıkar. Efruz, ataerkil ideolojinin kurguladığı erkeklik imgesinin tüm özelliklerini taşımakla kalmaz, bu ideolojinin kadına yönelik bakışını da üstlenir. Bu bakımdan Efruz'un sözleri aslında söz konusu ideolojiyi yansıtan ve besleyen söylemler bütünüdür. "Söylem özneyi üreten, var olan kurulu düzeni koruyan bir aracıdır."[102] Metinde Efruz'un dile getirdiği söylemler kadını akıldan yoksun addeden ve yalnız cinsel kullanım nesnesi kılan bir dünyanın ürünüdür. Dolayısıyla bu söylemler ataerkil düzeni koruduğu gibi, onun sunduğu kadın kimliğini desteklemektedir.

[101] Taner, **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**, s. 59-60
[102] Sarup, **Post yapısalcılık ve Postmodernizm**, s. 42

> "EFRUZ: Bir kadının nesine aşık olurlar hiç akıl erdiremedim gitti. Saksağan beyinlerine mi? Papağan konuşmalarına mı? Yoksa yarısından çoğu dolgu otuz iki dişlerine mi? Kadının akıllısı nankör bir kedi, aptalı sadık bir inektir.
> VİCDANİ: Hayret doğrusu. Ben bugüne kadar böyle bilmezdim.
> EFRUZ: Kadın ancak bir üretim aracı olursa çekilir."[103]

Efruz ataerkinin belirleyici olduğu kadın erkek ilişkileri konusunda -söz konusu erkek imgesini karşılayıp yerleşik bakışı sürdürdüğünden dolayı- ne kadar uzmansa Vicdani her konuda olduğu gibi bu konuda da o kadar bilinçsizdir. Ancak ataerkil düzende, erkeğe atfedilen "kurtarıcı" rolüyle, iktidarsız erkek imgesinden kurtarıcı imgesine dönüşerek yine de bir yer edinir. Yani seyirci açısından davranışı, tutumu dışlanmaz. Vicdani ve Efruz'un bu hususta karşıt konumlanmalarını göstermek adına kurgulanan her sahne farkında olmadan ataerkil yapıyı besler. Örneğin, Efruz Vicdani'ye Lalifer ile ilgili akıl verirken erkek egemen ideolojinin kurduğu kadın imajını tarif eder. Efruz'un Lalifer'e yönelik yaklaşımı, yerleşik bakış açısının kadınlara yüklediği özellikler üzerine temellenir. Ne var ki, metinde yerleşik bakışın kadın tasarımının hatalı ya da eksik olabileceği göz ardı edilir. Lacan'ın deyimiyle başkasını tam olarak kavramak için o kimseyi kafamızda kurma girişimi eksik kalmaya mahkumdur; çünkü hiçbir betim betimlemeye çalıştığımız kişiye gerçek hakkını vermez.[104] Metinde Efruz kadınlara yönelik değerlendirmelerinde kendinden emindir, bu değerlendirmelerde herhangi bir eksiklik olabileceğini düşünmez, bu haliyle onun değerlendirmeleri egemen yapının kadın algısını yansıtmakla kalmaz devamlılığını da sağlar.

> "VİCDANİ: Lalifer Hanım iki yıldır aynı teklifimi hep aynı cevapla karşılıyor. Biz sizinle sadece arkadaşız. Peki kalbinizin başka bir sahibi mi var diye soruyorum, bilmiyorum diyor.
> EFRUZ: Numara, hepsi numara. Kadınlar böyledir, belli etmezler ilkin, sırılsıklam aşık sana. Ne var ki gururu mani.
> VİCDANİ: Gururunu yesinler onun.
> EFRUZ: Sen beni dinle. Şüpheler koyması, dalıp bakması hep seni kıskandırmak için."[105]

---

[103]Taner, **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**, s. 26
[104]Sarup, **Post yapısalcılık ve Postmodernizm**, s. 26
[105] Taner, **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**, s. 56

Vicdani'nin hayatına giren son kadın olan Nilüfer, aşk acısından ölümün eşiğine gelmiş bir kızdır. Vicdani bu defa aşık değildir, ama yine bir başka erkeğin mağdur ettiği kadının kurtarıcısı olur. Onu evine alır, ona sahip çıkar. Nilüfer'in sevdiği adam onu Nilüfer'in en yakın arkadaşı Müjgan ile birlikte olmak için terk etmiş, büyük bir ihtimalle aldatmıştır. Nilüfer ise sevgilisinden çok en yakın arkadaşına kızgındır. Erkeklerin aldatmalarının doğal görüldüğü yapı tekrarlanır. Bu yapının ördüğü dizgede kadınların birbirlerine düşmanlık beslediği de vurgulanır.

> "NİLÜFER: Ben çok içli, mağrur, onurlu bir kızım… Açtım ağzımı yumdum gözümü, doladım saçlarını elime, küfürün bini bir para. Müjgan elimi ısırdı ben Müjgan'ın suratına tükürdüm. O bana firijit karı tutsaydın da kaptırmasaydın herifi dedi. Ben ona senin numaralarını elbette bilmem sokak orospusu dedim… Değil mi efendim? Benim de bir gururum, onurum, görgüm, aile terbiyem var…"[106]

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi Nilüfer'in öyküsünde bir kez daha ataerkil yapılanmanın bilinen ilişki biçimlerinin yansıtıldığı görülmektedir. Nilüfer'in kendisini aldatan sevgilisi de en az Müjgan kadar suçlu olduğu halde, o en yakın arkadaşına öfke duyar. Burada bizzat bir kadın, yerleşik yapının kurallarını sürdürmekte, aldatmayı erkek için meşru kılan bir yaklaşım sergilemektedir. Diğer yandan araya bir erkeğin girmesiyle Nilüfer ve Müjgan arasındaki dostluk, yerini düşmanlığa bırakmıştır. Bu izlek, bir erkeğin devreye girmesiyle kadınlar arası arkadaşlığın son bulacağı, bir kadının erkek karşısında diğer kadın için daima rakip olduğu ve kadınlar arası dostluğun asla mümkün olmadığı gibi göndermeler taşır. "Nefret, kıskançlık ya da rekabet kadınlar arasında oldukça yaygındır, çünkü kadın bunların üstesinden gelebileceği bir simgesellik bulamaz kendisine."[107] Yani kadınları böyle ilişkilere zorlayan erkek egemen düzendir, ancak metinde bu pek görülmeyip söz konusu ilişki biçimi doğal gösterilir. Bir başka deyişle kadınlar arası ilişkilerde de belirleyici olan ve değer kazanan daima erkektir. Diğer taraftan, Nilüfer'in bir erkeğin açtığı yarayı kapatmak için bir başka erkeğin yardımına muhtaç olması, kendisini aldatan sevgilisi yeniden çıkıp geldiğinde onunla ilişki

---

[106] **A. e.**, sf. 82
[107] Sarup, **Post yapısalcılık ve Postmodernizm**, s. 172

yaşayıp Vicdani'nin yanından ayrılması onun erkeğe bağımlı yapısının göstergeleri olarak düşünülebilir. Vicdani'nin saflığını öne çıkartan bu tür yan hikayeler erkek egemen ideolojiyi güçlendiren söz ve eylemler taşımaktadır.

Oyundaki kadınların tamamı –fer hecesiyle biten adlara sahiptir. Bu kuşkusuz hem güldüren hem de dikkat çeken bir yabancılaştırma öğesidir. Metinde kadınlar için böyle benzer isimler kullanılarak onların ne kadar birbirine benzediği vurgulanmış olur. Oyundaki tüm kadınlar geleneksel ataerkil toplumun biçtiği, ağırlıklı olarak olumsuz figürlerdir. Güzellik takıntısı, namus arayışı, erkeğe bağımlılık gibi özellikleri bünyelerinde toplamışlardır. Öte yandan Efruz erkek egemen yapılanmanın bakış açısını yansıtarak kadına yalnız cinsellik üzerinden değer verir. Kadın erkek ilişkilerinde rol oynayan gelenekler ve toplumun onaylama ölçütleridir. Oyun bu hususta bildik kalıpları yineleme yoluna gider.

Görülüyor ki metinde ana karşıtlığı pekiştirmek, kişileri daha güçlü tanıtmak ya da güldürü sağlamak kaygısıyla kadınlarla ilişkilerin farklı yaşlardaki görünümünü konu alan yan öykülere yer verilmiştir. Ancak bu öyküler ve söz konusu kadın figürleri ile Efruz'un kadın algısı üzerinden metne yansıtılan eril dünya, yadırgatılmayıp eleştirilmediğinden kanıksanma riski içerir. Böylece metinde ana karşıtlığı vurgulamak için kullanılan yan kişi ve öyküler ataerkiye dayalı bir yapılanmanın taşıyıcısı ve yaşatıcısı olmaktadır. Bu bakımdan metin, temel ileti ve göndermeleri beslemek için kadın erkek ilişkilerinin ataerkil bir bakışla kullanıldığı Keşanlı Ali Destanı ile benzer özellik göstermektedir. Her iki oyunda da farklı iletiler için yardımına başvurulan, farklı özellikleriyle metinlere yansıtılmakla beraber aynı olan, erkek egemen söylemlere dayalı bir yapıdır. Aynı yapı söz konusu metinlere esin kaynağı olan geleneksel tiyatromuzun da arka planına yansımaktadır. Böylelikle metinleri geleneksel tiyatromuza yaklaştıran özelliklere erkek egemenliğine dayanan dünya ile bir yenisinin daha eklendiğini söylemek mümkündür.

Keşanlı Ali Destanı ve Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da sergilenen bu tutum yazarın aynı devreye denk gelen bir diğer oyunu olan Ay Işığında Şamata'da da görülür. Metinde ana düşüncenin taşıyıcısı olan birinci ve ikinci perde

arasında kurulan karşıtlık kadın ve erkek oyun kişileri ile onların ilişki biçimleri üzerinden verilmektedir. Birinci perdede yanlış yorumlanan ve uygulanan modernleşme düşüncesinin toplumda yozlaşma yarattığı, 'namussuz' oyun kişileri ve çarpık ilişkilerinin sergilenmesiyle eleştirilir. İkinci perdede seyircinin direktifleriyle söz konusu yozlaşma yokmuş gibi davranılarak bu defa da eleştirilen seyircinin içinde yaşadığı durumu görmezden gelmesi olur. Sonuç olarak metinde yozlaşma ya da namuslu olmanın belirtileri kadın erkek ilişkileri üzerinden verilip, ataerkil bakışın getirdiği ölçütler temel alındığından bu bakışın devam ettiği görülecektir.

Söz gelimi metinde karşımıza çıkan ilk kadın oyun kişisi olan Saime, baştan aşağı olumsuz çizilmiş bir figürdür. Kocası hapiste olan Saime, onun yerine bu apartmanda kapıcılık etmekte, çocuk bakmakta ve kocasının hapisten dönüşünü beklemektedir. Burada ataerkinin kadına biçtiği bir iş olarak 'bekleme'ye vurgu yapmak gerekir. "Kadının hayatı ilerleyen bir çizgi, çizgisel bir değişim ve 'kazanım' izlemez; daha çok tekrara dayalı, döngüsel, durağandır."[108] Saime de eylemde bulunan ya da eyleminin bedelini ödeyen bir erkeği tekrara dayalı, görece değersiz işler yaparak beklemektedir.

Saime bu bekleyiş sırasında kocasının da arkadaşı olan mahalle bekçisi Zülfikar ile flört etmeye başlamıştır. Burada kadına düşenin daima beklemek olduğu gösterilirken, onun aldatmayla özdeşleşen bir kimliğe sahip olduğu yorumuna da varılabilir. Saime kocasını aldatmakla kalmayıp bunun için Zülfikar'ın aklını çelen taraf olarak da çizilir. Böylece Zülfikar arkadaşının karısıyla yatmak söz konusu olsa da bir parça aklanırken Saime tamamen ahlaksızlaşır. Bunun arkasında ataerkil dinlerden temelini alan ve kadını erkeğin aklını çelici, baştan çıkarıcı, kötü yola saptırıcı konuma sokan bir düşünme biçiminin yattığı söylenebilir. Burada Yunan mitolojisinde kötülüklerin kaynağı olan kutuyu taşıyan, bir tanrıyı baştan çıkaran Pandora adlı yaratılan ilk kadını veya Müslümanlıkta Adem'i yasak elmayı yemeye çağıran Havva'yı akla getirmek bile yeterlidir. Böyle bir bakış, kadını günah keçisi

[108] Donovan, **Feminist Teori**, s. 239

kılarken erkeği aklayarak eşitliksiz bir düşünceyi getirir; bu bakışın Zülfikar ve Saime arasındaki ilişki üzerinden metne sızdığı kolaylıkla görülebilir.

> "Ataerkillik tanrıyı kendi yanına almıştır. Ataerkilliğin en etken denetim ve baskı araçlarından biri, kadının yapısı ve kökenine değgin öğretilerin yaygın karakteri ve cinselliğe yüklenen her tür kötülük ve tehlikenin kadından geldiği yolundaki görüşüdür. (…) Ataerkil din ve ahlak, cinsiyete bağlanılan bütün kötülükler sanki sadece kadının kusuruymuş gibi kadını ve cinselliği bir arada ele alır. Böylelikle de kirli, günah yüklü ve aşağılayıcı olduğu kabul edilen cinsellik kadına yüklenir; erkek ise cinselliğinden çok insan yönüyle ele alınır." [109]

> "ZÜLFİKAR: (…) Bak bu ayakkabılarlan kayışı bugün verdiler. Gelecek ay yeni üniforma dağıtacaklarmış. Yeni hökümat eyi çalışıyor. (Saime kayış lafı edildiği anda onun kayışını tutmuş, kemerin tokasıyla oynamaya başlamıştır. Zülfikar huylanır. Saime'nin parmakları usul usul kemeri dolaşır sonra omuz kayışına tırmanır, ensede karar kılar. Zülfikar iyiden iyiye huylanmıştır. Ayağa kalkar.) Yapma kız bir gören olur.
> SAİME: Gel öyleyse aşağı.
> ZÜLFİKAR: Yok ben gelmem. Sen gelsene dışarı bak ne güzel mehtap. (Saime onu dinlemez, elinden tutar. Aşağı inen merdivenlerden çeker.)"[110]

Hemen ardından karşımıza çıkan Cemil Çalışkur'un karısı Suzan ise gösteriş meraklısı bir kadın tipine oturur. Kocası iş güçle uğraşırken Suzan, akşam kızları için yapılacak doğum günü partisinin derdindedir. Kocası yolsuzluk da yapıyor olsa çalışmaya çalışırken o buna müsaade etmez. Sosyetenin zengin ve şımarık kadınlarının özelliklerini taşır, kıyafet ve eğlenceden başka bir şey düşünmeyerek o da olumsuz çizilir.

Metinde kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkilerin adeta çivisi çıkmıştır, bu yolla yüzey modernleşmesinin altı oyulmaya çalışılır, ancak namus söylemleri yalnız kadına işlediğinden başka bir yapı da beslenmiş olur. Bunun çarpıcı örneklerinden biri de Ömer, Özcan ve Özer adlı üniversitede okuyan gençler arasında geçen konuşma sırasında karşımıza çıkar. Söz konusu gençler yattığı kadınların sesini kaydedip çok sayıda kadınla yatmış olmakla, dolayısıyla cinsel iktidarlarıyla övünürler, kadınları iktidarlarının ispatı olarak kullanırlar. Bir ya da daha çok erkekle

---

[109] Millet, **Cinsel Politika**, s. 92-93
[110] Taner, **Ay Işığında Şamata**, s. 19

evlilik dışında beraberlik yaşamak kadını namussuz kılarken erkek için övünç vesilesi olur. Buradan ataerkinin erkeğe cinsellik üzerinden yaşattığı çifte standarda ulaşılır. Diğer yandan bu diyalogda kadınlar birer cinsel nesne olarak erkeğin gücünü ispatladığı araçlar haline dönüşerek varlığını kaybeder. "(Sonuç olarak) ataerkil düzende cinsellik üzerine yüklenen suç, koşullar ne olursa olsun her türlü cinsel ilişkide suçlu ya da daha çok suçlu durumundaki kadının üzerine yığılır. Kadını nesneleştirmek eğilimi, onu bir kişi durumuna getirmekten çok bir cinsel nesne niteliğine indirger." [111] Gerek kadının cinsel nesne durumuna indirgenmesi, gerek cinsel konularda erkeğin özgürlük ve iktidarı üniversite gençlerinin sözlerinde izlenir.

> "ÖZER: Bu herif manyak be, hangi kızla yatsa banda alıyor. Evinde tam on iki kaset var. Etiket yerinde de on iki kızın adı.
> ÖMER: Ona buna öğünmek için değil mi?
> ÖZCAN: İhtiyacım mı var?
> ÖMER: Öyleyse şantaj aleti olarak.
> ÖZCAN: Sus da dinle be.
> ÖMER: Kızda iş var."[112]

Özcan'ın yattığı kadınların sesini kaydetmesi ne kadar ahlaksız bir davranışsa Pop İsmet'in karısının kız kardeşiyle yatması da o derece ahlaksız bir davranıştır. Ancak metin okuyucuyu erkeklerin ahlaksızlığından çok kadınların namussuzluğuna yönlendirir, kadını cinsel nesne haline getiren eril bakışı devam ettirir. Söz gelimi okuyucu Pop İsmet'ten çok ablasının eşi ile birlikte olan, bir başka deyişle onu baştan çıkaran Sevim'i eleştirir. Herkesin birbirinden ahlaksız olduğu halde birbirinin ahlakını eleştirip dedikodu yapması üzerinden olumsuz bir toplumsal düzen sergilenmeye çalışılır ama dedikodular daha çok kadınların namussuzluğu üzerinde odaklaşınca tek taraflı bir bakış yaratılmaya başlanır. Apartmanda herkes birbirinin yüzüne gülüp kendi durumuna bakmadan birbirinin arkasından konuşmakta, ikiyüzlü bir tavır sergilemektedir. Metinde bu ikiyüzlülüğün deşifre edilmesi amaçlanır ama ikiyüzlü tutumla söylenen sözlerde, her olumsuz durumun

---

[111] Millet, **Cinsel Politika**, s. 97
[112] Taner, **Ay Işığında Şamata**, s. 22-23

faturası kadınlara yıkılır. Sevim'in arkasından söylenen sözler bunun tipik bir örneğidir.

> "MÜNTEKİM: Güya kız geçiniyor şu Sevim. Bal gibi sosyete orospusu. Eğer o da Dr. Epkem'in hastası değilse kalıbımı basarım.
> ÖMER: Sana ne? Sen herkesin bekaretinin kahyası mısın?"[113]

Metinde oyun kişilerinin dedikoducu ve ahlaksız oluşunu hedef alması gereken eleştiriler, hedef sapmasıyla kadınların namusuna yönelir. Bu sapma teleskopla bir kadını gözetleyen Hicabi Bey'in sözlerinde de görülür. Hicabi Bey "Şu Memduha'nın kızını da bir türlü evermediler gitti. Yüzü sivilceden görülmeyecek neredeyse. O da tekneye gelmiş. Evdekileri uyutup böyle azar işte gece yarısı. Yine o sahildeki kotranın sahibiyle halvet olmuşlar. Baksana. Herif denize daldı. Belli bişey ki gusül aptesi alıyor." [114] diyerek gözetlediği kızın evde kaldığını, çirkin olduğunu ve her gece başka biriyle birlikte olduğunu vurgulayarak onu olumsuzlar. Burada okuyucunun dikkati, teleskopla bir kadını gözetleyen adamın ahlaksızlığından çok söz konusu kızın azgınlığına, evde kalmışlığına, her gece bir başkasıyla birlikte oluşuna yönlendirilir. Böylece metnin merkezindeki eleştiri yerini ataerkil düşünme biçiminin kadına koyduğu yaftaların yerleştirilmesine bırakır. Buna göre söz konusu kız, çirkin olduğu için bir erkek tarafından arzulanmamış, evde kalmıştır; evlenmemek ya da evlilik dışı beraberlik yaşamak erkeğin tercihi olabilirken kadın için ya çirkinlikten gelen zorunluluk ya şehvet düşkünlüğü ve namussuzluk olarak yansıtılmaktadır. Daha doğru ifadeyle kadın için 'evlenememek' erkek için 'evlenmemek' söz konusudur, çünkü evlenemeyen kadın, erkek için yeterli arzu nesnesi değildir. Böyle bir kadın da azgın ve namussuz olma potansiyeli vardır.

> "Orta yaşı geçtiği halde evlilik yapmamış bir erkek, evliliğe, kurumsallığa direnmiş biri olarak takdir bile toplayabildiği halde, kadınlar söz konusu olduğu zaman değerlendirme temelden değişebilmektedir. (…) Evlilik yapmamış, belli bir yaşı aşmış bir kadınla sorun yaşayan insanlar onu 'evde kalmış', 'kız kurusu' gibi tanımlarla küçümseme eğilimi gösterebilirler. Bu tanımlarla kadının güzel ve çekici olmadığı, dolayısıyla arzulanmadığı, eş

[113] **A. e.**, s. 32
[114] **A. e.**, s. 25-26

> aradığı halde bulamadığı gibi pek çok şeye işaret edilir, ama evlenmeyi tercih etmemiş olabileceği olasılığı göz ardı edilir."[115]

Namus ölçütlerini yerine getirmiş, güzel ve arzulanmış bir kadın olduğunu iyi bir kısmet bulup evlenmiş olmasıyla kanıtlayan Aygen, ataerkil yapı içinde olumlu bir rol oynamaktadır. Çalışmamış, para kazanmamış, mal sahibi olamamıştır ama namusunu koruyup, gerekli kadınlık vasıflarını karşılayarak zengin bir adamla evlenmiş, kocasından dolayımla o da mal sahibi olmuştur. "Genel olarak kadının ataerkil düzendeki yeri, ekonomik bağımlılığın sürekli bir işlevidir. Kadının toplumsal yeri nasıl erkek kanalıyla elde ediliyorsa kadınların ekonomiyle olan ilintileri de dolaylıdır."[116] Aygen bu dolaylı ekonomik ilişkiyi sürekli olarak vurgular. Kendi mesleği, parası, varlığı olmayan Aygen, kocasının sahip olduklarıyla var olmaya çalışan orta üst sınıf kadınının tipik bir örneğidir. Kendi varlığını kocasının varlığıyla ilişkili tuttuğunun bir göstergesi olarak, kocası aracılığıyla elde ettiği ekonomik gücünü bir varlık arayışını kanıtlarcasına sürekli vurgulamak derdi içinde durmadan mal varlığıyla övünür. Aygen adlı oyun kişisi bu övünmeyle ataerkil yapı içinde evlilik kurumunun taşıdığı anlamı da açık eder. Bu yapıda evlilikler ekonomik birleşmelerdir ve her ev bir şirket gibi ekonomik varlık gösterir.[117] Aygen yapılan bu ekonomik birleşmede bedenini, güzelliğini kocasına vermiş, bunun karşılığında mal sahibi olmuştur.

> "P. İSMET: Kimbilir ne yüksek maaş alıyorsunuzdur.
> AYGEN: Pek fena değil. Washington'da bir apartman katımız, şehir dışında bir veekend evimiz, Florida'da bir villamız, biri servis iki spor arabamız, kotramız Cris Craftımız var. Avrupa ve Asya'ya inceleme gezisine gönderdikleri zaman da lüks otellerde kalıyoruz. Yüksek de harcırah veriyorlar."[118]

Metinde evlilik dışı cinsel birliktelik konusunda kadın sürekli olumsuzlanıp eleştirilirken erkeklere geldiğimizde durum değişir. Müntekim adlı oyun kişisi evli

---

[115] Leyla Şimşek, "Yüzü Muşmula, Giyimi Ala Bula: Anadolu Masallarında Kocakarı İmgesi", **Türk(iye) Kültürleri**, Haz. Gönül Putlar, Tahire Erman, İstanbul, Tetragon İletişim Hizmetleri A. Ş., 2005, s. 496-497
[116] Millet, **Cinsel Politika**, s. 72
[117] **A. e.**, s. 65
[118] Taner, **Ay Işığında Şamata**, s. 35

değildir ve cinsel hayatı yoktur, onun bu yönde arayışı olmaması şaşkınlıkla karşılanır. Burada cinsellik konusunda özgürlüğün erkeğin tekelinde, kadın içinse yasak oluşuyla bir kez daha karşılaşırız. Bu durum sıklıkla genetik farklılıkla açıklansa da tamamen erkek egemen düşünme biçimiyle ilişkilidir. "Erkeklerin uçkuru gevşek cinselliğine izin veren ama bunu kadınlara yasaklayan çifte standardın erkekler açısından daha fazla arzuyla hiçbir ilgisi yoktur; ama daha fazla iktidarla her tür ilgisi vardır." [119] Müntekim'e önerilen, cinsel ihtiyacını genelevde gidermesidir. Böylece ataerkil düzenin yarattığı bir başka ayrım metne yansır: evlenilecek namuslu kadınlar ile evlenmeyen erkeklerin ihtiyacını giderebilmek için kullanacağı namussuz kadınlar… Müntekim zamanı gelip evleninceye dek 'namussuz kadınlar' ile heves giderecektir. Genelev, kadına namus dayatması kuran bir yapının ürünü olarak metinde yaşatılmakta, kadınlar arasına namus üzerinden ayrım koymaktadır.

Oyunda her ideolojinin kadın bedenine farklı anlam yüklediği göz önüne serilir. Erkekler arasında geçen konuşmalarda farklı ideolojilerin savunucusu olan erkekler farklı kadın bedenleri kurgularlar. Burada bir kez daha kadın bedeninin sessizleştirilmiş ve eril amaçlar için hizmete sunulmuş olduğu görülmektedir. "Dini ve diğer siyasal projelerde kadınların aktif katılımdan dışlanarak çoğu zaman salt ideolojik göstergeler olarak değer taşımaları erkekliğin aşkınlık ve evrensellik iddiasıyla kendini görünmez kılmasıyla yakından ilgilidir. Kadınlar çoğu zaman salt bedensel varlıklarına, görünüşlerine yapılan vurguyla birbirinden çok farklı bağlamlarda birer gösterene dönüşebilmektedir."[120] Bu gerçek metinde farklı oyun kişilerinin dilinden dökülen sözlerle yansıtılır. Metinde din odaklı söylemin temsilcisi olan Müntekim kadının eve kapatıldığı bir düzen isterken, Kemalist rejimi savunan Paşa kadının evin dışına çıkartılması gerektiğini savunur. Son kertede ideolojiler farklı da olsa eril bakış aynıdır, her ideoloji kendi kadınını yaratır, onun üstünden kendini var eder.

---

[119] Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s. 158

[120] Leyla Şimşek, "Tarih, Toplum, Siyaset… Ve Kadın Olmak", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı 4, 2004, s. 10

Birinci perdenin sonunda işçi sınıfından gelen, evlilik planları yapan iki sevgili görülür: Melahat ve Nuri. Şimdiye dek türlü ahlaksızlıklar yapan oyun kişileri, onları gördüğünde namus bekçisi kesilir, sadece konuşan bu çifti umumi yerde sevişmekle suçlarlar. Metinde apartmanda yaşayan üst orta sınıfa ait kişilerle dışarıda bulunan işçi kesimine ait bu kişiler arasında bir karşıtlık kurmak, bu yolla apartmandaki kişilerin yozlaşmış, duyarsız dünyalarını vurgulamak amaçlanmıştır. Ancak bu amaç için sahneye çıkan Melahat ve Nuri, söylemleriyle ait oldukları ataerkil düzeni yansıtmaktan geri duramazlar. Melahat ve Nuri ataerkil düzenin gerektirdiği kadın ve erkek rolünü oynarlar. Melahat bugüne dek bekaretini korumuş, evleneceği adama saklamıştır; Nuri de ona evlenmeden önce el sürmeyecektir çünkü ataerkinin namus normları Nuri'ye doğru olarak bunu belletmiştir. Burada bekaret her ataerkil düzende olduğu gibi el değmemiş bir malı simgelediği için sihirli bir erdem durumundadır.[121] Nuri söz konusu düzende bu sihirli erdeme dokunmayan, evlenmeden önce Melahat ile birlikte olmayı aklından geçirmeyerek onun namusunu koruyacağını belli eden ideal eş adayı olarak gösterilir.

> "NURİ: Korkuyor musun yoksa? İnan olsun sabaha kadar kardeş gibi otururdum seninle, hiç dokunmadan. Ayak ucunda. Uslu bir köpeğin gibi.
> MELAHAT: A o nasıl söz estafurullah.
> NURİ: Daha istemezsen beş metre ötede dururdum, ceketimi üstüne örter, seni uyutur, bekçilik ederdim."[122]

Melahat ve Nuri'nin diyaloğuna yansıyan ataerkil bakışın kodlamaları bununla sınırlı kalmaz. Çift evlilik hayalleri kurarken romantik aşk imgesini sürdürür. Nuri Melahat'i çalıştırmayacak, evinin hanımı yapacaktır. Melahat bu yaklaşımı bir lütuf olarak algılar. Nuri ihtiyaçları olduğu halde, muhtemelen çalıştığı takdirde başka erkeklerin tacizine maruz kalacağı endişesiyle Melahat'in çalışmasını istememektedir. Bu yargı, ataerkil zihniyette kadını çalışma hayatından uzaklaştıran korumacı tutumun nedeni olarak sunulur. Böylece bunun erkeğin iktidarını sürdürücü işlevi göz ardı edilir. "(Bu bakımdan) evlilik eleştirmenlerinin kocaların karılarına sağladıkları korumayı bir maskaralık ilan etmeleri anlaşılabilir bir şeydir. Güçlü bir

[121] Millet, **Cinsel Politika**, s. 86
[122] Taner, **Ay Işığında Şamata**, s. 46

iktidar dengesizliğini ele alma biçimlerinden birinin, bir boyun eğme alışkanlığı inşa etmek olması da aynı ölçüde anlaşılabilir bir şeydir."[123] Melahat Nuri'nin bu korumacı yaklaşımını sevgi göstergesi olarak alacak ve buna karşılık boyun eğme yönünde tavır geliştirecektir.

> "MELAHAT: Çok masrafımız olacak ilk aylar. Biraz sıkıntı çekeceğiz. Ben de rejiyi bırakmam ne dersin?
> NURİ: Saçmalama. Ne dedim sana ben taş taşır yine seni çalıştırmam. Sen evimin hanımı olacaksın anlaşıldı mı?
> MELAHAT: Böyle söyleyeceğini biliyordum zati. Nohut oda, bakla sofa, bizim bir evimiz olacak."[124]

Apartmanda türlü ahlaksızlıklar yapan oyun kişileri, Melahat ve Nuri karşısında kendilerini ahlaklı addeder. Metinde kendi durumunu görmeden başkalarına laf eden, seyirciyle özdeş oyun kişileri eleştirilmeye çalışılırken Melahat ve Nuri aracılığıyla ataerkil bakış sürdürülür. Nuri, apartmandaki kişiler Melahat'in namusuna söz edip, onları ulu orta sevişmekle suçlayınca küfretmeye, şiddet girişimlerinde bulunmaya yani toplumsal cinsiyetinin ona yüklediği özellikleri göstermeye başlar. Erkekliğin gereğini yerine getirerek, kirletmediği kadınının namusuna dil uzatılmasına tahammül edemez. Son kertede metindeki temel ileti için seferber edilen bu öğe de ataerkiye hizmet eder.

Birinci perde sonunda seyircinin gösterilen ilişki biçimlerine, yaşayışa ilişkin karşı çıkışı, rahatsızlığı gündeme gelir, bu doğrultuda ikinci perdede aynı olaylar seyircinin yönlendirmesiyle yeniden oynanır. Seyircinin, kendini sahnede gösterildiği şekliyle görmeye, kendiyle yüzleşmeye tahammülü yoktur. Metin bunu ifade etmeyi amaçladığından ikinci perdede bu doğrultuda değişiklik yapılır, ancak ikinci perdede seyircinin görme biçimine paralel olarak yapılan değişikliklerden ataerkil düşünme biçimi payına düşeni almaz.

---

[123] Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s. 170
[124] Taner, **Ay Işığında Şamata**, s. 47

İkinci perdede tüm oyun kişileri toplumsal yargılar çerçevesinde ahlaklı ve namuslu olarak çizilir. Apartmandaki hiçbir erkek hiçbir kadına yan gözle bakmadığı gibi kadınların hiçbiri de namussuz olarak gösterilmez. Kimse kimse hakkında olumsuz konuşmamaktadır. İlk bakışta bu türden bir değişikliğin ataerkil bakışı kırmaya hizmet ettiği yanılgısına varılabilir, oysa ki söz konusu değişiklikleri sağlayan namus ve ahlak normları ataerkil düzen tarafından biçilmiş olduğundan bu bakışın kırılmadığı, yalnızca bu bakış çerçevesinde olumlu yönde değişimler yaşanarak bakışın pekiştirildiği söylenebilir. Birinci ve ikinci perde arasında, görünen ve gerçek arasında kurulmaya çalışılan karşıtlık böylece ataerkinin devamlılığını garanti eden birçok karşıtlığa hizmet eder. Çünkü kadınlar ve erkekler ile cinsler arası ilişkilerin iletiye hizmet edecek şekilde karşıt bir biçimde sergilendiği birinci ve ikinci perde, ataerkinin kadınlar arasına koyduğu olumlu olumsuz karşıtlığını barındırır. Böylece metinde ileti karşıtlıklar üzerine kurulmakta, bu karşıtlıklar kadınlar ve onların erkeklerle olan ilişkileri üzerinden verildiğinden kadınların arasına da karşıtlıklar koyulmakta ve sonuç olarak ataerkil düşünme biçiminin karşıtlıklara dayanan yapısı sürdürülmektedir.

> "Ataerkil düzendeki sınıfın başlıca etkilerinden biri, bir kadını bir diğerinin karşısına koymaktır. Geçmişte fahişelerle namuslu kadınlar karşılaştırılırken, günümüzde de çalışan kadınlarla ev kadınları karşı karşıya getirilmektedir. Bu kadınlardan birincisi ötekinin sahip olduğu güvenlik ve saygınlığa gıpta ederken, ikincisi de kendisine saygınlık kazandıran sınırlamaların ötesinde, özgürlük, serüven, dünyayı tanımak diye adlandırdığı birinci kadının yaşantısına özlem duyar. (…) Kadınlar arasında başka sınıflamalar da vardır: Erdem ayrımının yanı sıra, güzellik ve yaş da büyük rol oynayan niteliklerdir."[125]

Tıpkı Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da olduğu gibi metinde de kadınların birbirine benzer çizildiğini vurgulamak için çeşitli anlatım olanaklarına başvurulmuştur. Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da söz konusu vurgu kadınların isimlerindeki benzerlik yoluyla yapılırken, burada her kadının kendine özgü fakat birbirine benzer ifadeleri dilinden düşürmemesi yoluna gidilmiştir. Kadın oyun kişileri ikinci perdede olumlu yönde değişirken söyledikleri cümleler de değişir

[125] Millet, **Cinsel Politika**, s. 68-69

ama aynı cümleleri sürekli yineleme eylemleri devam eder. Örneğin Suzan ilk perdede her şeye gıpta ederken ikinci perdede herkese acıdığını söylemeye başlar. Bu durum, değişikliklerin temelde var olan yapının devamlılığını sekteye uğratmadığını gösterir. Oysa burada kadının erkeğin egemenliği altındaki bir dilde kendini ifade edemeyişi, yerleşik söylemlerin boyunduruğu altında kalıp bunların dışına çıkamadığı yani kadının dili olmadığı yorumuna da varılabilirdi. Ancak metin okuyucuya bunu düşündürmez, kadına dayatılan konuşma biçiminin devamlılığıyla okuyucunun buna neden olan mekanizmayı düşünmesinden çok onu kabullenmesine hizmet eder. Oyunda kadınlar ataerkinin yarattığı kadın cinsinin diliyle konuşurlar, kendi dilleriyle değil; çünkü kendi dilleri yoktur, bu dilsel yoksunluğun nedeni de ataerkil düzendir diyebiliriz.

> "Irigaray kadınların kendilerine özgü bir dil oluşturmak zorunda olduklarını ileri sürer. Erkekler sürekli olarak hemen her yerde kendi evlerini ararlar, bulunca da vakit kaybetmeksizin kurarlar: yeraltı odaları, barakalar, kadınlar, kasabalar, kuramlar, kavramlar ve dil. Kadınlar da bir dil evine gereksinim duyarlar; kendilerini esaret altında tutacak görünmez bir hapishane yerine, kendilerini gözaltında hissetmeyecekleri oturmaya elverişli bir evdir gereksinim duydukları şey. (…) kadın gibi konuşmak ile kadın olarak konuşmak arasında keskin bir ayrım yapar, çünkü bunlardan ikincisi yalnızca psikolojik bir konumlanmayı değil aynı zamanda toplumsal bir konumlanmayı da imler."[126]

Birinci perdenin parodisi olduğu için ilk perdedeki masum ilişkiyi ahlaksız gören bekçinin zihniyeti burada alaya alınarak somutlaştırılıp yeşilçam filmine dönüştürülür. Abartı aracılığıyla yanlış koşullanmışlıklar göz önüne serilmeye çalışılır ancak bu durum ataerkil düşüncenin yeniden üretilmesini engellemez. Ataerkil düzenin metne sızarak koyduğu ahlak ve namus ölçütlerine göre birinci perdede olumsuz olan apartmanda yaşayan kadınlar, ikinci perdede olumlu duruma geçerken, dışarıda bulunan ve birinci perdede olumlu bir yerde konumlanan Melahat ve Nuri ile kurduğu ilişki burada tam tersi yönde değişir ve olumsuzlaşır. Metin bu yolla seyircinin kendi dışındaki kişileri görme biçimini eleştirmeyi amaçlarken Melahat'in birinci perde ve ikinci perdedeki durumu arasına karşıtlık koyar. Bu karşıtlıkta Melahat ikinci perdede olumsuz bir kadına dönüşür, tersi bir şekilde

[126] Sarup, **Post yapısalcılık ve Postmodernizm**, s. 175-176

apartmandaki diğer kadınlar Melahat karşısında olumludur. Dolayısıyla metin karşıtlığa dayalı düşünme biçiminin dışında bir alternatif sunmayarak, seyirciyi var olan bakışı sürdürmeye zorlar.

İkinci perdede Melahat masum bir ev kızı değil önüne gelenle birlikte olan namussuz bir kadındır. Nuri de onunla evlenmek gibi bir niyete sahip olmayıp onun bedeninden para kazanmaktadır. Dolayısıyla burada bedenini satan kadının namussuz olduğu, erkeğin de kadına yalnız bedenini sömürmek için yaklaştığına ilişkin yerleşik bakış açısı sürdürülür. Dolayısıyla iletiye hizmet etmek için kullanılan bu değişiklik, yerleşik ataerkil yapılanmanın devamlılığını sağlamaktadır. İkinci perdede birinci perdenin aksine Nuri Melahat'in çalışmasını destekler. Ancak Melahat'in çalışmasının bedenini satmak anlamına geldiği düşünüldüğünde kadın için çalışmanın bu düzendeki anlamı da açıklık kazanır. Burada kadının namusuyla çalışmasının mümkün olmadığı, onun çalışmasını destekleyen erkeğin de aşık değil faydacı bir bakışa sahip olduğuna ilişkin kodlamaların gizli olduğu yorumuna varılabilir. "Kadının ekonomik yaşamda bağımsızlığı güvensizlikle karşılandığı için, toplumu etkileyici etmenler orta sınıftan kadınların, özellikle anaların çalıştırılmasına sürekli karşı çıkmaktadırlar."[127] Metinde çalışan kadının başına gelenlerin yansıtılma biçimi, kadının çalışmasını destekleyen erkeğin kötü amaçlarının sergilenişi kadının çalışmasına ilişkin güvensizliğin ve bu nedenle karşı çıkışın haklılaştırılmasını sağlamaktadır.

> "NURİ: Tabi bırakma. Öbür türlü de çalış yine. Benim param ikimize yetmez ki.
> MELAHAT: Böyle söyleyeceğini biliyordum zati. İki üç parça koltuk filan.
> NURİ: Ananın örekesi. Bir de bana çeyiz mi döşeteceksin aklın sıra?
> MELAHAT: Şaka söyledim canım. Sen sabahları enayi avına çıkınca ben de boş durmam elbet.
> NURİ: Kız seni hususi evde Behiye Abla'da çalıştıracağım demedim mi?
> MELAHAT: Bak unuttum.
> NURİ: Sen orada Ankara kedisi gibi sedire uzanıp müşteri bekleyeceksin akşamları."[128]

[127] Millet, **Cinsel Politika**, s. 73
[128] Taner, **Ay Işığında Şamata**, s. 88

Oyunun sonunda kapıcı Zülfikar ile Nuri yine kavga eder, bu defa Zülfikar ses çıkartmaz, Nuri onu bıçaklar. Bir önceki perdede olumsuz çizilen Zülfikar burada kahramanlaşır. Nuri hapse girer, çıktığında Melahat'i sahip olduğu hayattan kurtardığını, onunla evlenip onu anne yaptığını öğreniriz. Böylece kadın bedeninden para kazanan olumsuz bir erkek olan Nuri bile aklanır, Melahat'in namusunu temizleyen o olur. Melahat, Nuri'nin aklanması için bir araca dönüşür. Bu türden bir final erkeği olumlu konuma getirirken kadını bu süreçte araçsallaştırmaktadır. "Ataerkil zihniyetin bir kadına, 'toplumsal meşruiyet' diye nitelendireceğim konumu vermesi, bir başka deyişle, onu, 'doğru', 'makul' ya da 'uygun' bulması için, onun her şeyden önce eş ya da anne olması, ya da olma gizilgücü taşıması gerekir."[129] Böylece metinde Melahat'in evlenip çocuk doğurmasıyla birlikte ataerkil düzenin kadına dayattığı çalışmayan, kocasını bekleyen iyi bir eş ve vefalı bir anne olma gereği yerine getirilmiş olur. Melahat'i ataerkide bu olumlu yere getirenin bir erkek olması da ayrıca anlamlıdır. İkinci bölümde abartı ve alaylamayla düşünme biçiminin yanlışlığı ortaya koyulmak istenirken, var olan yerleşik kalıplardan yararlanıldığı için abartı yeni bir düşünme biçimi sağlamaz. Oyun var olan dizgenin içinde devinmektedir, onun dışına çıkamaz.

Son kertede metinde tıpkı Keşanlı Ali Destanı ve Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da olduğu gibi iletiye hizmet eden karşıtlıklardan yararlanılmış, ancak karşıtlıkların adı değişmiş ve oyunun iki farklı biçimde oynanması üzerine kurulmuştur. Ancak iki perde arasındaki değişikliklerin kadınların namusu ve erkeklerle kurduğu ilişkiler üzerinden verilmesi kadınlar arasındaki karşıtlık üzerinden yürüyen ataerkinin metne yansımasına neden olmuştur. Yazar karşıtlıkları yabancılaştırmayıp alternatif düşünce sunmayarak seyirciyi çıkışsız bırakmakta ve karşıtlığın bir tarafında konumlanmaya itmektedir. Sonuçta metinler karşıtlıkların kırılmaması, ileti için karşıtlığa dayalı bir ideoloji olarak ataerkinin kullanılması ve içselleştirilmesi noktasında birleşmektedir.

---

[129] Leyla Şimşek, "Yüzü Muşmula, Giyimi Ala Bula: Anadolu Masallarında Kocakarı İmgesi", **Türk(iye) Kültürleri**, Haz. Gönül Putlar, Tahire Erman, İstanbul, Tetragon İletişim Hizmetleri A. Ş., 2005, s. 493

1. 4. GENEL BİR DEĞERLENDİRME

Her üç oyunun detaylı çözümlemesinde de görüldüğü gibi Haldun Taner, Türk toplumunun içine girdiği batılılaşma sürecinde yaşadığı bocalamaları sergileyerek, kendi değerlerimiz diye sahip çıkılan normların da birer söylemden ibaret olduğuna dikkat çekmeye çalışmıştır. Bu nedenle kendi modernleşme normlarımızı da sorgulamaktadır. Yüzeysel görünümlerle modern olmaya çabalamak değer yerine ikiyüzlülüğü doğurmakta, toplumu metinlerde farklı görünümleriyle sergilenen 'yozlaşma'ya itmektedir. Yozlaşma Zilha'nın dahil olduğu şehir kesiminde, Vicdani'nin ayak uyduramadığı çıkar ilişkilerinde, Çalışkur Apartmanı'ndaki cinsellik temelli bakış ve ikiyüzlülükte açık edilmektedir. Yazar metinlerde seyirciye alternatif bir düşünce sunmaktan çok, seyircinin içinde yaşadığı gerçekliği sahnede görüp onunla yüzleşmesi ve eleştirmesini ister. Bu değişime, dönüşüme dair bir tutum değildir. Oyunlarda daha çok tanıdık, bildik olan yolula ifşa etmeye yönelik bir tutum vardır.

Metinlerde söz konusu eleştiri ve iletiler için karşıtlıklar seferber edilmiştir. Bir başka deyişle metinler ileti ve iletiyi karşıtlıklar içine yerleştirmek bakımından benzer özellik taşır. Değişen yalnızca öyküler ve karşıtlıkların adı olur. Karşıt durumlar Keşanlı Ali Destanı'nda Ali'yi kahraman ilan eden gecekondulular ile kahraman olmayan Ali, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da yoksul vicdani ile varsıl Efruz, Ay Işığında Şamata'da ise gerçek olan ahlak anlayışı ile görülmek istenen ahlak anlayışı arasında kurulmuştur. Karşıtlık durumlarına daha yakından bakıldığında ortaya üç ana çatışma çıkar: gerçeklik ile görülmek istenen, eski ile yeni, ezen ile ezilen…[130] Yeni değerlerin eski değerleri yıkarak ezen ezilen ilişkisini doğurduğu yozlaşmış bir düzende yaşandığı gerçeğinin görülemiyor olması metinlerin karşıt durumlar üzerinden sorunsallaştırdığı ortak noktadır.

---

[130] Esen Çamurdan, "Haldun Taner Oyunlarında Ol(ama)mak Sorunsalı", **90. Yaşında Haldun Taner'i Anarken**, Haz. Kerem Karaboğa, Ankara, Bilgi Yayınları, 2010, s. 12

Metinler ileti ve karşıt durumların, öykülerin anlatıldığı biçimsel özellikler bakımından da ortak bir yerde durur. Yazar, seyirciye daha kolay ulaşmak ve ona gerçekleri görmesi gerektiğini iletmek amacıyla kolektif bilinçaltında yaşayan bir tiyatro biçimi olarak geleneksel tiyatromuza ilişkin özellikleri kullanma yoluna gitmiştir. Bu tercihte rol oynayan bir başka unsur da geleneksel tiyatromuzun kimi özelliklerinin Brechtyen epik diyalektik tiyatroyla uzlaşması nedeniyle, kendi geleneklerimizden kaynağını alan çağdaş bir tiyatro biçimine ulaşma kaygısıdır. Bu kaygı, yazarın kendi değerlerinden uzaklaşmadan çağdaşlaşma savunusuyla da birleşmektedir. Bu bakımdan metinlerdeki ileti ile biçim arayışı ortak bir noktada buluşur.

Metinlerde yabancılaştırma, seyirci ile diyaloğa girme, anlatıcı kullanımı, epizodik yapı, şarkılı anlatım, abartı ve tip kullanımı gibi özellikler, geleneksel tiyatromuzla ve Brechtyen epik diyalektik tiyatroyla ortaklaşmaktadır. Ancak metinlerde bütün bu unsurlar düşünsel bir hedeften çok güldürüye hizmet etmek üzere seferber edilmiştir. Metinler bu yönüyle Brechtyen epik diyalektik tiyatrodan çok geleneksel tiyatromuza yaklaşır. Brechtyen epik diyalektik tiyatroda her öğe, seyirciyi yazarın bütünsel iletisine yönlendirmek üzere kullanılır. Buna göre seyirci yabancılaştırma(y etkisi) yoluyla sahnede kendine gösterilen, içinde yaşadığı gerçeğe uzak açıdan bakacak ve onu değiştirecektir. Daha açık bir dille söylenirse seyirciden beklenen içinde yaşanılan kapitalizm gerçeğini Marksist ideoloji doğrultusunda değiştirmesidir ve oyunlar farklı düşünme dizgeleri kodlarlar.

> "Brecht için y etkisi nesneyi değil gerçekliği değiştirmeye yarayan bir araçtır; burjuva kapitalizminin ardındaki gerçeklik etkilerini yok eden toplumsal bir araçtır. Nesne bugüne kadar ideoloji tarafından çarpıtılmıştır: Brecht'in peşinde olduğu şey, seyirciyi kışkırtarak onların, çarpıtılmış nesneler ve insanlar üretmeye devam eden toplumsal gerçekliği değiştirmeye yönlendirmektir."[131]

[131] Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Dost Yayınları, 1998, s. 41

Ne geleneksel tiyatromuzda ne metinlerde düzeni değiştirmeye yönelik böyle açık bir hedef görülmez. Halkın tiyatrosunu yapıp onun sorunlarını gündeme getirmek doğal olarak eleştiriye de neden olur, ancak eleştiri güldürüden dolayımla ele gelir. "Taner tiyatrosunun değişmez hedefi seyirciyi sarsmak ve onu düşünmeye yöneltmektir. Bu yolda kullanılan araç ise oyun malzemesine göre değişen dozlarda kotarılan güldürü ortamıdır…"[132] Eleştiri ve düşünme için temel araç olarak güldürünün kullanılması gerekli düşüncenin aktarımında engellerle karşılaşılması riskini de içerir. Bir başka deyişle metinlerde güldürünün zaman zaman iletiyi gölgelediğini söylemek mümkündür.

Yazarın düzeni değiştirmekten çok içinde yaşanan dünyayı eleştirmeye yönelik tavrı, ileti için kullanılan türlü karşıtlıklara da şekil verir. Metinlerde bu amaçla kurulan karşıtlıklar için bunları kırmaya ve farklı düşünme biçimleri oluşturmaya yönelik yabancılaştırıcı unsurlar kullanılmamıştır. Bu durum, okuyucuyu karşıtlıkların kıskacı içine düşürüp, onların içinden çıkmak konusunda zorlamaktadır. Böylece okuyucu karşıt durumlardan herhangi biri yanında durarak bu karşıtlığı yaratan sistem üstüne düşünmeyip, onu sürdürmeye başlayabilir. Oysa Brechtyen epik diyalektik tiyatroda amaç, var olan düzeni değiştirmek ve onun yarattığı sorunlara alternatif bir düzenle çözüm getirmek olduğundan karşıtlıkların bu türlü kullanımından söz edilemez. Bu tiyatroya diyalektik özelliğini veren olgu karşıtlıktan çok çelişkilerin sunulması ve seyircinin de çözüme odaklanan düşünsel sürece davet edilmesidir.

> "Diyalektik tiyatro, seçip ayırdığı olaylar ve nesnelerdeki çelişkileri sürekli olarak ortaya çıkaran bir temsil türü taraftarıdır. (…) Söz konusu çelişkiler temelde birbirinin karşıtı olmaktansa, aynı şeyi çelişen yönleriyle serimler. (…) çelişkileri üreten insanlardır, bu yüzden de dünya, eleştiriye ve değişime mahkum olmalıdır. Diyalektik süreç, insanların birbiriyle olan ilişkilerine ve toplumsal yaşamlarındaki çelişkili etkileşimlerine işaret eder."[133]

---

[132] Yüksel, **Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar,** s. 74
[133] Wright, **Postmodern Brecht**, s. 54

Geleneksel tiyatronun çağdaşlaştırılma biçimi bakımından oyunlar, yabancılaştırma öğelerinin güldürüye hizmet etmesi ve karşıt düşünme biçimlerinin yadırgatılmadan sunulması, düzeni değiştirmekten çok eleştirmeye yönelik yaklaşım gibi yönlerden geleneksel tiyatromuza daha yakın durmaktadır. Bu durum, metinlerde iletilerin zor ortaya çıkması ve karşıtlıkların pekiştirilmesi tehlikesini yaratması bakımından çağdaşlaştırma biçiminde yer yer sorunlara neden olmaktadır. Keşanlı Ali Destanı'nda ileti çok katmanlı ve gönderme alanları geniş olduğundan karşıtlıklar çok ele gelmemekle birlikte, ileti kahramanlık miti ve güldürünün gerisinde kalmaktadır. Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da geleneksel tiyatromuzla ortak öğeler daha belirgin şekilde kullanılmış, karşıtlıklar da kişilerden durumlara değin yayılarak çok daha fazla öne çıkmıştır, metinde ileti nispeten tek yönlüdür. Ay Işığında Şamata, karşıtlığın biçime yansıması ve perdeler arasında kurulması yönüyle daha farklı bir metindir. Oyunda geleneksel tiyatromuza ilişkin öğeler, seyircili prova görünümü dolayısıyla öne çıkan epik unsurlardan dolayımla ele gelmektedir, yani oyun açık biçim özellikleri daha yoğundur. Sonuç olarak metinlerde biçim ve ileti bakımından benzer yöntemler kullanılmış, farklılıklar ufak detaylar boyutunda kalmıştır.

Çağdaşlaştırılmak üzere kullanılan geleneksel tiyatromuza ilişkin özellikler yalnız biçimle sınırı kalmaz. Metinlerde kadın ve erkek kimlikleriyle cinsler arası ilişkilerin de geleneksel tiyatromuzla benzerlik taşıdığını söylemek yanlış olmaz. Burada metinleri geleneksel tiyatromuzla bu yönden uzlaştıran temel nedenin, varlığını sürdüren ataerkil yapılanma olduğu yorumuna varılabilir. Geçmişten günümüze cinsel kimliklerde belirleyici olan ideolojinin değişmemiş olması, içine sızdığı oyunları ortak olarak şekillendirmiştir. Metin And'ın geleneksel tiyatromuzdaki kadınlara ilişkin yaptığı değerlendirmenin ele alınan metinler için de geçerli olması bunun bir göstergesidir.

> "Kadınların hemen hiçbiri olumlu çizilmemiştir. Bunlar ahlak kurallarını çiğneyen, kocalarını aldatan, birçok erkekle evlilik dışı gönül ilişkisi kuran, kalpsiz, maddi değerlere önem veren, kurnaz, hafifmeşrep kişilerdir. Öyle ki

> ev kadınları bile, örneğin Karagöz'ün karısı, Hacivat'ın karısı ve kızı bu türlü olumsuz kişilerdendir."[134]

Diğer taraftan metinlerin merkezinde bulunan karşıt düşünme biçimleri de onları ataerkil ideolojiyle ortaklaştırmıştır, çünkü ataerki de kadın ve erkek arasında kurulan karşıt ve hiyerarşik ilişki üzerinde yürür. Ayrıca daha önce de görüldüğü gibi, metinlerde iletiler, iletileri şekillendiren karşıtlıklar hep kadınlar, kadınlara yönelik bakış ve onlarla kurulan ilişkiler üzerinden verilmiştir. Keşanlı Ali'nin kahramanlık efsanesi ve bunun yıkılmasında Zilha ile kurduğu aşk, batılılaşmaya öykünme noktasında Zilha'nın yaşadığı tecrübe, Vicdani Efruz karşıtlığında kadınlarla ilişkilerindeki başarı ya da başarısızlık, yüzeysel, biçimci bir batılılığa öykünen üst sınıfın yaşadığı yozlaşmada kadınların namuslu ya da namussuz olması belirleyici olmuştur. Daha doğru bir ifadeyle metinlerdeki ana izlekler kadınlar üzerine kuruludur ve bu kadınlar ataerkinin biçtiği toplumsal cinsiyet kimlikleriyle sahneye çıkmaktadır. Kadın kimlikleri, onlara yönelik bakış ve ilişkilerde belirleyici olan ataerkil ideolojidir. Söz konusu ideolojinin tıpkı diğer karşıtlıklar gibi yabancılaştırılmadan yansıtılması, bu ideolojiye ait bakış açısı ve söylemlerin devamlılığı onun kanıksanması tehlikesini doğurmuştur.

Kuşkusuz yazarın amacı aktarmak istediği iletileri en çarpıcı şekilde seyirciye taşımaktır. Bunun için toplumun kanıksadığı tanıdık imgelerden yola çıkmayı seçmiştir. Ancak bu görünümlere, onlardan biri olan ataerkiye eleştirel yaklaşmamak, onu bilinçli ya da bilinçsiz olarak beslemek tehlikesini getirir. Her sanat yapıtı ve bir sanat yapıtı olarak oyun metni, bir şeyler anlatırken kaçınılmaz olarak yaşanan çağın çeşitli ideolojilerinin taşıyıcısı olur. Bu ideolojilerden önde gelenlerinden biri de eril ideolojidir. O, tüm söylemlere, günlük yaşam deneyimlerine ve bunları yansılayan tiyatro metinlerine sızıp egemenliği erkeğin eline vermiştir. "(Bu bakımdan) yansız olarak alınan her şey, örneğin felsefe ve bilim, (sanat) gerçekte cinsiyet bağımlıdır. Düşünülebilecek her şey erkek öznesinin

[134] And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, s. 475

söylemidir."[135] Böylece erkek egemen söylem, özellikle dil ve dilin üretimi olan bu gibi metinlerle yaşatılmakta ve aktarılmaktadır. Ele alınan metinler de ideolojiden kaçamayan sanat yapıtları olarak bambaşka bir ileti için kurulan karşıtlıklarla bambaşka bir söylemin devamlılığını garanti etmektedir. Terry Eagleton'un Marksist eleştirel bir bakışla kapitalist sistemi yansıtan sanat eserlerine ilişkin söylediği sözler, ataerkiyi yansıtan ve yaşatan metinlere de uymaktadır:

> "(Sanatsal çalışmalar) birer algılama biçimi ve belirli dünya görüşünü temsil ettiklerinden o çağın toplumsal zihniyeti ya da ideolojisi olan egemen dünya görüşü ile bağlantılıdırlar. İdeoloji ise insanların belirli yer ve zamanlardaki toplumsal ilişkilerinin ürünüdür; sınıf ilişkileri ideoloji yoluyla yaşanır, meşrulaştırılır, sürdürülür. Üstelik insanlar toplumsal ilişkilerini seçmekte özgür değildirler (…) bu ilişkilere zorunlu olarak girerler."[136]

Yazarın üç oyunu temel alınarak yapılan incelemede görüldüğü gibi, Haldun Taner, geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçiminde geleneksel tiyatromuzun Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile ortak yönlerini öne çıkartma amacı gütmüştür. Bu yolda güldürüyü temel alıp daha çok epik öğeleri merkeze taşımış ancak diyalektik yöntemle çelişkileri sunmaktan çok ikili karşıtlık düşüncesini pekiştirerek "doğru" olana yönlendirme amacını taşımış ve düzeni değiştirmekten çok eleştirmek yoluna gitmiştir. Geleneksel tiyatromuzu metinlere taşırken orada geçerli olan cinsler arası ilişkilerin benzerlerini oyunlarına yansıtmıştır. İletilerin kadın erkek ilişkileri üzerine kurulması ve bu ilişkilerde de karşıtlığa dayalı ataerkil düşünme biçiminin belirleyici olması ataerkinin sürdürülmesine neden olmuştur. Dil ve söylemlerde eril ideolojinin hükümranlığı geleneksel tiyatronun çağdaşlaştırılması amacıyla yola çıkan yazarın oyunları aracılığıyla bir kez daha görülmektedir. Geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılmasında bir anlamda karşıtlıkların oyununa gelen yazar, ataerkiyi de metinlerinin içine gizlenmiş bir halde devam ettirmiştir.

---

[135] Sarup, **Post yapısalcılık ve Postmodernizm**, s. 170
[136] Eagleton, **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, s. 15

2. BÖLÜM: GELENEKSEL HALK TİYATROMUZDAN HAREKETLE YAZILMIŞ OYUNLARDAN BİRKAÇ ÖRNEK

1. MODERN BİR ORTAOYUNU NASIL YAZILIR?

1.1. OKTAY ARAYICI'NIN OYUNLARINA GENEL BİR BAKIŞ

1960'lı yıllarda Haldun Taner'in açtığı yolda ilerleyen ve 1970'li yıllarda verdiği eserlerle dikkat çeken bir başka yazar da Oktay Arayıcı'dır. "(1960-1970 yıllarında Türk tiyatrosu) bir yanda tiyatro ortamının en elverişli duruma gelişi, öte yanda 1961 anayasasının getirdiği özgürlük ortamı ile gerek nitelik, gerek sayıca büyük bir olgunluğa erişti. Hemen her konuda, her türde eser denendiği gibi, ayrıca yazarlarımızın bir kesimi ulusal deyiş ve yerli yapısallık üzerindeki biçim arayışlarıyla tiyatromuzun yeni yeni yönelişlerinin, yeni doğrultularının öncüsü oldular."[137] Ulusal deyişi arama ve yerli biçim özelliklerine yönelme yolunda bu yıllarda ilk adımı atan Haldun Taner, 1970 yıllarında oyun yazmış başka yazarların beslendiği bir kaynak olmuştur. Bu bakımdan bu yıllarda yazan ve ondan beslenen bir yazar olarak Oktay Arayıcı'nın oyunlarında Haldun Taner ile ortak birçok özellik görülmesi kaçınılmaz olacaktır.

Geleneksel tiyatromuzun kişileri, konuları vb. yüzey öğeleri yerine yapı, deyiş ve biçim özelliklerini çağdaş tiyatro formu içinde kullanmaya çalışan Haldun Taner ve Oktay Arayıcı ortak bir noktada buluşurlar. Metin And, bu yolun en başarılı kuramcı ve uygulayıcısı olarak Haldun Taner'den ve onun oyunlarından söz ederken Oktay Arayıcı'nın oyunlarını da bu yöntemin en güzel örnekleri içinde

[137] And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, s. 490

değerlendirir.[138] Geleneksel tiyatromuzun açık biçim, tip kullanımı, şarkılı anlatım, anlatıcı kullanımı, göstermelikler vb. özelliklerini kullanmak yönüyle ortaklaşan bu iki yazar, öğelerin kullanım biçimi bakımından ufak bir farklılık gösterir. Haldun Taner, söz konusu öğeleri öne çıkarırken, bu öğelerin Brechtyen epik diyalektik tiyatroyla ortaklığına dikkat çekerek bu yolla çağdaş bir Türk tiyatrosu kurmak iddiası taşımaktadır; Oktay Arayıcı'nın oyunlarında bu öğelerin geleneksel tiyatromuzla benzer şekilde kullanıldığına, bu bakımdan Brechtyen epik diyalektik tiyatroyla köprü kurmaktan çok çağdaş form içine yedirilerek modernize edildiğine tanık oluruz. Bu anlamda Ayşegül Yüksel'in Rumuz Goncagül için yaptığı "kaygı verici gerçekleri belleklere kazımak için ağlatmayı değil güldürmeyi seçen, yazarın epik tiyatro bilgisiyle de perçinlenmiş bir tür orta oyunu"[139] değerlendirmesi önemli bir tespittir.

Arayıcı da oyunlarında Haldun Taner ile benzer bir şekilde toplumun farkına varmadan içinde yaşadığı yozlaşmış koşullara dikkat çekmek amacını güder. Ancak Haldun Taner'de yozlaşma kavramına karşılık gelen toplumu kendi değerlerinden uzaklaştıran, yüzeysel batılılaşmayken, burada yozlaşmadan kasıt daha çok ekonomik koşullar ve her şeyin para ile ölçüldüğü bir düzendir. Para için her tür yolsuzluğun yapıldığı, her şeyin değerinin para ile ölçüldüğü toplum yapısında eskimiş değerleri savunan bireyin tutunamayışı, ilişkilerin yürüyemeyişi vb. anlatılır. Bunun için oyunların merkezinde duran kişiler sıradan, olaylar ve ilişkiler günlük yaşamdan alınmadır. Oyunlarda amaçlanan, seyircinin içinde yaşadığı bu günlük gerçeklere farklı bir gözle bakmasıdır. Bu bakımdan yozlaşmanın anlamı, merkeze alınan kişi ve olaylar farklı da olsa, bu oyunlardaki amaç Haldun Taner oyunlarında amaçlanandan çok farklı değildir.

> "Arayıcı'nın oyunlarını çevreleyen gerçeklik, kişilerin sanki yazgılıymış gibi farkında olmadan yaşadıkları, çürümüş, yozlaşmış bir düzendir. (…) Yazarın oyunlarındaki bu yaşamsal çerçeve yani düzen diye kavramlaştırılabilecek dış gerçeklik, hem oyun kişilerinin hem de izleyicinin o an içinde bulundukları

[138] **A. e.**, s. 438
[139] Yüksel, **Çağdaş Türk Tiyatrosu'ndan On Yazar**, s. 131

somut koşullardan başkası değildir, amaç bu koşulların ayırtına varılmasını sağlamaktır."[140]

Oktay Arayıcı, izleyicinin gerçekliğini sahneye taşırken, onun bu gerçekliğe farklı bir açıdan bakmasını, sorgulamadan yaşadığı şeyler üzerine düşünmesini ister. Bu istek Haldun Taner'de olduğu gibi onu da toplumu kavrayacak olan bir biçim arayışına yöneltip geleneksel tiyatromuzla yüz yüze getirmiştir. Topluma ulaşma ve onda düşünme, eleştirme süreci başlatma kaygısı, yazara hedef kitlesi olan halka daha kolay ulaşabilmesi için, somut gerçekliği olanca doğruluğuyla yansıtmasını, bunu yansıtırken de izleyicisiyle ortak ve anlaşılabilir bir dil kurması zorunlu olduğundan kendi tiyatro mirasıyla bağ kurup özgün bir kimlik kazanmasını önermektedir.[141] Bu bakımdan Oktay Arayıcı da toplumsal bilinçlendirme amacıyla geleneksel tiyatromuza yönelmiş, yozlaşmış bir düzeni görünür kılmaya çalışmıştır. Ancak Arayıcı'da yozlaşmadan kasıt para odaklı bir düzendir. Oyunlarda günlük olaylar ve ilişkiler anlatılmıştır. Geleneksel tiyatromuzun kimi öğelerinin çağdaş tiyatro formu içinde kullanıldığı bir biçim tercih edilmiştir. Dolayısıyla Arayıcı'nın oyunları, biçim ve içerik açısından Haldun Taner oyunlarından farklılık gösterir. Çünkü Haldun Taner oyunlarında yozlaşma modernleşmenin biçimsel olarak uygulanması anlamında alınmıştır, biçim olarak ise, geleneksel tiyatromuzun Brechtyen epik diyalektik tiyatroyla benzer yönlerini öne çıkartma yoluna gidilmiştir.

Her ne kadar kimi farklılıklar söz konusu olsa da, Arayıcı'nın oyunları da Haldun Taner ile ortak bir çabanın ürünüdür. Her iki yazar da geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırıldığı bir biçim kullanarak, oyunları aracılığıyla seyirciye ulaşmak ister. Geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimi bakımından Arayıcı'nın oyunlarına baktığımızda, Haldun Taner'in oyunlarında gördüğümüz kimi sorunlar yeniden karşımıza çıkar. Bunların başında gelen, metinlerde yabancılaştırma öğelerinin, geleneksel tiyatromuzda olduğu gibi eğlenceye hizmet edecek şekilde kullanılması ve güldürünün merkezde olmasıdır. Böylece metinlerde sorgulamaya

---

[140] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 111
[141] **A. e.**, s. 113

açılması amaçlanan kimi gerçekler eleştirilmeyerek, güldürü yoluyla daha yerleşik hale gelir. Oktay Arayıcı'nın metinlerinde modern bir ortaoyunu kurgusu hakimdir. Daha açık bir ifadeyle sıradan olaylar ve günlük ilişkiler, eğlence ve güldürü ön plandadır. Bundan dolayı eleştirilmek istenen gerçekler güldürünün gerisinde kalır, yeterince eleştirilmediğinden görünmezleşir hatta içselleştirilebilir. Diğer taraftan metinlerde kişiler ve kişiler ile toplumsal koşullar arasında çizilen karşıtlıklar çok daha belirgin, ileti tek yönlü, olaylar karmaşık olmadığından didaktik olma boyutu artmakta, sorgulama ve farklı biçimde düşünebilme olanağı azalmaktadır. Bütün bunların, yazarı, metinlerinde amaçladığı eleştiriyi yapmaktan uzaklaştırdığı, verilen örneklerle anlaşılacaktır.

Arayıcı da tıpkı Haldun Taner gibi, iletiyi açığa çıkartmak ve toplumsal ilişkilere kimi eleştiriler getirmek için kadın erkek ilişkilerine başvurmuştur, söz konusu ilişkilerin metinlere yansıtılmasında ataerkil düzen belirleyici rol oynamaktadır. İleti için kadınların araçsallaştırılması, metinlerde kadınların toplumsal cinsiyet ölçütlerine uygun olarak kurgulanmış olması ataerkiyi besleyip metin aracılığıyla yaşamını sağlamaktadır. Metinlerde ataerkil yapılanma, geleneksel tiyatromuzla ortak görünümler aracılığıyla yansıtılmaktadır. Böylece Haldun Taner ile benzer bir arayışla metinler yazan Arayıcı'nın oyunlarında, ataerkil düşünce bakımından da ortak sorunlar karşımıza çıkmaktadır. Bu durum Arayıcı'nın birçok oyununda rahatlıkla görülebilir. Bu aşamada, geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimi ve ataerkil düşünce yapısı bakımından Haldun Taner oyunları için yapılan çözümleme model alınacak, bu modelin benzer ve farklı görünümlerle Oktay Arayıcı'nın metinlerindeki yansımasını kavramak için, yazarın oyunlarından Rumuz Goncagül'e detaylı bir şekilde bakılacaktır. Yazarın oyunlarındaki, geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimi, kadınların kullanımı ve ataerkiye yaklaşım için burada öne sürdüğümüz tespitler, Rumuz Goncagül aracılığıyla gerekçelendirilecektir.

1.2. GONCAGÜL RUMUZUYLA "KOCA ARAMAK"

Oktay Arayıcı, Rumuz Goncagül adlı oyununda, paranın ve dolayısıyla çıkar ilişkilerinin belirleyici olduğu bir düzeni, evlilik kurumu ve kadın erkek ilişkileri aracılığıyla gözler önüne sermeye çalışır. Zaten evlilik de söz konusu düzenin bir parçasıdır. "Arayıcı, oyununu kadın erkek ilişkilerinin törel, ekonomik ve toplumsal etkenlere sıkı sıkıya bağlı olduğu toplumlarda evlilikten beklenenler üstüne kurmuştur."[142] Öyle ki, sözü edilen etkenlere bağlı olarak toplumda aşk ve sevginin yerini para almış, herkes birbirine maddi unsurlara bağlı değer biçmeye başlamış, aşk ve sevgi üzerine kurulu evlilik yapmak olanaksızlaşmış, böyle bir evliliği maddi problemler engellemeye başlamıştır.

Metinde bu ileti koca bulmak üzere goncagül rumuzuyla gazeteye ilan veren Gülsün ve annesi İnsaf'ın öyküsüne paralel olarak anlatılır. "Oktay Arayıcı 1981'de sahnelenen Rumuz Goncagül'de kadın ve evlilik sorununu, gazeteye ilan vererek kendine eş arayan genç kadının öyküsü çerçevesinde ele alarak, ilana yanıt veren kişiler aracılığı ile renkli tiplerden oluşan bir toplum portresi çizmiştir."[143] Bu portrede görülen her kişi, birbirine parasal değerler açısından bakmaktadır. Oyun boyu İnsaf ve Gülsün maddi olanakları en iyi olan erkeği bulmaya çalışırken, adaylar da onların parası olup olmadığıyla ilgilenir. Oyunun sonunda komşuları olan Sıtkı ve Gülsün birbirlerine karşı duygularını itiraf edip, adaylardan biri İnsaf ile evlenecekken ev sahibi gelip onları evden çıkartarak bu evliliklere engel olur.

Görüldüğü gibi, metinde sıradan bir olay olan evlilik ve günlük yaşamdan bilinen kişi ve ilişkiler dolayısıyla para odaklı düzen sorunsallaştırılmaya çalışılır. Bunun için geleneksel tiyatromuzun anlatım olanaklarına, özellikle de ortaoyununun özelliklerine başvurulur: tip kullanımı, şarkılı anlatım, kıssadan hisse mantığı, iş çevirmeler, oyun oynandığının sık sık hatırlatılması gibi özellikler bunlardan bazılarıdır.

---

[142] Yüksel, **Çağdaş Türk Tiyatrosu'ndan On Yazar**, s. 130
[143] Şener, **Oyunlar ve Gerçekler**, s. 64

Oyunda ana kişiler olan Gülsün ve İnsaf, yazarın daha önce yazmış olduğu Nafile Dünya adlı oyunda bulunan yan kişilerdir. Orada da goncagül rumuzuyla koca arayan bu anne kızın öyküsü burada ana öykü durumuna gelmiştir. "Sanki bir önceki oyundaki ikincil kişiliklerine isyan ederek bir başka oyunun temel kişileri olma hakkını elde etmişlerdir yazardan…"[144] Yazarın kendi oyunları arasında kurduğu köprü, kullandığı metinlerarasılık, geleneksel tiyatromuzun bütün oyunlarında görülür. Geleneksel tiyatromuza ait oyunlarda metinlerin değişmesine karşılık her oyunda Karagöz, Hacivat, Çelebi vb. seyircinin önceki oyunlardan tanıdığı tiplerin tanıdık figürler olarak perdeye çıkması söz konusudur. Geleneksel tiyatromuzla ortak olan bu özellik, yazarın her oyununu bilme ihtimali olmayışı nedeniyle seyirci açısından değilse de yazarın kendi yazma serüveni içinde anlamlı olabilir.

Oyun başlamadan hemen önce sahneye gelerek oyunu başlatan İnsaf, kullandığı üslupla ortaoyununun oyun kişilerinden Kavuklu'yu aklımıza getirir. Bilindiği gibi ortaoyununda oyunu açma kapatma yetkisi Kavuklu'ya aittir, yönetmen edasında sahneye gelen Kavuklu, ortaoyununda elinde bulunan şakşakla oyunun gidişine yön verir. Burada İnsaf gerek takındığı tavır gerek kullandığı söz kalıpları ile Kavuklu'ya benzemektedir. İnsaf söylediği sözlerle burada oynananın bir oyun, kendilerinin yaptığı şeyin taklit olduğunu açıkça belirtir ve taklidi yapılacak hikaye hakkında ön bilgi verir. Ortaoyununda bütün bunları yapan Kavuklu bir erkektir, hatta ortaoyununda yalnız Kavuklu değil bütün oyun kişileri erkektir, öyle ki kadın rollerine de kadın kılığına girmiş erkek oyuncular olan zenneler çıkar. Burada yazar baş oyun kişilerini kadın olarak çizmiş, hatta Kavuklu'nun görevini de bir kadın oyun kişisine vermiştir. Bu bakımdan yazar, metinde ortaoyununu tersine çevirmiştir.

> "İNSAF: Cümleten safa geldiniz, Safalar getirdiniz… Efendim, eskiler raviyan-ı ahbar, nakilan-ı asar şöyle rivayet ve hikayet ederler ki diye başlarlardı söze. Bizimkisi ne rivayet ne hikayet. Bizimkisi başka türlü. Kendimizin taklidini getirdik. Taklidi aslının aynı. Neresinden başlayayım. Kızım için koca peşindeyiz. Yoksa ne işimiz var böyle ortalarda. Yuvayı dişi kuş yapar demişler. Hah… İşte dişi kuş… Şöyle ortaya gel kız… İşte kızım,

[144] Yüksel, **Çağdaş Türk Tiyatrosu'ndan On Yazar**, s. 131

> evladım, mini mini güzel serçem. Nerde yuvası hani? Dalı yok daha konacak… Çıksın şu yoksulluğun gözü... Uzun etmeyelim sözü, nasıl olsa burada göreceksiniz her şeyi… Usul ile çalalım sazı, ahenk üzre başlatalım oyunu." [145]

İnsaf'ın bu sözlerinde görülen oyun oynandığı vurgusu yalnız oyunun başında değil bütün oyunda, kişiler arası diyaloglarda göze çarpar. Söz konusu vurgu, dekordan memnun olmama, yapılan şeyin gerçekten ne kadar uzak olduğundan şikayet etme gibi yöntemlerle ortaoyunu ile ortak biçimde diyaloglara yansır. Hatta İnsaf bu işi ileri götürerek oynanan oyunda yazarın ortaoyununu kullandığını bile söyler. Bu teknik ortaoyununda da benzer şekilde görülür, özellikle Kavuklu'nun sözleri Pişekar'ın yürüttüğü oyunu bozma özelliği gösterir. Oyun bozma tekniğinin metne yansıtılma biçimi dahi ortaoyunuyla paraleldir. Oyun kişileri metinde zil ya da kapı açma seslerini kendileri çıkarttığı gibi, evin önünden defalarca geçtiklerini, bunun anlamsız olduğunu dahi söylerler.

> "İNSAF: (…) Neyse geldik sayılır, ev şuracıkta.
> GÜLSÜN: Ev oracıkta ama biz çevresinde dolanıp duruyoruz.
> İNSAF: Ben çok hoşnutum böyle dolap beygiri gibi dönmekten sanki. Ama gel de o yazar bozuntusu Oktay Arayıcı'ya, bizim kaltaban yönetmen …'a dert anlat. Neymiş efendim çağdaş bir orta oyunuymuş. O biçimde oynayacakmışız. Hay biçiminiz batsın. Göstermeci olacakmışız. Olduk işte, göstermelik olduk…" [146]

Metinde oyun oynandığını açık etme şeklinde kendini gösteren yabancılaştırma öğelerinin bir düşünce sunduğu ya da sorgulama açtığını söylemek mümkün değildir. Bu tip davranış ve sözler yabancılaştırmadan çok güldürüye hizmet etmek bakımından metni geleneksel tiyatromuzun ortaoyunuyla buluşturur. Bu bakımdan metin için yapılan ortaoyununun modernleştirildiği, çağdaş form içinde kullanıldığı tespiti yerindedir. Oyun oynandığını vurgulama ya da oyun bozma tıpkı ortaoyununda olduğu gibi burada da metni izleyiciye açarak güldürü, zevk ve rahatlama sağlamaktadır. Orada Kavuklu ile burada da oyun kişileri ile bütünleşen seyirci, oynanan oyunları yutmadıklarını söylemekle kendilerinin sözcülüğünü yapan

---

[145] Oktay Arayıcı, Rumuz Goncagül, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996, s. 177
[146] **A. e.**, s. 178

bu kişiler aracılığıyla gülüp rahatlar. Bu bakımdan öne çıkan düşünce değil güldürüdür, sorunsallaştırılan şeyler onun gölgesinde kalmaktadır.

> "(Ortaoyununda) aşağı yukarı her oyunda başvurulan oyunbozanlık kandırmacanın yüze vurulmasına dayanıyor. Bu yöntem oyun biçimiyle de ilgili olmakla birlikte güldürmeyi sağlayan önemli bir öğe niteliği taşıyor. Çünkü oyunun kurallarını bozan Kavuklu simgesiyle seyirci, kurulu düzenin ve onun yönetiminin aldatmacası ve yutturmacası altındaki ezikliğinin hıncını paylaşıyor. Bu yadsımadan dolaylı bir zevk alıyor, oyunbozanlığı paylaşarak içini boşaltıyor, gevşiyor."[147]

Oyun kişilerine bakıldığında geleneksel tiyatromuzla ortak olarak kişilerin tip boyutunda işlendiği görülür, ortaoyununda da kişiler tip olarak karşımıza çıkar. "Her tip belli toplum zümresinin bütün özelliklerini kendinde toplamıştır.(…) Hepsinin belli durumlar karşısında belli davranışları vardır, oyunların konuları ne olursa olsun aynı tipler aynı davranışları tekrarlarlar, insan olarak kendilerine özgü davranışları yoktur."[148] Bu benzer durum metindeki birçok kişiyle örneklendirilebilir: D. Ali laz tipine oturur, Refik iş çevirmede usta esnaf tipidir, Müfit ana kuzusu bir nikah memuru, Sıtkı aşkını dile getiremeyen mahcup delikanlı, Ayşen uçarı genç kız, İnsaf bilmiş anne, Gülsün anne sözü dinleyen saf, masum bir genç kızdır. Tipler belirli toplumsal kesimlerin sivriltilmiş simgeleri olmakla, metnin iletisi için biçimlendirilmiş oyun kişileridir. Ancak oyundaki tipler, okuyucuyu iletiye yönlendirmekten çok, davranışlarıyla güldürü öğesi olarak dururlar. Diğer yandan okuyucu, gerekli eleştiri için dışarıdan bakması gereken bu tiplere, aksine yakınlaşır, bu 'tanıdık' kişiler sevimli görünümleriyle iletiden çok eğlencenin hizmetindedir.

Oyunda Gülsün'ün gazete ilanına cevap veren her koca adayı sahneye bir şarkı ile çıkar. Bu şarkı onun mesleğini, yöresini ya da hayata karşı tutumunu belli eder. Oyun kişileri seyirci ile diyaloğa girer, kendini tanıtır, onların önünde hazırlanır. Bu durum önce Halet ile başlar, Dursun Ali, Müfit ve diğer kişilerde de sürer. Metindeki bu özellik benzer bir şekilde geleneksel tiyatromuzun birçok

---

[147] Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979, s. 162-163
[148] Solok, **Orta Oyunu**, s. 62

türünde kullanılır. Orada da oyun kişisi gelmeden önce çalan şarkı, gelecek kişinin etnik kimliğini ve buna bağlı olarak taşıyacağı özellikleri seyirciye çağrıştırır. Metinde yalnız şarkı kullanımıyla değil, şarkıların kullanım biçimiyle de geleneksel tiyatromuza yaklaşılmıştır. Şarkılar seyirciyi bütünde verilecek iletiye yönlendirmekten çok eğlence işlevini görürler. Yer yer düşünsel nitelik gösteren şarkılar da yabancılaştırma etkisi olarak görülemez, çünkü oyunun kurulma biçimi doğrudan tanıdıklık üzerine odaklanmaktadır. Şarkılar tanıdık durumu yabancılaştırmazlar, bu tür düşünsel nitelik taşıyan şarkılarda ise doğrudan ders verme çabası öne çıkar. Metinde şarkı kullanımında görülen bu tutum geleneksel tiyatromuz için de geçerlidir.

> "(Geleneksel tiyatromuzda) şarkıların büyük ölçüde işlevsiz kalışı, sözlerin oyunların içeriği ile ilgili olmaması, dolayısıyla oyunlara katkı sağlayamaması, izleyiciye bir söz aktarmaması ile doğrudan bağlantılıdır. (…) geleneksel tiyatro, müzik veya dansın sözün yerine geçerek izleyici ile daha aktif bir ilişki kurmasına deyim yerindeyse yanaşmamıştır. (…) ne Karagöz ne ortaoyununda şarkıların bir anlam üretmesi görül(mez.)"[149]

Geleneksel tiyatromuzla ortak olan özellikler yalnız biçimle sınırlı kalmaz, metnin içeriğinde de benzer motifler görülür, bunlardan biri iş çevirmedir. Gerek geleneksel tiyatromuzda gerek metinde oyun kişileri çıkarlarına ulaşmak için ellerinden geleni yapar, gerektiğinde birbirinin kuyusunu kazarlar. Metinde bu durum, koca adayını uzaktan süzmek için rıhtımda oturmak, falcı kılığında adaylardan birinin evine gitmek şeklinde göze çarpar. İş çevirme oyunda yer yer kılık değiştirme ile bir araya gelir. Metinde ve geleneksel tiyatromuzda, kişiler arası ilişkilerde iş çevirme üzerinden verilen olumsuz durum, ahlaki bozulmaların yer aldığı bir yapıyı haber verir. "İnsan ilişkilerinin günlük yaşamda ortaya çıkan olumsuz ve aksak yönleri bu yolla ortaoyununda eleştirilir. Bu yanlış davranışlar yalnız görgü kurallarını iyi bilmemekten doğmaz. Bireysel ve toplumsal ahlak anlayışına dayanan arkadaşlık ilişkisi de bozulmuştur."[150] Ancak metinde ortaoyunuyla benzer şekilde insanların günlük yaşamdaki ilişkileri sergilenip

---

[149] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 62-64
[150] Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, s. 133-134

gülünçleştirilerek yeteri kadar yadırgatılmadığından, bu ilişkilerdeki bozulmanın nedeni olan düzen açığa çıkmaz ve eleştiriler bireysel eleştiri boyutunda kalır. Bu durum konunun derin bir şekilde sorgulanmasını olanaksız kılar.

Oyun kişilerinin birbirini anlayamaması ya da yanlış anlamasından kaynaklı dil güldürüsü, tıpkı geleneksel tiyatromuzda olduğu gibi metinde önemli yer tutar. Aslında aynı toplumdaki kişiler arasındaki iletişimsizlik üzerinden çok önemli iletiler vermesi beklenen bu durum, gerek metinde gerek geleneksel tiyatromuzda güldürüye hizmet etmekle yetinmektedir. "(Geleneksel tiyatromuzda) kişiler arasında çatışma da, hep anlaşma aracı olması gereken dilin bu görevinden ayrılıp anlaşmakta engel bir ayak bağı olmasından çıkar. Bu çatışma, bu anlaşmazlık için kimi kez belli bir anlam bulabiliriz (…) ancak bu sayılı durumlar dışında, dil soyutlaştırılarak kendi başına, çoğu kez olaylar düzeni dışında bir güldürücülük aracı oluyor."[151] Dolayısıyla metin, dilin anlaşamamaya neden olması, bir güldürü öğesi niteliği taşıyarak toplumdaki iletişimsizliğe vurgu yapmaktan uzaklaşması bakımından geleneksel tiyatromuzla ortak bir özellik gösterir.

> "GÜLSÜN: Şunu bir dinle. Hüsnü tesadüf neticesi, ilanınıza nazar atfedince, kalben sarsıldım. O lahza derunumde bir arzuyı şedid hasıl oldu. Size yazmaktan içtinab etmedim. Kaderim hazan yaprağı gibi aguşunuza şitab ediyor. Mazide maalesef talihsiz iki izdivaca mütedahil oldum. İcarlarım mevcuttur. Lakin fikr-i acizanem varidatın saadette ehemmiyeti olmadığı merkezindedir.
> İNSAF: Ne dediğini anladın mı?
> GÜLSÜN: Anlamadım ama çok güzel."[152]

Oyunun sonunda tesadüfler birbirini izler ve tüm koca adayları İnsaf ve Gülsün'ün evinde toplanır, işler iyice karışır. Bu motif, gerek Karagöz'de gerek ortaoyununda tüm taklitlerin çeşitli vesilelerle zennelerin evine doluşması şeklinde karşımıza çıkar. "(Ortaoyununda) dükkan dekorunda gelişen olaylar dizisine paralel olarak ikinci bir olay dizisi de zennelerin Pişekar aracılığıyla kiraladıkları evde gelişir. Böylece çeşitli taklitler kimi kez zennelerle işi olduğu için kimi kez dükkana

---

[151] And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, s. 502
[152] Arayıcı, Rumuz Goncagül, **Bütün Oyunları 1**, s. 182

müşteri olarak gelirler, fasıl bunlarla gelişir."[153] Geleneksel tiyatromuzla benzer biçimde taklitlerin eve geldiği son sahnede herkesin oyunu ortaya çıkar, tüm kirli çamaşırlar ortaya dökülür. Sıtkı aşkını ilan eder, koca adaylarından Müfit kime niyet kime kısmet dercesine İnsaf'a gönlünü kaptırır. Oyunun sonunda çifte evlilik ve sağlıklı ilişkilerle her şey tatlıya bağlanacakken Oyun boyu gelmesinden korkulan ev sahibi Nasuhi Bey girer ve mutlu sonu bozar. Evi satmak ve kiracıları çıkartmak durumundadır. Böylece oyun kişileri için evlilik bir kez daha imkansızlaşır. Sağlıklı evlilik için aşktan, sevgiden, geçimden önce ev ve para gerektiği ortaya çıkar. Böylece evlenmek için önce "ev"lenmek gerektiği anlaşılır. Öte yandan sahte mutluluklar ve gerçeklik arasındaki çelişki ortaya çıkar. Evliliğe yüklenen anlamlar ve kurtarıcı imgesi, ev sahibinin gelmesiyle bozulur. Çünkü bu imge gerçekliği taşıyamayacak kadar sahte ve zayıftır. Oyun boyu verilmeye çalışılan bu ileti, oyunun finalinde sınırlı ölçüde kendini belli eder, oyunun bütününde güldürü ve eğlencenin gölgesinde kalan eleştiri, oyunun sonunda açıkça söylenmek istenmiş, böyle bir telaş doğmuş ama oyun boyu tam olarak işlenmediğinden yüzeysel kalmıştır. Metinde eğlenceli görünüm içinde sunulan, günlük ilişkiler üzerine kurulu olan bu dünya, ortaoyununda sergilenen dünyaya çok benzer. "Ortaoyununun bütün girişlerinde başoyuncu seyircilere salt eğlence vaat eder, ne oyunun ibret dersi olduğuna işaret eder ne de kıssadan hisse çıkarma gibi bir amacı açıklar."[154] Sözü edilen eğlence ve güldürü ortamı, bütündeki ileti ya da eleştiri için engelleyici bir nitelik taşır. Kaldı ki ortaoyununda merkezde olan insan ilişkileridir, olumsuz bir düzende insanlar arasında da olumlu ilişkiler kurulması beklenemez; bu bakımdan gündelik ilişki ve olaylar mutlaka kötü bir düzeni imler ama doğrudan hedef alınan düzen değildir. Bu bakımdan eleştiri toplumsal ilişkilerin eleştirisidir, düzen eleştirisi boyutunda görülmez ya da ilişkilerin biçimi düzenden ayrı bir şey gibi durur.

> "Ortaoyunu sorunların eleştirisine yönelmemiştir. Toplumsal yaşamdaki tavır ve toplumsal değerler sergilenmiş fakat bunlar dans, şarkı, şaka, fantezi ve oyunbazlık öğeleri ile örülmüş ve örtülmüştür. (…) sulandırılmış toplumsal

[153] And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, s. 398
[154] Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, s. 131

> eleştirinin bile ortaoyunu oluşturan öğelerin çokluğu ve çeşitliliğinden ötürü seyirciye vardığı söylenemez.” [155]

Çağdaş bir ortaoyunu diyebileceğimiz metinde de, evliliğin maddi kaygılar üzerine kurulu kimliği üzerinden, para odaklı düzen sorunsallaştırılmaya çalışılmış ancak oyunun yapı ve içeriği buna müsaade etmemiştir. Tıpkı ortaoyununda olduğu gibi güldürü ve eğlencenin merkezde olması, sıradan kişiler ve günlük hayattan olayların, ilişkilerin yabancılaştırılmadan kullanılması, yabancılaştırıcı öğelerin de düşünceye değil güldürüye hizmet etmesi bütünsel iletiyi görünmezleştirmiştir. Bütün bunlara paralel olarak, oyunun sonunda ev sahibinin gelişiyle ileti açık edilmeye çalışılır, ama oyunun bütününe yayılmadığından zayıf ve yüzeysel kalır. Kaldı ki oyunun sonunda sorunun nedeni açıklanmadığı gibi, çözüm olanakları da görülmez, bir çıkışsızlık hakimdir. Oyun boyu konu edilen bir genç kızın evlilik arayışı olduğu için öykü tek yönlüdür, yan öykü ve olayların zengin kıldığı katmanlı bir yapı söz konusu değildir. Para ve aşk, kişiler ve toplumsal koşullar arasına çizilen karşıtlık önde, ileti belirgin, ancak çok yönlü işlenmemiştir, olaylar karmaşık değildir. Bu durum okuyucuyu da tek yönlü düşünmeye sevk eder.

Bütün bunlar bir arada düşünüldüğünde oyunun didaktik olma tehlikesi taşıdığını söylemek yerinde olur. İlişkiler ve güldürüyü merkeze almak, sorgulama açmamak, iletiyi yüzeysel bir şekilde ifade etmeye çalışırken sorunsallaştırılan şey, nedenleri, çözüm seçenekleri üzerine düşündürmemek metnin başka türlü bir düşünme biçimi sunmayışına neden olmaktadır. Dolayısıyla oyun bu haliyle var olan sorunlar ve o sorunları doğuran yapının devamlılığına hizmet eder. Benzer tutum taşıyan ortaoyununun, metinde çağdaş form içinde yeniden kullanıldığı göz önüne alınacak olursa, böyle bir kullanımın sorunlu olduğu, geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçiminin metinde biçimsel kaldığı söylenebilir.

[155] **A. e.**, s. 166

1.3. OYUNUN HİZMETİNDEKİ ATAERKİL BAKIŞ

Oyun ataerkil ideolojiyi yeniden üretir. Oyun kişilerinin eylem ve sözlerini şekillendiren bu ataerkil ideoloji, geleneksel tiyatromuzdan bu çağdaş oyuna aktarılırken değişikliğe uğratılmamıştır. Metnin merkezinde yer alan insan ilişkilerinden kasıt, kadın erkek ilişkileridir. Gerek ileti, gerek güldürü öğeleri bu ilişkiler üzerine kurulmuştur. Bu ilişkilerin ve kadın erkek kimliklerinin çiziminde toplumsal cinsiyet kavramı aktif rol oynamaktadır. Metin böylece yalnız biçimsel olarak değil, ataerkil yapılanmayı sürdürmek bakımından içerik olarak da ortaoyunuyla bir kez daha uzlaşmaktadır. Metinde ileti için kadınların araç edilmesi, kadın kimlikleri ve cinsler arası ilişkilerde ataerkinin belirleyici olması ve bütün bunların yadırgatılmadan sunulması söz konusu yapının içselleştirilmesi riskini getirir. Metne bu açıdan yaklaşıldığında para odaklı düzeni eleştirmek için kadınların koca arama öyküsü kullanılırken, onları buna iten, para odaklı düzeni besleyen zeminin ataerkil düzen olduğu bilinç düzeyine çıkartılıp yabancılaştırılmaz. Aksine normalleşmiş bir yapı halinde araçsallaştırılarak ileti tam da ataerkil görme biçimi üzerinden verilir.

Öncelikle oyunun ana kişileri olan İnsaf ve Gülsün'e bakıldığında ataerkil toplumun kadına yüklediği toplumsal cinsiyet rolünü tamamıyla taşıdıkları görülür. Söz konusu kadınlar, eğitim görmemiş, çalışmamış, muhtemelen babadan kalma maddi olanaklarla kıt kanaat geçinmiş kişilerdir. İnsaf belli bir yaşa gelmiş, 'güzel', 'namuslu', 'ev işlerinde başarılı' kızını en uygun yani maddi olanakları en güçlü erkek ile evlendirerek rahata kavuşmayı ister. Kadın ve erkeğin flört etmesini hoş karşılamayan, böyle bir durumda kadının namusuna olumsuz atıflarda bulunan bir toplum yapısı içinde evlilik, görücü usulünün modernleştirilmiş bir hali olarak gazete ilanlarıyla gerçekleştirilmektedir. Burada ideal kadına biçilen özellikler, koca arama gerekliliği, kadın erkek ilişkisinde kadının olumsuzlanması vb. ataerkil yapılanmanın belirtileridir ve bütün bunlar İnsaf ve Gülsün'ü söz konusu yapılanmada yaratılan toplumsal cinsiyet rolünü giymeye yönlendirir. "Bireysel davranış için önce öğrenilen sonra da sahnelenen bir senaryo nosyonu, rahatlıkla toplumsal cinsiyete de

uygulanabilir."[156] Ataerkinin yazdığı bu senaryoda toplumsal cinsiyet rolünü icra edecek bir oyuncu olan Gülsün'e, gerekli davranış ve özellikler, daha önce bu rolü giymiş, hala da taşımakta olan annesi İnsaf aracılığıyla öğretilmektedir.

Okuyucunun maddi kaygılarla koca arayan bu kadınlara yönelik bakışının pek olumlu olması mümkün değildir. Metin, okuyucunun bakışını, kadının evliliğe böyle bir anlam yüklemesini gerektiren ataerkil düzene yönlendirmez, metin ilerledikçe bunun nedeni olarak para odaklı yozlaşmış bir başka düzen gösterilir. Böyle bir durumda okuyucu, kadının evlenmek yerine çalışmayı tercih etmeyişinin gereğini anlayamaz, oysa kadının çalışmasına engel geçerli nedenleri vardır, ancak metinde ataerki hesaba katılmadığından okuyucunun bunları düşünmesi olanaklı olmayacak, kadının çalışmayıp koca araması keyfi bir hal alacaktır. "Geleneksel ataerkil düzenlerde kadınlara para kazanma hakkı ve para sahibi olma hakkı ve hukuki kişilik tanınmadığı için kadının hiçbir ekonomik varlığı olamaz."[157] Bu tür bir toplumda yaşayan Gülsün de ekonomik kaygılarla koca aramaktadır, kadın olarak eğitim ve çalışma hayatından dışlanan Gülsün'ün yaşamak için başka alternatifi yoktur. "(Gülsün) para ve statüye değil ama evlilik yoluyla bunlara sahip olan bir erkeğe kavuş(mak ister.)"[158] Ancak Gülsün'ün bir erkekten dolayımla var oluşunu zorunlu kılan yapı metinde ortaya çıkmaz, oyunun ilk şarkısında kadın keyfi bir şekilde erkek olmadan var olamayacakmış gibi gösterilmektedir. Bu bağımlılığın nedeni tek başına para odaklı düzen olamaz, ama kadını para kazanmaktan alıkoyan ve onun bağımlılığına geçerli nedenler yaratan bir başka düzen şarkıda da ele gelmez. Oyunun bütününde de kadının çalışması gerektiği üzerinden kadınların ekonomik özgürlüğü savunuluyor gibi bir izlenim yaratılır ancak çalışarak evliliğe katkı sağlamak gerektiği düşüncesi öndedir. Oyunda evlilik düşüncesi ve geleneksel rolleri koruyan ama tek fark olarak bu geleneğin içine çalışan kadını koyan bir düşünce biçimi sunulur. Kadınlık ve erkeklik rollerinde belirleyici olan toplumsal cinsiyet normları, oyunun sorunsalı değildir. Öte yandan kadınların çalışması

---

[156] Conell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s. 56
[157] Millet, **Cinsel Politika**, s. 71
[158] Leyla Şimşek, "Yüzü Muşmula, Giyimi Ala Bula: Anadolu Masallarında Kocakarı İmgesi", **Türk(iye) Kültürleri**, Haz. Gönül Putlar, Tahire Erman, İstanbul, Tetragon İletişim Hizmetleri A. Ş.,2005, s. 494-495

olumlanırken İnsaf, çalışmama nedeni olarak iş olmamasını gösterir, bu da kadının çalışması karşısında engel konumunda olan bir düzeni akla getirerek iletinin bulanıklaşmasına neden olur.

"BİRİNE DAYANARAK YAŞAMAK
Değildi düztaban
Ne de aynadan korkan
Yoktu bedence kusuru
Dahası eni konu güzeldi
Diline beline sağlam.
(…)
Kalmadı miras dededen babadan
Para, pul, han apartman
Yolu yok başka kızın
Birine dayanarak yaşamaktan."[159]

Görüldüğü gibi bu şarkıda, kadının erkeğe dayanmadan var olamadığı kodlaması verilirken Gülsün'ün taşıdığı özellikler de ifade edilir. Bu özellikler ataerkil düzenin biçtiği kadınlık tanımına göre bir kadının taşıması gereken özelliklerdir ve Gülsün, şarkıda bu özellikleri taşıması dolayısıyla olumlanır. Şarkıdan çıkan anlam evlenebilmek için bir erkek için cazip olmak, bunun içinse güzel ve namuslu olmak gerektiğidir. Kadınlar kendilerini erkekler tarafından belirlenmiş güzellik standartlarına göre ölçmeyi öğrenirler. Böyle yanlış standartlar içselleştirilmiştir, bunlar kadınların kendilerine ilişkin fikirlerinin bir parçası haline gelir.[160] Bu standartlara göre İnsaf'ın söylediği şarkıda Gülsün olumlu bir yere otururken, şarkı, bu standartların içselleştirilmesini sağlar. Gülsün'ün taşıdığı toplumsal cinsiyet kimliğinin diğer özellikleri de 'iyi yemek yapmak', 'ev işlerine başarılı olmak', 'ev kızı olmak'tır. Bu 'olumlu' özellikler İnsaf tarafından Gülsün'e ait özelikler olarak gazete ilanına yazdırılmıştır. Oysa bunlar, ona dayatılan ideal kadın kimliğine ait özelliklerdir. Kadınlar dayanabilecekleri hiçbir özgün gerçeklik gelenekleri olmadığı için ancak sahte benliklere öykünebilmektedirler.[161] Gülsün'ün taşıdığı özellikler, onun değil, ataerki tarafından dayatılan sahte bir benliğin yansımalarıdır. Oyun bunu sorunsallaştırmadığından, Gülsün "ideal kız" özellikleri

[159] Arayıcı, Rumuz Goncagül, **Bütün Oyunları 1**, s. 177
[160] Donovan, **Feminist Teori**, s. 261
[161] **A. e.**, s. 262

taşıdığı halde evlenemeyişi yoksulluk yüzünden başına gelen talihsiz bir durum olarak yorumlanır. Gülsün, metne yansıyan ataerkil yapıda zengin olsaydı, aynı zamanda "namuslu" da olduğu için çok sayıda taliplisi olan mutlu bir kız olacaktı. Ayrıca zengin olsa eğitim görüp görmemesinin de önemi olmazdı. Dolayısıyla para sahibi olmak ve "namuslu" olmak metinde evlilik için yeterli ölçütler olarak sunulmaktadır. Görüldüğü gibi evlilik, metinde kanıksanmış haliyle yer almaktadır.

Düzenin etkisi İnsaf ve Gülsün'ün dilinden dökülen cümlelerde de görülür, denilebilir ki kadınların kullandığı dil bile düzen tarafından belirlenmiştir, ataerkil söylemlerle yüklüdür. Bu durum, kadınların içinde yaşadığı ataerkil düzenin de bir göstergesidir. Böyle bir düzende kendine ait dili olmayan kadınlar, erkek egemen dil ile konuşmaktadırlar. "(Buna bağlı olarak) dildeki cinsiyetçi öğelere yönelik feminist eleştiri kadınların konuştukları dilin büyük ölçüde erkekler tarafından biçimlendirilmiş olduğu, bu dilin kadınları erkek egemen ideolojiler tarafından seçilmiş özne konumlarına hapsettiği iddiasına dayanır."[162] İnsaf ve Gülsün'ün dili eril söylemler ve ataerkinin yarattığı kadın erkek temsillerine yönelik değerlendirmelerle örülüdür, bu dil erkek egemen düzeni yansıtır ve devamını garanti eder. "Her zaman ve her yerde bizi kuşatan temsillerin tarafsız olmadığını görmek, biz de dünyayı o dil aracılığıyla anlamlandırdığımız, o dille kendimizi ve başkalarını düşündüğümüz için çok daha tetikte olmayı gerektir(ir)." [163] Metinde hüküm süren, kadınların ve erkeklerin kullandığı dil erkek egemen ideoloji tarafından belirlenmiş ve doğallık yanılsaması altında onlara dayatılmış, konuşma ve düşünme biçimlerine yerleşmiştir. Bu belirlenmişlik metinde görünmez kılınarak giderek daha da doğallaştırılmaktadır.

Bu dil, doğal sandığımız, ataerkil düşünme biçiminin göstergeleri olan ancak bu yönü ile gösterilip yabancılaştırılmayan yerleşik söylemler üzerine kuruludur. Örneğin kadın erkek arasında evlilik dışı birlikteliği hoş karşılamayan, bu

---

[162] Sibel Irzık, "Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okumak", **Kadınlar Dile Düşünce**, Der. Sibel Irzık, Jale Parla, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 39

[163] Leyla Şimşek, "Tarih, Toplum, Siyaset… ve Kadın Olmak", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,** Sayı 4, 2004, s. 12

durumda kadını olumsuzlayan yapı, Sıtkı ve Gülsün'ün birbirlerine açılmalarını engellemiş, Sıtkı çareyi gazete ilanına cevap vermekte bulmuştur. Ayrıca Sıtkı ile Gülsün ve İnsaf'ın bunca zaman aynı çatı altında yaşamalarının, böyle bir yapıda ne kadar zor olduğu İnsaf tarafından açıkça dile getirilir. Kadınlar her türlü dedikoduyu göze alarak Sıtkı'yı mahreme sokmuşlardır. Burada kadın erkek arasında evlilik dışı birliktelikte ya da aynı evde bir araya gelme durumunda kadınların namusunun tehlikeye düştüğüne ilişkin bilinen söylemler yadırgatılmadan yinelenmiş olur. Masum görünen bütün bu söylemler aracılığıyla ataerki yaşamına devam etmektedir. "(Bu nedenle çağdaş feminist kuramcılardan) Cixious'un tasarısının önemli bir bölümünü, süregelen ataerkil söylenleri ortaya çıkarmak, bu söylenlerin 'doğallık'larını ortaya sermek oluşturur." [164] Bu doğal duruma uzak mesafeden bakmakla değişim mümkün olabilir. Ancak metinde böyle bir uzaktan bakma söz konusu değildir, kanıksanmış eril dünya –örneklerde de görüldüğü gibi- varlığını sürdürmektedir.

Yerleşik söylemler bununla sınırlı kalmaz, tüm oyun kişilerinin dilinden çeşitli şekillerde dökülür. Örneğin koca adaylarından Refik ile buluşmaya giden Gülsün gergin, her an tetiktedir. Çünkü ulu orta buluştuğu bir erkek olarak Refik, namusuna leke düşürebilecek bir 'erkek' yani potansiyel bir tehlikedir. Oyunun sonunda da erkekliğin gerekleri oyun kişilerinin dilinden dökülen sözlerle ifade edilir. Ayşen Sıtkı'ya dediğinde İnsaf da onu onaylar. Burada güç, şiddet ve öfkenin toplumsal cinsiyet açısından erkeğe biçilen özellikler olduğu görülmektedir. Aynı şekilde Müfit'e de erkek olmanın bir başka gereği olan içki içmek öğretilir. Burada egemen ideolojinin erkek kimliğinin bir diğer özelliği olarak içki içme ile karşılaşılır. Bütün bunlar belli ideoloji tarafından cinsel kimliklerin belirlendiğini, söylemler üzerine kurulu olan dilin bu kimlikler ve onları belirleyen ideolojiyi desteklediğini göstermektedir. Bu bakımdan düşünürler böyle bir yapının dışına çıkabilmek için öncelikle kadına özgü bir dil önerisi getirip, bu dili oluşturmak için söz konusu söylemlerin yıkımını ilk adım olarak gösterirler. "Irrigaray'a göre, tüm var olan

[164] Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, s. 161

söylemsel mekanizmaların yıkılması vasıtasıyla bu dil oluşacaktır."[165] Metinde de görülen yerleşik söylemler, belirli kimlikler ve eril dili yaratan, bunlar aracılığıyla yaşamını garantileyen ataerkil ideoloji yeniden karşımıza çıkmaktadır. Oyunun gerilim öğesi de yine namus meselesi üzerinden yapılandırılır. Yeşilçam imgelerinin kopyası olan buluşmalarda, Refik'in aslında Gülsün'ü kandırdığı izleyiciye gösterilir. Gülsün başına geleceklerden habersiz saf, genç kız imgesine oturur, Refik ise kadın satan bir zamparadır. Oyunda merak unsurunu tetikleyen, Gülsün'ün Refik'in oyununa gelip gelmeyeceği yani namusunu kaybedip kaybetmeyeceğidir. Böylelikle gerilimi sağlamak için bildik namus imgesine başvurulurken, erkek egemen yapının namus ölçütleri de metin yoluyla içselleştirilir.

Erkek egemen ideolojinin hüküm sürdüğü toplumsal yapılanmada, sanki her şey bu egemenliği güçlendirmek üzere kurgulanmıştır. "Toplum içindeki durum konusunda, erkeğin üstünlüğünü kabul eden önyargı yüzünden erkek daha üstün kadın daha aşağı bir yere konulur."[166] Buna paralel olarak kadına olumsuz erkeğe olumlu vasıflar yüklenir. Benzer bir durumu metinde de görmek mümkündür. Metinde kadınlar iş çevirme, fitne fesat ile birlikte anılır. Örneğin İnsaf ve Gülsün mektuplarda beğendikleri Halet'i yakından tanımak için falcı kılığında evine gider, her şeyi öğrenirler. Bir sonraki adımda mektuplardan beğenilen D. Ali'yi tanımak için Sıtkı'yı buluşma yerine gönderir, kendileri de uzaktan seyrederler. Toplumda yaygın olarak görülen bu yargı metindeki görünüm aracılığıyla güçlendirilmiş olur. Benzer bir olumsuz bakıştan, oyunda görülmeyip yalnız adı geçen Halet'in karısı bile nasibini alır. Uysal, karısına iyi davranan, güvenilir, olumlu bir erkek olan Halet, çalışmaya başlayan karısı tarafından aldatılmıştır. Haldun Taner oyunlarının çözümlenmesi sırasında detaylı olarak sözünü ettiğimiz, kadının çalışmasına olumsuz bakışı destekleyen kodlama bu izlek üzerinden metinde de görülmektedir. Dolayısıyla oyunda kadının çalışması destekleniyor görünürken aynı zamanda çalışan kadının aldatabileceği gösterilerek var olan inanç tazelenmektedir. Dahası

[165] Işık, **Beden ve Toplum Kuramı**, s. 81
[166] Millet, **Cinsel Politika**, s. 49

burada başına gelenler Halet'in yumuşak karakterine bağlanacak olursa, makbul erkekliğin sert ve şiddetle özdeş olduğu yorumu dahi çıkartılabilir.

Haldun Taner oyunlarında görülen namus izleğinin benzeri bu metinde de karşımıza çıkar. Gülsün bir önceki adımda namusuna söz gelecek diye bir erkekle buluşmaktan bile çekinip, İnsaf Sıtkı ile aynı çatı altında bulunmalarından kaynaklı arkalarından dönen dedikoduları dile getirirken erkeklere geldiğimizde durum değişir. Oyunda Dursun Ali Sıtkı ile konuşurken bir karısı daha olduğu ortaya çıkar. İlginç olan Dursun Ali'nin bunu çok doğal görmesi ve erkeklerin çok eşli olduğunu savunmasıdır. Ataerkil ideolojinin namus ölçütleri kadın için acımasızca uygulanırken erkek için durumun ne kadar farklı olduğu burada somutlanır. Dahası Dursun Ali, namus ve cinsellik konusundaki özgürlüğünü dinden aldığını söyler. Böylece metindeki bu sözlerle dinin erkeklere egemenlik tanıyan bu ayrılıkçı düşünceyi beslediği yorumuna varılabilir. Metinde Dursun Ali olumlu bir tip değildir ancak olumsuzlanma biçimi çok eşlilik üzerinden yapılır tam da bu yüzden evlilik kurumu yeniden öne çıkartılmış olur.

> "D. ALİ: Ne durdun? Ne şaşırdın? Hoca ne diyor… Dörde kadar yolumuz var. Bu yaşa kadar bekar mı yaşayacaktık?
> SITKI: Evliysen nasıl olacak?
> D. ALİ: Öteki imam nikahıyladır memlekette. Dayımın kızıdır. Çocuk yaşta rızamızı almadan evlendirdiler bizi. Ben sana söylemedim sen de hiç bilmiyorsun bunları."[167]

Metinde ana ileti para odaklı düzenin insan ilişkilerine yansıması üzerine kurulu olup, kadın erkek ilişkilerindeki bu durum, söz konusu iletiye ve metnin merkezinde bulunan güldürüye hizmet eder. Ancak bu ilişkiler ataerkil bakışa göre çizilip yadırgatılmamakta, söz konusu ilişkilerde belirleyici olanın yalnız para odaklı düzen değil onunla iş birliği içinde olan ataerki olduğu gösterilmemektedir. Bu durum ataerkil ideolojinin metin aracılığıyla daha da yerleşik hale gelmesine neden olur. Oyunda seyirciyi düşünmeye yönlendirmesi beklenen, yabancılaştırma unsuru olan şarkılar da bu içselleştirmeyi kırmaz, ilişkilerdeki ataerkil yapılanmayı

[167] Arayıcı, Rumuz Goncagül, **Bütün Oyunları 1**, s. 204

yadırgatmaz, ataerkinin bütün bunlarda oynadığı rolü göstermez. Söz gelimi Hangi Tarlanın Ürünü Bunlar başlıklı şarkı, ataerkinin biçtiği namus ölçütlerine göre 'yoldan çıkan' kadınların hikayesini konu alır. Buna göre Pembe küçük yaşta başlık parası için evlendirilir, Halime yokluk içinde büyüdüğünden on altı yaşında evden kaçar, Hacer işçi olarak çalışırken güzelliğine güvenip şehre gider, Nahide yoksul biri ile evlendirilip bu hayattan bıktığı için kocasını zengin biri ile aldatır. Burada okuyucu kadınları buna sevk eden şeyin paranın tanrılaştırıldığı sistem olduğuna yönlendirilir. Oysa ailede baskı gören, küçük yaşta evlendirilen, eğitim almayıp zorla çalıştırılan, güzelliği ile bir şeyler elde edebileceğine koşullandırılan kadınların başına gelenlerin asıl nedeni ataerkil sistemdir. Ancak şarkıda bu durum görünmezleşir, her ne kadar kadınlar değil para odaklı sistem eleştiriliyor görülse de eleştirilen sistem tek başına bunların nedeni değildir. Kadını mal olarak gören, ona namus dayatmaları koyan bir başka sistem şarkıda göz ardı edilir, zihinlerde yeniden üretilir. Şarkı, kadınların başına gelenler anlatıldıktan sonra aşağıdaki sözlerle tamamlanır. Böylece eleştirilen düzenin adı koyulmaz, yalnız maddi kaygıların kadınların başına gelenlere neden olduğu dile getirilmiş, asıl neden görünmezleşmiş olur.

> "HANGİ TARLANIN ÜRÜNÜ BUNLAR
> (…)
> Bir de şaşkın şaşkın sormuyorlar mı,
> Nereden çoğalıyor düşkün kadınlar diye,
> Sanki tarlası belli değil,
> Düşenler gökten hediye…"[168]

Metinde Gülsün'ün arkadaşı olarak yer alan bir başka kadın oyun kişisi Ayşen'dir, Ayşen Gülsün'ün karşıtı olarak işlev görür. Ayşen son kocasından onu eve kapatıp kendi özgürce gezdiği, kendisine hiç para vermediği ve şiddet gördüğü için ayrılmıştır. Burada Ayşen en önemli sorun olarak kocasının ona para vermemesini dile getirip maddi kaygıları evliliğin odağına taşıyan ilişkilere dikkat çeker, ancak anlattıklarıyla ataerkil bakışa göre muamele gördüğü oldukça açıktır. Önceki oyunlarda sıklıkla sözü geçen kadının çalışma ve sosyal hayattan yalıtılıp eve

[168] **A. e.**, s. 214

kapatılması izleği burada da karşımıza çıkar. Diğer yandan erkeğin güç ispatı için kadını kullandığı ve şiddet ile özdeş tutulduğu toplum yapısının izleri de bu sözlerde görülmektedir. Burada kadın ve erkek arasında ev içi-kamusal alan, güç-güçsüzlük, şiddeti tekeline alma-ona maruz kalma gibi ayrımlar söz konusudur. "Radikal feminizm, ataerkil cinsiyet sistemini kadının baskı altında tutuluşunun temelinde görür. Kadına uygulanan erkek şiddeti tarihin her döneminde vardır.(…) Bu ayrımcılık temelden politik bir olguya denk düşer ve toplumsal güç ilişkilerinin paradigmasını oluşturur."[169] Ayşen üzerinden maddi problemlerin evlilikte ne kadar belirleyici olduğuna dikkat çekilmeye çalışılır oysa söz konusu evlilikte belirleyici olan, şiddet ve kadının eve kapalılığı gibi sorunları yaratan ataerkidir. Öte yandan Ayşen bu yapıya göre olumsuzlanan bir kadın imgesidir, ancak oyunun içinde Gülsün'ü Refik'ten kurtarmak işlevini üstlenerek olumlu bir figüre dönüştürülür. Ayşen bu eylemi dışında erkek egemen ideoloji açısından olumsuz bir kadın imgesi çizer.

> "AYŞEN: Bana gelince yok. Komşular toplanıp konken monken eğlenip oyalanıyorlar. Boş insan sıkılır değil mi ya. Ben de imrendim, özendim. Hayır, kukumav kuşu gibi oturup akşama kadar onu bekleyeceğim. Kadın süslenir değil mi? Kuaföre kozmetiğe de para yok.
> İNSAF: Koz mekik elbise cinsi mi?
> AYŞEN: Televizyon reklamlarını seyretmiyor musun sen?
> GÜLSÜN: Allık mallık süs boya.
> AYŞEN: Hangi erkek cebinden bin lira aldı diye karısını döver. Cebinde para taşımıyor artık. Bozukluk bile. Sordum, ağırlık yapıyor dedi hanzo. Senin anlayacağın ip koptu. Soğuduk birbirimizden."[170]

Ayşen gerek para odaklı düzenin gerek metinde onun gölgesinde kalan erkek egemen ideolojinin –bir ölçüde de olsa- farkına varmış, bu farkındalık sonucunda bir karşı duruş gerçekleştirmiştir. Ancak bu karşı duruşun bedeli Ayşen'in toplum tarafından hatta hemcinsleri tarafından bile olumsuzlanması olmuştur. Ayşen kendisine ataerki tarafından dayatılan kadınlık rolü ve namus dayatmalarına, istediği erkekle evlenip memnun olmadığından ayrılma eylemiyle karşı çıkmıştır, bu yüzden söz konusu kadınlık rolünü içselleştirmiş olan İnsaf ve Gülsün tarafından yadırganır.

---

[169] Işık, **Beden ve Toplum Kuramı**, s. 49
[170] Arayıcı, Rumuz Goncagül, **Bütün Oyunları 1**, s. 215

"(…) kadınlık karakteri kadınlık rolüne toplumsallaşma ile, aynı şekilde erkeklik karakteri de erkeklik rolüne toplumsallaşma ile üretiliyor – bu bağlamda sapkınlar da, toplumsallaşma sürecinde meydana gelen kimi aksamalar sonucu sapma gösteriyorlar."[171] Bu bakımdan Ayşen namuslu kadın rolünden sapma göstermiş, kendini bir erkeğe tabi olmaya, ona anlayış göstermeye zorlayan ideolojiye direnmiş gibi görünür ama bu defa da ataerkinin bir başka kadın rolünü sürdürür, yani ataerkil ideoloji içinde devinmektedir. Bir zamanlar kullanılmış sonra da erkekleri kullanmaya başlamıştır. Hem kurbandır hem cellat… Gülsün'ün olumlanması için de işlev görür. Gülsün Ayşen karşıtlığı aracılığıyla saf ve masum bir genç kız olarak kalmak onaylanır. Erkeğin her tür olumlu kavramı özellikle de gücü elinde bulundurması, kadının ona tabi kılınmasına neden olur. "(Kadınlık biçimlerinden biri) bu tabi kılınmaya boyun eğiş etrafında tanımlanır ve erkeklerin çıkar ve arzularına hizmet etmeye yönlendirilir. (…) Diğerleri de öncelikle direniş stratejileri ve boyun eğmeme biçimleriyle tanımlanırlar."[172] Ayşen'in direnişi böyle bir toplumsal yapıda tutunmasını engeller. O ataerkil ideolojinin ideal, boyun eğen, bilinçsiz kadın kimliğini taşıyan Gülsün'ün tam karşı kutbunda konumlanır. Bu karşıtlıkta ataerki ideal gördüğü kadını melek addederken, Ayşen gibi karşı duranı canavar olarak nitelendirir. "Kadını melek gibi davranmadığı takdirde canavar gibi gören bir toplumda, melek olmadığını bilen kadın kendini canavar gibi görmek ya da bu bilincin suçluluğuyla psikosomatik hastalıklarla boğuşmak zorunda kal(ır.)"[173] Bu bakımdan Ayşen Gülsün karşıtlığında Ayşen'in durduğu yerde durmak, eylemiyle göze aldığı değerlendirmelere katlanmak pek kolay değildir.

Ne var ki Ayşen'in bu durumu bile, para odaklı düzeni açığa çıkartmak için kullanılır. Önce Ayşen'in evliliğindeki temel sorun maddi gereksinimlermiş gibi gösterilir, bir sonraki adımda İnsaf'ın suçlamalarına verdiği cevapta zengin fakir ayrımını ve zenginlere yönelik çifte standardı vurgular. Oysa burada Ayşen'in isyan etmesi gereken ayrım erkek egemen ideoloji ve onun namus normlarının zengin ve

---

[171] Conell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s. 79
[172] **A. e.**, s. 246
[173] Jale Parla, "Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?", **Kadınlar Dile Düşünce**, Der. Sibel Irzık, Jale Parla, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 24-25

fakir sınıf arasındaki farklı uygulamalarıdır. İdeoloji iki sınıf için de aynı olmakla beraber uygulanma biçimi farklıdır. Ayşen'in sözlerinde bu durum açığa çıkmaz, o zenginlere öykünür, zengin olsa her şeyin çözülebileceğini düşünüyor gibidir.

> "İNSAF: Dünyanın sonu bir türlü gelmez ya koca delisi… Seninki nikahlı orospuluk.
> AYŞEN:Ben ne yapsam göze batar zaten. Fakirin şansı, dillenmek dandüdük edilmek. Zengin takımının kırdığı cevizleri kimsenin gördüğü yok. Onlar zemzemle yıkanmış sanki."[174]

Oyunun sonunda Gülsün'de aymazlık devam ederken Ayşen son söyledikleriyle bir parça da olsa eril ideolojinin imasını yapar. Türlü dertlerle boğuşup yorgun düşmüş olan Gülsün ağlamaktadır. Ağlamasının sebebi talihsizliği, talihten anladığı da hayırlı bir kısmet bulmaktır. Onu ağlarken gören Ayşen tersi bir şekilde bu ağlamayı kadının yüzünün gülmemesi, kadının payına gözyaşından başka bir şey düşmemesi olarak yorumlar. İki kadının ağlamaya yükledikleri anlam farklılığı ataerkil bakışa göre aralarında var olan karşıtlığın göstergesi olarak düşünülebilir. Ancak bu son sözlerde bile eril ideoloji tam olarak açık edilip neden olarak gösterilmez. Gözyaşlarına neden olan dolaylı olarak yine para sıkıntısıdır.

> "GÜLSÜN: Biz de aciziz işte görmüyor musunuz?
> MÜFİT: Sizi ağlatacak ne söyledim ben şimdi?
> GÜLSÜN: Sizin sözünüze değil, ben talihime ağlıyorum.
> (…)
> AYŞEN: Bu kız niye ağlıyor? Soru mu benimki… Bize başka ne düştü bu dünyada."[175]

Gülsün için verilen gazete ilanına baş vuran koca adaylarından biri de Müfit'tir. Müfit bir nikah memurudur, babası yoktur, babası yerine geçmiş, onun her şeyi ile ilgilenen, sözünü ona dinleten bir annesi vardır. Bir başka deyişle her şeyi annesi bilir. Bu bakımdan Müfit annesi kimseyi beğenmediği için evde kalmış, yaşı geçkin ana kuzusu tiplemesini karşılar. Onunla buluşmaya Gülsün yerine İnsaf gider. Yaşça büyük olan bu adam İnsaf'ın dikkatini çeker. Bu ilk görüşmede ikisinin de

[174] Arayıcı, Rumuz Goncagül, **Bütün Oyunları 1**, s. 216
[175] **A. e.**, s. 246

birbirine verdiği değer dış görünüş üzerinden biçimlenir. Konuşmaya başladıklarında ilk konuştukları şey yaş, buna bağlı olarak da Müfit'in cinsel gücü olur, ardından da İnsaf'ın mesleğe ilişkin sorusuna bağlı olarak Müfit'in maddi gücü konuşulur. Bildik bakış açısı tekrar yinelenir. Ataerkil düzende erkeğe verilen toplumsal cinsiyetin gerektirdiği özellikler, yeterli maddi olanaklara sahip olup aileyi rahat geçindirmek ve cinselliğin gereğini yerine getirmek üzerine şekillenir. Toplumsal cinsiyetin erkeklik normu metne günlük hayatın doğal akışı içinde yadırgatılmadan yansıtılır.

> "İNSAF: Bizim için yaş o kadar önemli değil. Yeter ki şey olsun, herhalde şeysin sen.
> MÜFİT: Ne?
> İNSAF: Yani gücün kuvvetin şey işte.
> MÜFİT: Şey nedir anlayamadım.
> İNSAF: Şey nedir işte efendim, nasıl anlatayım.
> MÜFİT: Ha şimdi anladım. Şey. Evet şeyim ama onunla bitmez ki. Başka şeyler de var."[176]

Para odaklı düzen eleştirisinin evlilik üzerinden yapılmaya çalışıldığı metinde, ataerkil ideolojiye göre çizilmiş ilişki biçimleri ve kimliklerin kullanımı, sorunlardaki nedenin yalnız eleştirilen yozlaşmış düzen olarak gösterilmesi erkek egemenliğine dayalı düşünme biçiminin devamlılığına hizmet etmek bakımından metni sorunlu kılmaktadır. Araya giren şarkılarda para odaklı düzen eleştirisi hedef alınır, eril ideoloji yadırgatılmamış olur. Şarkılardan birinde İnsaf, Gülsün ve Ayşen evlilik ve aile kurumu içinde kadının payına düşenleri ifade ederek, açıkça adlandırmasalar da eril ideolojinin imalarını verirler. Ancak bu şarkı metin boyu yadırgatılmadan sergilenen söylemler ve davranış biçimlerinin kırılması bakımından yetersiz kalır. Bu şarkıya göre, kadın ev işlerini yerine getirmekle, kocasının sarhoşluğunu, kumar oynamasını, uyguladığı kaba kuvveti kaldırmak kimi zaman kocasının başka kadınlarla birlikte olmasına bile göz yummakla yükümlüdür. Yuvayı dişi kuş yapar söylemi ile kadına daima sabretmek öğretilmiştir.

> "YUVAYI DİŞİ KUŞ YAPAR YA DA NE TUFEYLİ NE KÖLE
> Yemek, bulaşık,

[176] **A. e.**, s. 222-223

Çamaşır, temizlik,
Çocuklar bir ayrı dert,
Kör şafaktan gece yarısına,
Koştur dur evin içinde,
İğne ipliğe döndüm,
Can dayanır mı buna,
Bari bir güler yüz görsek akşama
Dayanamayacağım atık yeter.

Sabır kızım dayan dayan
Dişi kuştur yuvayı yapan."[177]

Kuşkusuz kadını sabretmeye zorlayan bir yandan maddi koşullar iken, diğer yandan onu çalışmamaya iten ve yaftalamaya hazır bekleyen erkek egemen düşüncenin varlığı tartışılamaz. "(…) ana ile çocukların, erkeğin sadece toplumsal durumuna değil, ekonomik durumuna da bağımlı olmaları yüzünden -erkeğin aile dışında olduğu gibi- aile içindeki durumu da, manen olduğu kadar maddeten de güçlüdür."[178] Erkeğin maddi gücü karşısında kadının güçsüzlüğü onu boşanmaktan, kocasına karşı durmaktan alıkoyar. Diğer yandan toplumsal yapıda hazır bekleyen dul etiketini yeme tehlikesinin de kadın üzerinde baskı yarattığı tartışılmaz bir gerçektir. Boşanmış bir kadının her erkek için hazır bir kullanım nesnesi olabileceği kodlaması toplumda oldukça yaygındır. Şarkıda kadını evlilikte yaşadığı sıkıntılarla baş etmeye zorlayan, ona böyle bir toplumsal rol veren ataerkil yapılanma açıkça dile getirilmese de, onun görünümleri üzerine çok fazla malzeme bulmak mümkündür. Ancak önemli sözler taşıyan bu şarkı, oyunun bütününe bakıldığında, bütünde yansıtılan eril dünyayı kırmak ve para odaklı sistemi besleyen ataerkiyi dışa vurmak bakımından yetersiz kalır. Oyunun bütünündeki para odaklı yozlaşmış düzen eleştirisi için, kadını evlenmeye zorlayan ve boşanmaktan alıkoyan maddi kaygılar gösterilirken, dolaylı olarak eril dünyanın etkisi kendini sezdirmekle beraber tam anlamıyla açığa çıkmaz, bütündeki eleştiriye hizmet edecek bir malzeme olarak kullanılır. Ayşen tiplemesi üzerinden verilen kadın imgesi ise ataerkinin olumsuzladığı canavar kadın imgesini yerleştirdiği için, Ayşen'in boşanması herhangi bir direnişin göstergesi değil çıkarcı tavrının sonucu olarak gösterilir. O da

[177] **A. e.**, s. 225
[178] Millet, **Cinsel Politika**, s. 64

bir kadın olarak cinselliğini kullanır, erkekleri kandırıp paralarını yemekle ataerkinin içinde devinir.

Metinde evlilik ve aile kavramları merkezi bir yerde durur, Gülsün evlenerek yeni bir aile kuracaktır, ona evlenmesi konusunda yardımcı olan, doğru yolu gösteren annesidir. Gülsün, annesinden aldığı toplumsal cinsiyet rolünü, kuracağı yeni ailede oynamakla çocuklarına da öğretecektir. Burada feminist eleştirinin önemle üzerinde durduğu iki kavramla karşılaşırız: anne kız ilişkisi ve çekirdek ailenin erkek egemen söylemi destekleyici görünümleri. "Ataerkil düzende ailenin topluma en büyük katkısı (çoğunlukla büyükleri örnek alarak) çocukların cinsel rol, ruhsal yapı ve toplum içindeki yer konusundaki tutumlarda ataerkil ideolojiyi benimsemeleridir."[179] Görüldüğü gibi İnsaf ve Gülsün oyun boyunca söz konusu ideolojinin kendilerine sunduğu davranış biçimlerini hayata geçirir, onun dil ve söylemleriyle konuşurlar. Bir başka deyişle İnsaf, kızını kendi yetiştiriliş biçimine göre yetiştirmiştir, Gülsün'ün evlilikten beklentileri de buna göre şekillenir. Söz gelimi, oyunun başında mektup gönderen adaylardan biri olan Sıtkı, mektubunda karısının çalışmasını istediğini yazdığından Gülsün tarafından enayi addedilip beğenilmemiştir. Buradan anlaşıldığı gibi, Gülsün kadının yerinin evi olduğu, çalışmanın erkeğe özgü olduğu bir dünyada yaşamak üzere yetiştirilmiştir. Böyle bir dünya ise erkek egemen dünyadan başkası değildir. Dolayısıyla Gülsün annesinden devraldığı toplumsal cinsiyet kimliğini taşımaya başlamıştır, ataerkil ideolojiye göre şekillenecek bir evlilik kurumu içinde benzer bir kimliği çocuklarına da aktarıp farkında olmadan düzenin devamlılığına hizmet edecektir.

Tüm bu saptamalar gösteriyor ki, metinde günlük hayattan alınma kadın erkek ilişkileri, evliliğe maddi anlam yükleme eğilimi üzerinden geleneksel tiyatromuzun biçimsel özellikleri ve güldürünün merkezde olduğu bir anlatım biçimiyle paranın yüceltildiği bir düzenin eleştirisi yapılırken, onu tetikleyen ataerkil sistem göz ardı edilmektedir. Yabancılaştırma öğelerinin yetersizliği, anlatım olanaklarının düşünceden çok güldürüye hizmet etmesi gibi özellikler metni

[179] **A. e.**, s. 63

ortaoyununa yakın kılarken, orada olduğu gibi metinde de düzene yönelik eleştiriyi zorlaştırmaktadır. Kadınların çalışmaması, evlenme ve koca aramaya koşullandırılması, aile içinde çektikleri zorluklar, boşanmaktan korkmaları, evliliklerdeki problemler hep merkezde bulunan, para odaklı düzene yönelik eleştiri için araçsallaştırılmış, asıl neden görünmezleşmiştir. Metindeki temel iletinin yukarıda bahsi geçen nedenlerle açığa çıkmaması bir yana, bu ileti için ataerkil ideolojiye göre çizilmiş kadın erkek kimlikleri ve erkek egemen düzenin devamını garanti eden aile kurumunun yadırgatılmadan sunulması, oyunu hüküm süren bu ideolojiyi besleyen bir metne dönüştürmüştür. Okuyucu güldürüden dolayımla durmadan elden kaçan iletiyi tam olarak kavrayamadığı gibi, içinde yaşadığı yerleşik erkek egemen dünyayı kanıksama riskiyle de karşı karşıya kalmaktadır.

Haldun Taner oyunlarının çözümlendiği önceki bölümde de söylediğimiz gibi, metinler, anlatmak istediği temel problemi ele alırken farkında olarak ya da olmadan, içinde bulundukları toplumda var olan çeşitli ideolojileri yansıtırlar. Özellikle günlük gerçekliği sahneye taşımaya çalışan oyun metinlerinde, günlük hayatta hüküm süren ideolojik görünümlerin bilinçsizce yansıtılması kaçınılmazdır. Bu yansıtılan gerçeklikler, yabancılaştırılmadığında metin, söz konusu ideolojinin taşıyıcısı olmaya başlar. Oktay Arayıcı'nın Rumuz Goncagül adlı oyunuyla geleneksel tiyatromuzu çağdaşlaştırmaya çalışırken güldürü öğelerini yoğun olarak kullanıp, yabancılaştırmada yetersiz kalan ortaoyunu yapısını olduğu gibi günümüze taşımakla, temel aldığı eleştiriyi yeterince açığa çıkarmadığı ya da yeni bir düşünme biçimi sunmadığı görülmektedir. Öte yandan bu eleştiriyi amaçlarken, araç olarak aldığı kişi ve ilişkilerde, toplumsal yapıda hüküm süren erkek egemen ideolojiyi yabancılaştırmadan yansıtmakla, bu ideolojinin sürekliliğini garantilediğini söylemek mümkündür.

Bütün bunlar bir arada düşünüldüğünde Haldun Taner ile ortak bir çabanın ürünü olarak Oktay Arayıcı'nın metinlerinin, Taner'in bir önceki başlıkta incelenen oyunlarıyla benzer özellikler taşıyıp, görünmez ideolojilerin taşıyıcısı olmaları anlamında benzer tuzaklara düştüğü görülmektedir. Ancak Arayıcı, oyunlarında daha çok güldürüyü merkeze alıp, insan ilişkilerinin günlük hayatta olduğu gibi

yansıtıldığı ortaoyununu çağdaşlaştırma yoluna gitmiştir. Bu bakımdan Taner'deki geleneksel tiyatromuzun Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile benzeşen yönlerini merkeze alıp çağdaşlaştırma kaygısı onda görülmez. Taner'in oyunlarına kıyasla Arayıcı'da olaylar daha az karmaşık, daha tek yönlü olup, toplumsal eleştiri güldürüye oranla geri planda kalmakta, bütünde geri planda kalan eleştiri yer yer açıkça söylenerek oyunlar didaktikleşmektedir. Geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimi ve erkek egemen ideolojinin metinlere yansıması bakımından Rumuz Goncagül oyununa paralel olarak yapılan bu değerlendirmelerin, yazarın diğer oyunlarına bakıldığında onlar için de geçerli olduğunu görmek zor olmaz.

2. AYAK BACAK ÜRETEN BİR FABRİKA KURMAK

2. 1. AYAK BACAK FABRİKASI'NDA TEMEL DÜŞÜNCELER

Sermet Çağan 1965 yılında kaleme aldığı Ayak Bacak Fabrikası'nda, önce halkı kendi kazancı için kötürüm yapan sonra da onlara sözde ayak bacak üretecek bir fabrika kuran, her fırsatta kendi çıkarları için başkalarını harcayan insanların kol gezdiği bir sistemi ve halkın bu sistemi göremeyişini, geleneksel tiyatromuzun anlatım olanaklarını kullanarak anlatmaya çalışmıştır. Çağan'ın oyununu önceki bölümlerde adı geçen oyunlardan ayıran temel özellik, geleneksel tiyatromuzun öğelerinin bu amaç çerçevesinde doğrudan alınmayıp dönüştürülmesi, işlevsel olarak harekete geçirilmesidir. Bundan dolayı oyunda, karşıt düşünme biçimlerinin sunulup yerleşikleştirilmesinden ziyade, sistem içindeki herkesin, her durumun olumsuzluğu sergilenmekte, böylece sistem eleştirisi öne çıkarken, güldürü ondan dolayımla ele gelen bir öğe olarak kalmaktadır.

> "Aslında yazarın temel çatışmayı sömürülen halk ile sömüren egemen sınıf arasında kurarken kullandığı tiplere dayalı temsili anlatım yoluyla bir yandan özdeşleşmeyi kırmayı, izleyicinin yaşam içinde kanıksadığı gerçeklere farklı bir açıdan bakmasını sağlamayı, bir yandan izleyiciyle birlikte düzen eleştirisi yapmayı hedeflediği ortadadır. (…) Çağan düzenin nasıl olmaması gerektiğini gösterirken nasıl olması gerektiğinin de adresini vermekte(dir.)

> (…) Ayak Bacak Fabrikası'nın en önemli özelliği, geleneksel tiyatro öğelerinin sahnede doğrudan doğruya kullanılmaması, seyirci tarafından hemen seçilecek biçimde yüzeyde bulunmamasıdır."[180]

Oyunda temel ileti, bozuk bir düzende sermaye sahiplerinin her türlü toplumsal kurumla iş birliği yaparak bilinçsiz halkı nasıl sömürdüğü üzerine kuruludur. Böylesi bir düzende halk da aymazlığı dolayısıyla başına gelenlerden en az sermaye sahipleri kadar sorumludur. Böylece oyunda kimse olumlu bir duruş sergilemez, olumlu olumsuz karşıtlığı ortaya çıkmaz. "(Yazar, oyunda) halkın yoksulluğu ve çaresizliği yanında bilgisiz ve bilinçsiz olduğunu da ileri sürmüştür. Bu yüzden Derebeyi, Şef, Politikacı, yabancı sermaye bu halkı kolaylıkla sömürebilmektedir."[181] Oyunda sunulan dünyada herkes kendini düşünmekte, hayatta kalma çabası içinde kendi çıkarları peşinden giderek örgütlenmemektedir. Bu durum insanları sorunlara küçük çözümler bulmaya, asıl büyük sorunu ve çözümü görme noktasında yetersiz kalmaya itmektedir. Böylece battığı çamurun içinde çırpınan bu insanlar çırpındıkça daha çok batmakta yani daha fazla sömürülmektedir. Sömürü odaklı bu kötü sistemde tüm çarklar ortak çalışıp, birbirini itmekte, her şey olumsuz görünmektedir.

> "Sermet Çağan Ayak Bacak Fabrikası'nda sorunu tüm toplumları kapsayacak şekilde ele alıyor. Bu oyunda büyük sermaye sahipleri, ellerindeki sağlığa zararlı kara tohum stoklarını satıp tüketmek için din adamlarını etkiliyor ve halka bu zararlı tohumu satmayı başarıyorlar. Aç kalınca bu tohumları yiyen ve bu yüzden sakatlanan insanlara takma ayak ve bacak yapmak için bir de fabrika kuruluyor ve yeni sermaye üretimine gidiliyor. Açlığın, bilgisizliğin, kara taassubun at oynadığı geri kalmış toplumlarda halkın sermaye sahipleri tarafından nasıl insafsızca sömürüldüğünü göstermek amacındadır Ayak Bacak Fabrikası."[182]

Alıntıdan da anlaşıldığı gibi oyundaki temel eleştiri ve ileti oldukça ilginç bir olay örgüsü içinde verilmektedir. Toprak bol buğday verdiğinden halka ellerindeki kara tohumu satamayan derebeyleri, yönetimde bulunan Şef ile konuşarak çare arayışına girerler. Bu sırada aç kalan vatandaşlardan biri göldeki kutsal balıkları

---

[180] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 143-144
[181] Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları, t. y., s. 138
[182] **A. e.**, s. 115

yemeye başlamış, derebeyleri için fırsat doğmuştur. Papaz'ın da yardımıyla halka, buğdayını, kendisini felaketlerden koruması için kutsal balıklara vermesi söylenir, buğdayını balıklara veren halk, devletten kara tohum alıp yiyecektir. Bunu kabul etmeyen delikanlı kazığa bağlanır. Bir süre sonra halk kara tohum yediği için kötürüm olur, koltuk değnekleri getirilir. Bu sırada 1. Vatandaş darbe yapıp yönetimi ele geçirir, demokrasi gelir, ancak hiçbir şey değişmez. Dış yardımdan medet umulur, bu da bir işe yaramaz, bunun üzerine sözde ayak bacak üreten bir fabrika kurulur ancak ayak bacaklar ters takılınca durum içinden çıkılmaz bir hal alır. Son umut delikanlının sakladığı buğdaylara bağlanır, ancak öküz buğdayları alıp kaçmıştır. Dolayısıyla böyle bir düzende kimsenin kurtuluşu yoktur. Oyun bu yolla kurtuluş mitini kırar. Kötü bir düzenden kurtulmak için, önce düzenin işleyiş mekanizmasının görülmesi gerektiği söylenir.

Görüldüğü gibi oyunda gerçek dışı bir dünya kurgulanırken son derece gerçek sorunlara temas edilmeye çalışılmaktadır. Kara tohumdan sakat olan ya da Urfa'daki Balıklı Göl'ü kutsal kabul edip orada dua eden insanlar ülkemizde, aramızda yaşamaktadır. Diğer yandan yönetim değişiklikleri ve darbelere rağmen yaşanan düzenin değişmemesi, dış ülkelerden verilen imtiyazlar karşılığı alınan yardımların bozgunla sonuçlanması, aydınların halka gördüğü gerçekleri anlatamayıp ülkeyi terk etmesi, doğru söyleyenlerin ağzının kapatılması, dinin çıkarlar için kullanılması tarih boyu gerek ülkemizde gerek diğer toplumlarda yaşanan gerçeklikler olarak oyuna yansımıştır. Metindeki bu çoklu gönderme alanları evrensel ve somut problemlere işaret eder, ancak soyut bir dünya aracılığıyla verilir.

> "Sermet Çağan Ayak Bacak Fabrikası'nda Güney köylerimizde yenildiğinde insanları kötürüm yapan kara tohumla, Urfa'da içinde kutsal balıkların bulunduğu göl gibi somut olaylardan soyutlamaya giderek kabare türünde ve göstermeci oyunuyla din, ekonomik ve politik kesimden egemen güçleri, bir ülkedeki vatandaşların ezildiğini ve sömürülüşünü göstermektedir."[183]

[183] And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, s. 569

Yazar, oyunda söz konusu ileti ve öyküyü geleneksel tiyatromuzun çeşitli özelliklerinin çağdaş tiyatro formu içine yedirildiği bir biçim üzerine kurmuştur. Oyunda geleneksel tiyatromuza ilişkin özellikler doğrudan ele gelmeyip, bir amaç doğrultusunda, işlevsel olarak kullanılmıştır. Bu türlü bir kullanım, oyunda bütünlüklü bir anlatım sağladığı gibi, amaçlanan eleştirinin açıkça söylemeye gerek kalmadan kendiliğinden ortaya çıkmasını sağlar. Sisteme yönelik bir eleştirinin açığa çıkmasında etkili olan bir başka şey, yabancılaştırma unsurlarının da salt 'güldürü' amaçlı değil ileti doğrultusunda kullanılması, güldürünün eleştiriden dolayımla ele gelmesidir. Bu bakımdan oyunda her ne kadar çözüm açıkça söylenmese, alternatif sunulmasa da var olan sistemin işleyişi açığa çıkartılıp eleştirilir. Bu eleştiri için kullanılan geleneksel tiyatromuza ilişkin özellikler de söz konusu amaç doğrultusunda bir süzgeçten geçirilmiş, çağdaşlaştırılmış, yüzeye kuru bir şekilde serpiştirilmemiştir. "(Böylelikle) geleneksel oyunların özelliklerinden yararlanmada bir takım kalıpları olduğu gibi aktaran yazarların düştükleri yanlıştan kaçınan yazar, geleneksel oyunların özelliklerinden daha çok evrensel nitelikleri ve tavır getirme açısından yararlanmıştır."[184] Oyunda geleneksel tiyatromuzun öğelerinin kullanımındaki bu tutum, daha detaylı bakıldığında rahatlıkla görülecek, metindeki örnekler aracılığıyla somutlaştırılacaktır.

Oyunu farklı kılan bir başka özellik, söz konusu sistemi deşifre edip eleştirirken karşıtlıklardan yararlanılmamış olmasıdır. Sergilenen dünyada hiçbir kesim ideal, hiçbir oyun kişisi kahraman olmayıp, kimilerini olumlu kimilerini olumsuz şekilde değerlendirmeyi teşvik eden karşıtlıklar yoktur, çünkü bu dünyada herkes olumlu ve olumsuz yanlarıyla bir bütün olarak gösterilmektedir. Her ne kadar metnin ana ve yan izleklerinde ataerkil yapıya ilişkin, yoğun bir eleştiriye rastlamak söz konusu olmasa da, var olan ataerkil yapının kanıksatılması gibi bir tutum da görülmez. Çünkü -daha önce de söylenildiği gibi- metinde belirli bir eleştiri için karşıtlıklardan yararlanılmamış, kişi ve kavramlara değer atfedilmemiş, temel ileti için kadınların eril bir bakışla çizilmesine yer verilmemiştir. Bu bakımdan metin,

---

[184] Özdemir Nutku, "Ayak Bacak Fabrikası'nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 2, 1976, sf. 70

ataerkinin devamını garantilemez, okuyucuyla kurduğu ilişki ve yansıttığı karşıtlıklardan uzak, sorgulatıcı, bütünleyici düşünme biçimiyle cinsiyet meselesine girmediğinden olumlu bir yerde duruyor görünür. Ancak oyunda toplumsal cinsiyet meselesi hiç görülmez, toplumsal ilişkiler tamamen dışlanarak, konu salt yönetimin söylemlerine indirgenir. Merkezde olan ekonomik sorunlar, cinsiyet konusunu gölgeler. Bu bakımdan metinde ataerkiye yönelik kısıtlı bir bakış söz konusudur. Gerek geleneksel öğelerin kullanımı, gerek kişiler ve kesimlerin çizimi, kadın, kız ve delikanlı adlı oyun kişileri arasındaki ilişki biçimlerine yakından bakıldığında bu saptamaları detaylandırmalarla somutlamak mümkün olacaktır.

2. 2. OYUNA YANSIYAN GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU ÖĞELERİ VE KULLANIM BİÇİMLERİ

Ayak Bacak Fabrikası'nda geleneksel tiyatromuzun belirli öğeleri, metnin bütününde hedeflenen ana ve yan iletilere hizmet etmek için, kurulan dünyayı destekleyecek biçimde dönüştürülerek kullanılmıştır. Curcuna, tipler, grotesk, açık biçim ve göstermeci yapı, taşlama, şarkılar, projeksiyon ve kıssadan hisse sunma gibi geleneksel tiyatromuzda görülen özellikler metinde alışılmışın dışında bir kullanımla karşımıza çıkar. Yazar, -önceki bölümlerde detaylı olarak anlatılan- bu biçimi tercih eden birçok yazar gibi, seyirciye, ona tanıdık gelecek bu anlatım biçimi ile daha kolay ulaşma amacını gütmektedir. Seyircinin izleme alışkanlıklarını kullanarak onu sistem eleştirisine davet etmek daha kolay olacaktır. Ancak önceki oyunlardan farklı olarak, tüm bu özelliklerle nostaljik bir yeşilçam imgesi yaratılıp, eleştirinin gizlenmesi söz konusu olmamıştır; bunu sağlayan, geleneksel tiyatromuzla ortak özelliklerin kullanım biçimindeki farklılıktır. Tanıdık imgeler bu defa özlemle hatırlamak, canlandırmak ya da eğlendirmek için değil, seyirci tarafından kanıksanmış bir dünyayı yadırgatmak için kullanılmaktadır.

Oyun başlar başlamaz oyun kişileri sahneye doluşup dans etmeye başlarlar. Benzer bir motif ortaoyununda da kullanılır. "Ortaoyununun giriş bölümünde perde gazelleri kalkmış, yerini müzik ve dans almıştır. Curcuna denilen bu bölüme,

Kavuklu ve Pişekar dahil olmak üzere bütün oyuncular katılır, müzik eşliğinde dans edilir."[185] Oyunda curcuna ile benzerlik gösteren bu motif giderek farklı bir hal alır. Oyun kişileri curcunanın başlangıcında türkü eşliğinde dans ederlerken arkadaki müzik zamanla güncel bir müzik olan twiste dönüşür. Müziğin absürte varan nitelikteki bu değişimi, seyirciyi yadırgatır, oyun kişilerinin kendilerine yabancılaşmışlığının bir göstergesi olarak da yorumlanabilir. Bu bakımdan ortaoyununda oyun kişilerinin oyun öncesi seyirciye gösterilmesi yoluyla aslında yabancılaşmadan çok yakınlaştırmaya hizmet eden ve daha çok eğlence yönü ile öne çıkan curcuna, bu oyunda işlevsel bir şekilde kullanılmış, seyircide ilk yadırgatma yaratılmış ve oyun boyunca gösterilecek olan -oyun kişilerinde görülen kendilerine ve birbirlerine karşı- yabancılaşmanın habercisi olmuştur.

Türkü ile başlayıp twiste dönüşen müzik, oyunda geleneksel tiyatromuzla ortak olan bir başka özelliği de akla getirir: grotesk. "(…) grotesk, doğanın ya da yaşamın uyumlu gibi gözüken kurallarını, geleneklerini, alışkanlıklarını, kimi kişi ya da durumları abartarak, karikatürleştirerek ters yüz eder, böylelikle izleyenlerin bütün bunlara yabancılaşarak başka bir gözle bakmasını sağlar."[186] Bu anlamıyla grotesk, alışılmışın dışında bir imge yaratarak, olay ve durumların abartı, karikatürize edilmiş kişiler ve parodileştirme yoluyla verilmesi şeklinde oyunun bütününe yansımıştır. Yazar, bu anlatım biçimini gerçeği en etkili biçimde vermek ve seyircinin sahne gerçekliğine yabancılaşarak bu gerçeklik üstüne düşünmesini sağlamak amacıyla kullanmış olmalıdır; çünkü grotesk, gerçeğin gerçek dışı aracılığıyla tüm çarpıcılığıyla ortaya çıkarılmasını sağlayan bir anlatım biçimidir.

> "Grotesk anlatım bilinçli olarak bir normal dışılığın sergilenmesi yoluyla, alışkanlıkların tersten gidilerek sorgulanması amacını taşır. (…) Grotesk tavırda gerçeklik, yaşamın kanıksadığımız gerçeği ile sunulmaz, bu bakımdan yaşamın mantığı da aranmaz. Sanatçı bu yolla özdeşleşmeyi ortadan kaldırarak belli bir estetik uzaklık sağlarken, başka bir taraftan da anlatımı seyircinin önemsiz ayrıntılara saplanması tehlikesinden kurtularak amaçladığı noktaya kısa ve etkili bir dille ulaşma amacını ortaya koymaktadır."[187]

---

[185] Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlara Yansımalar**, s. 47
[186] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, , s. 33
[187] **A. e.**, s. 144-145

Grotesk anlatım Ayak Bacak Fabrikası'nın bütününe yansıtılmıştır, oyunun içinde gerçeklikten yola çıkılarak gerçek dışı bir dünya kurulmuştur ve bu dünya içinde saçma gibi görünen tüm kişi ve eylemler belli anlamların taşıyıcıları olarak birer simge şeklinde çizilmiştir. Bu bakımdan söz konusu simgesel anlatımın üzerine kurulduğu, oyunun tamamını kapsayan dünyanın kendisi başlı başına grotesk bir nitelik taşır. Oyunda akla aykırı (ancak gerçekle ilintili) birçok grotesk öğe, kurulan bu dünyanın birer parçasıdır. Bir türkünün twiste dönüşmesi ile başlayan bu öğeler oyun boyu adeta bir bombardıman şeklinde seyirciye sunulur. Söz gelimi oyun boyunca konuşan ve doğru sözler söyleyen, ancak söyledikleri diğerlerince anlaşılmayan bir öküz sahnede bulunmaktadır. Kazığa bağlanıp ağzı bağlanan delikanlı homurdanır, ama bu homurtular derebeyleri ve yöneticiler tarafından onu suçlu çıkartacak sözler olarak yorumlanır. Sözlere sansür getirildiğinde insanlar her şeyden "şey" diye bahseder, eylemleri "şey etmek" olarak tarif eder ve dil başlı başına grotesk bir öğeye dönüşür. Sakat insanların kutsal balıklardan medet umup sürekli göle gidip gelmesi ve burada tekrarlanan sözler de saçma denilecek boyutlara varır. Dış ülkelerden gelen yardımların paketler halinde yukarıdan atılmasıyla gelen yardımın altında ezilen insanların düştüğü durum ve sonunda üretilen bacakların yanlış takılmasıyla karmakarışık olan yürüme eylemleri ile grotesk unsurlar zirveye ulaşır. Bu ve bunu gibi us dışı durumlar tüm oyuna şekil verir, -ileriki bölümlerde detaylandırıldığında daha iyi anlaşılacağı gibi- yalnız güldürüye hizmet etmez, her biri aslında altında son derece gerçek ve önemli anlamlar barındırır.

> "Sermet Çağan, Ayak Bacak Fabrikası'nda düzen bozukluğunu çelişkileri ile getirirken geleneksel tiyatromuzun yapısal öğelerini sentetik bir yolda kullanmış, özellikle oyunun düşünce özünü vermek için bu geleneğin grotesk anlatımından geniş ölçüde yararlanmıştır. Diğer yandan groteski görevci ve bileşimci bir yolda kullanarak çağdaş tiyatro anlayışına yaklaşmıştır." [188]

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi, oyuna şekil veren geleneksel tiyatromuzla ortak olan en önemli özellik grotesk anlatım yöntemlerinin kullanılmasıdır. Geleneksel tiyatromuzda kişiler gelmesini, olmasını beklediği sonuca aykırı,

---

[188] Sokullu, T**ürk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, s. 264

mantıksız, usdışı, beklenmedikle karşılaşırlar. Bu türlü beklenmedik durumlar, mantıksızlıklar, aykırılıklar karagöz ve ortaoyununda pek boldur.[189] Söz gelimi ortaoyununda Kavuklu, Pişekar'a başından geçen bir şeyi gerçekmiş gibi anlatır, ardından bunun düş olduğu ortaya çıkar. Karagöz oyunlarında insan ve hayvan karışımı, türlü değişik canlılar sahnede yer alır. Geleneksel tiyatromuzda bu tür akla aykırı durumların kullanımı güldürü, yabancılaşma ve insanın ilkel yanına vurgu yapmak gibi amaçlara hizmet eder.

> "Olağandışı, olağanüstü, gerçeküstü ve düş gibi masalsı öğeler de gerek güldürü gerekse anlatım zenginliği açısından sıkça kullanılan bir anlatım yoludur. Bunlar meddah, karagöz ve ortaoyununda iki farklı biçimde kullanılır: 1. Bir masalsı öğe olan, düş anlatımını da içeren tekerlemelere yer verilmesi biçiminde. 2. Düşsel ve olağanüstü durumlar, yaratıklar, nesnelere yer verilmesi biçiminde."[190]

Metinde de şey tekerlemesi ya da sahnede konuşan öküzün varlığı geleneksel tiyatromuzdaki grotesk öğelerin kullanım biçimiyle paralellik gösterir. Ancak, metinde bu ortak öğelerin kullanımı bütünde yer alan iletiye hizmet eder, oyun boyu kurulan dünyayı destekler. Her bir grotesk unsurun önemli bir göndermesi vardır. Örneğin şey tekerlemesi ülkemizde, dile getirilen yasaklar dolayısıyla insanların düştüğü saçma durumları akla getirirken, öküz ile çok konuşup bir işe yaramayan sözde aydınlar sembolize edilir. Bu bakımdan geleneksel tiyatromuzla ortak olan grotesk anlatım, metinde, iletiyi açığa çıkaran göndermeler olarak düşünsel bir işlevselliğe sahiptir.

Metinde groteskin varlığı, aynı zamanda karşıtlıkların pekiştirilmesine engel olmaktadır. Bu yolla metinde, hiçbir kavram ya da kişi olumlu ya da olumsuz bir değerlendirmeye tabi tutulmaz, seyirci bu sembolik dünyayı kavramaya ve sorgulamaya çağrılır. "(…) çünkü groteski kullanan tiyatroda salt indirgenmiş ya da salt yüceltilmiş olan ne olay vardır ne de kişi. Bu türde, karşıtlar yan yana getirilerek,

---

[189] And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, , s. 499
[190] Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlara Yansımalar**, s. 120-121

bir uyuşmazlık gösterilir ve bir senteze gitme amacı güdülür."[191] Bunda geleneksel tiyatromuzdan farklı olarak, groteskin, bir amaca, oyundaki ana düşünce ve yan göndermelere hizmet edecek biçimde kullanılmış olması da önemli bir rol oynamaktadır. Oyunun içinde kurulan dünyada, bütün bu kişi ve durumların çizimindeki grotesk boyut, çok yönlü bir iletiyi beraberinde getirir. Metinde kurulan dünyada her bir oyun kişisi farklı bir toplumsal kesimi simgelemektedir. Grotesk özellikte çizilmiş kişilerin üstlendiği toplumsal roller çözümlendiğinde, bu özelliğin nasıl bir kullanımla metinde yer aldığı açığa çıkacaktır.

Oyunun içinde çizilen grotesk dünyada belirleyici olan en önemli şeylerden biri oyun kişilerinin simgesel olarak kurgulanmış olmasıdır. Her bir oyun kişisi aracılığıyla metnin içerdiği anlamlara ulaşıldığında, akıl dışı ve gerçekten uzak görülen bu dünya içindeki her şey akla uygun bir şekilde anlamlı hale gelmektedir. Bu bakımdan oyun kişileri, metin içinde kurulan dünyanın kapılarını açan birer anahtar konumundadırlar. Onlara bu konumu kazandıran temel özellik ise her birinin tip boyutunda çizilmiş olmasıdır. Böylelikle her birinin sahip olduğu toplumsal konum ortaya çıkmakta, davranış ve eylemlerinin "gerçek" hayattaki karşılığına ulaşmak kolaylaşmaktadır. Oyun kişilerinin tip boyutunda çizilmiş olması, aynı zamanda metni geleneksel tiyatromuzla ortaklaştıran bir başka özelliktir. "(Geleneksel tiyatromuzda da) kişilerin belli olaylar karşısında davranışları, tepkileri, tavırları kişilerin özelliklerini belirtir. Bu davranışlar, kişilerin tip olmasına göre önceden koşullanmış, basmakalıplaşmıştır."[192] Geleneksel tiyatromuzda tipler daha çok Osmanlı toplumu içindeki çeşitli kesimler ve etnik gruplar içinden seçilmesi bakımından yöresel nitelik gösterirken, bu oyundaki tipler sosyal konumları temel alınarak oluşturulmuştur, bu bakımdan oyun benzer sorunların yaşandığı her topluma uygulanabilecek evrensel bir niteliğe sahiptir. "Oyundaki kişilerin bu yüzden adları yoktur; çünkü birer temsilcidirler. Bunlar yöreselleştirilmeden yöresel gerçekleri

---

[191] Özdemir Nutku, "Ayak Bacak Fabrikası'nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 2, 1976, s. 71
[192] And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, s. 459

temsil eden kimselerdir."[193] Böylelikle oyun, tipler aracılığıyla ulusal problemlerden kaynağını alıp evrensel bir noktaya ulaşarak geleneksel tiyatromuzdan farklı bir yere varır.

Bu çerçevede tip boyutunda çizilen oyun kişilerine bakıldığında öncelikle üç derebeyi ile karşılaşırız. Bu kişiler önce feodal yapılanmadaki toprak ağalarını akla getirir. Çalışan halkı ezen, halk tarafından sözü her şeyin üzerinde görülen bu kişiler çalışmazlar, büyük nüfuzları doğrultusunda her şeye yön verirler. Ancak bu kişiler yalnız toprak ağası olmayıp, dönem neyi gerektiriyorsa o kılığa girerler, yalnız kendini düşünen ve bu uğurda halkı harcayan her türlü kişiliğe bürünürler. Kimi zaman polis, kimi zaman yargıç, rejim değişince de politikacı olurlar ve her seferinde diğer oyun kişileri tarafından derebeylerine ne kadar benzedikleri ifade edilir. Dolayısıyla bu üç derebeyi üzerinden halkı ezip onun sırtından geçinen geniş bir kesime gönderme yapıldığı söylenebilir. Bu bakımdan derebeyi tiplemesi çok geniş bir kesime yöneltilecek eleştirinin hareket noktasını oluşturur.

Oyundaki eylemlere yön veren en önemli güç derebeylerine aittir. Oyunun başında her şey onların kara tohumlarını satmak için çare aramalarıyla başlar. Bunun için önce papaz ve şef ile iş birliği yaparlar. Sonra kendilerini de sakat gösterip dışarıdan yardım alma, koltuk değneği yapma ya da ayak bacak fabrikası kurma gibi yollarla halkın tüm buğdaylarını alarak sömürü güçlerini iyiden iyiye artırırlar. Derebeylerindeki bu durumun yer yer oyunu yavanlaşma, tekdüzeleşme tehlikesine soktuğu söylenebilir. Öyle ki, metinde derebeyleri olmasa hiçbir sorun kalmayacak gibidir. Ancak derebeylerinin kendi çıkarları için pek çok kesimle iş birliğine giren, yönetim ya da din adamlarına çanak tutan birçok toplumsal kesimi karşıladığı, bu kesimlerin sivriltilmiş birer örneği oldukları düşünüldüğünde eylemleri sağlam bir yere oturur.

---

[193] Özdemir Nutku, "Ayak Bacak Fabrikası'nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 2, 1976, s. 76

Yönetimi temsil eden Şef adlı oyun kişisi de son derece pasif biri olmasıyla dikkat çeker. Derebeyleri tarafından yönlendirilmesi, onun bu pasif durumunu işlevsel hale getirir. Bu anlamda Şef, halkın sırtından geçinen çıkar sahipleri tarafından yönlendirilerek ülkeyi yöneten yönetici kesiminin abartılmış bir temsilcisi olarak oyunda yer alır. Onun yanı başında duran ve her türlü din adamı kimliğinin karikatürize edilmiş bir yansıması olan Papaz da derebeyleri tarafından yönlendirilir. Papaz, özel olarak hiçbir dinin temsilcisi olmaması dolayısıyla önemlidir, o, bu tür toplumlarda çıkar sahiplerinin dinle girdiği iş birliğinin bir göstergesi olarak sunulur. Kutsal gölün kenarında bulunan küçücük bir balık kılçığı, bu kişilerin iş birliği sonucu, insanların, başına gelebilecek felaketlerden kaçınmak için buğdaylarını balıklara yem ederek çok daha büyük bir felaket olan kötürümlüğe yakalanmasına neden olacaktır. Bu bakımdan Şef, Papaz ve derebeyleri, kendi kazancı için halkı sakatlığa mahkum eden kesimin yönetim ve din ile girdiği iş birliğini simgelemektedir. Böylece söz konusu tiplemeler kazanç için halkın inançlarının sömürülmesi olarak özetlenebilecek eleştirinin odak noktasına otururlar. "Çokluk bir köy sorunu olarak ele alınan bu tema (inanç sömürüsü), başka sorunların yanında değinilen bir kültür ve ekonomi sorunudur. (…) oyunda kötürüm olmayı bile göze alarak kara tohum yiyen köylü, kutsal saydığı balıklara ilişmez, hatta onları besler. (…) Dinsel ahlak kuralları, sömürenin işine geldiği gibi yorumlanarak köylüye telkin edilir."[194] Burada sömürüyü yapan toplum kesimleri kadar halk da eleştiriden payına düşeni alır, bilinçsizce kendi sömürülüşüne çanak tutar. Oyunda bir balık kılçığının toplumsal yapıdaki bozulmayla el ele vererek insanları sakat bırakma süreci absürt bir şekilde göz önüne serilir.

> "ŞEF: Buyurun.
> 1. TEMSİLCİ: (3. Derebeyi cebinden bir kılçık çıkarır.) Kısaca huzurunuza getirdiğimiz gerçek işte bu yüce şef.
> ŞEF: Bu nedir bu? Gözlerime inanamıyorum.
> 1. DEREBEYİ: Biz de öyle sayın başkan. (Cebinden bir kılçık daha çıkarır. (Hepsi birden çökerler. Dua ederler.) Ama bu da ortaya çıkınca doğru Papaz Efendi'ye koştuk, durumu kendisine arz ettik.
> PAPAZ: Evet bana geldiler, ülkemize felaket getirecek bu acı haberi verdiler."[195]

[194] Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları**, s. 96

Açlıktan kutsal göldeki balıkları yiyerek bütün bunlara neden olan kişi ise 1. Vatandaş'tır. Son derece insani bir şekilde, yaşam ihtiyacını gidermek için yediği balık, ülke başına gelecek felakete yorumlanıp sakat olma sürecinin kapılarını aralar. Bu sıradan vatandaş oyunun ilerleyen bölümlerinde tesadüfen şefi devirip yönetimi ele geçirir. Önce darbe olur, ardından adına demokrasi denilen bir yönetim biçimi ortaya çıkar, ancak demokrasinin uygulanması pek o kadar kolay değildir. Çünkü politikacılar yine derebeyleri, halkın oy vermekten anladığı adayların kapması için havaya kağıtlar savurmaktır. Böylelikle çağlar boyu ülkemizde yanlış anlaşılan, halka ulaşmayan ve yanlış uygulanan demokrasiye bir gönderme yapılır. "Çünkü yazar, tabandan başlayarak toplumsal reformların yapılmadığı sürece herhangi bir direnişin ya da bir darbe sonucu ortaya çıkan değişikliğin gereken devrimi ve gelişimi getirmeyeceğine inanmaktadır."[196] Bu düşünceyi vurgulamak, halktan kopuk bir değişimin temelsiz olacağı somut gerçeğine gönderme yapmak üzere metinde, yönetici ve yönetimin adı değişse de yönetim biçimi aynı kalmıştır.

Derebeyleri bu yönetimde de söz sahibi olmaya devam eder. Önce çeşitli imtiyazlar karşılığı dış ülkelerden yardım alınır, gelen yardımlar halka aşama aşama dağıtılır, ayak bacak ürettiği iddia edilen bir fabrika kurulur, üretilen ayak bacaklar halka yanlış takılır. Bütün bu aşamalarda 1. Vatandaş'a yol arkadaşlığı eden derebeyleridir. 1. Vatandaş'ın değişmeyen düzene gönderme yapmak üzere kurgulanmış yönetici konumu, 2. ve 3. vatandaşın temsil ettikleri kesimleri yansıtan eylemleri aracılığıyla da somutlanır. 2. Vatandaş özel teşebbüsün özelliklerini bünyesinde toplamıştır. O da tıpkı derebeyleri gibi kendi çıkarları için halkı kullanmakta, o sırada kazanç getiren hangi işse ona yatırım yapmaktadır. Kutsal balıklara yem satarken balıklara buğday verme gereği ortaya çıkınca buğday satmaya başlar, kötürümlük sorunu gündeme gelince koltuk değneği işine girer. Eylemleri derebeyleri aracılığıyla 1. Vatandaş'ın verdiği kararlara göre şekillenir. 3. Vatandaş

---

[195] Sermet Çağan, Ayak Bacak Fabrikası, **Bütün Oyunları**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 40

[196] Özdemir Nutku, "Ayak Bacak Fabrikası'nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 2, 1976, s. 40

ise bürokrasiyi temsil eder, o, yönetimin gereklerini yerine getiren düzen adamı konumunu işgal eder, onun bu durumu elinde taşıdığı pilli bebek aracılığıyla da vurgulanır. Bu vatandaş elinde tuttuğu bebekle, bebek ise var olan yönetim biçimiyle özdeşleşmiştir. Buna bağlı olarak yönetim değiştiğinde bozulan bebek, eski yönetim geri geldiğinde yeniden düzelir.

> "2. DEREBEYİ: Gayet basit efendim. Vatandaş buğdayını eskisi gibi hükümete teslim edecek.
> 3. VATANDAŞ: Tutuyor, valla tutuyor. Eskisi gibi oldu. Eskisi gibi oldu yumurcak!
> 1. VATANDAŞ: Sus ulan! Peki vatandaş "Bu ayakları bacakları nereden buldunuz?" demez mi? Onlara işte bunlar sizin yardım malzemesinden gelen bacaklar diyebilir miyiz?
> 3. DEREBEYİ: Biz onu da düşündük efendim. Bir fabrika kurarız. Ayak bacak fabrikası… Bunlar da onun ilk imalatı olur. Sonra vatandaştan aldığımız buğdayların bir kısmını dışarıya ihraç ederiz. Karşılığında yine böyle belki de daha iyi ayak bacaklar satın alırız."[197]

Görüldüğü gibi bütün bu tiplemeler, oyun içinde kurulan ve akla aykırı görünen dünyanın gerçekliğini ortaya koymak ve bozuk giden bir sistemin tüm katmanlarını açığa vurmak üzere işlevsel olarak kurgulanmıştır. Söz konusu sistemin bozukluğunu ve halkın hatalarını görebilen tek oyun kişisi, toplumdaki sözde aydın tiplemesini karşılayan öküzdür. Öküz, gerçekleri görür ancak halktan uzak, anlaşılmaz bir dil kullanır, onun kendini halka anlatması da halkın onu anlaması da mümkün değildir. Halk ve aydın kesim arasında dil, iletişimden çok iletişimsizliğe hizmet etmektedir. Diğer yandan öküz hiçbir şey yapmaz, çalışmaz, yalnızca konuşur, bu da onun işe yaramaz olarak nitelendirilmesine, sözlerinin kuru gürültü olarak yorumlanmasına yol açar. Oyunun sonunda öküzün, delikanlının buğdaylarını alıp kaçması üzerinden, ülkede tutunamayan aydınların sonunda kötü giden şeyleri düzeltmek, halka yol göstermek yerine kolay yolu seçerek ülkeyi terk etmesine yönelik bir eleştiri yapıldığı söylenebilir. Burada aydın erdemsiz, çıkarcı ve bireyci bir kişi olarak tipleştirilmekte, bir tüccar gibi davranarak bilimsel yetkisini kendi

[197] Çağan, Ayak Bacak Fabrikası, **Bütün Oyunları**, s. 91

çıkarına kullanmaktadır. [198] Öküzün halktan uzak sözde aydını temsil ettiği ağıdaki diyalogda açıkça görülmektedir.

> "1. VATANDAŞ: Yani ne diyorlar?
> ÖKÜZ: Yani bir ülkenin parasının konvertibi olması kolay değildir. Tediye bilançosunun daima denk olması ve ani krizleri karşılayacak büyük altın ve döviz rezervine sahip bulunması gerekir diyorlar.
> 1. VATANDAŞ: Hiçbir şey anlamadım. Yani bir ülkenin parasının…
> ÖKÜZ: Anlaşılmayacak bir şey yok bunda yahu. Keynes'in likitide teorisini biliyorsun. Keynes der ki: Fertler ellerinde para tutmayı, paradan başka bir şey tutmaya tercih ederler…
> 1. VATANDAŞ: Peki bundan sanan ne? Ne diye dertlenip duruyorsun?
> ÖKÜZ: Ne demek bana ne? Deminden beri anlatıyoruz, bir şey anlamadın mı?
> 1. VATANDAŞ: Doğrusunu söyleyeyim mi, namussuzum anlamadım." [199]

Çok bilinçli olmasa da olanlara karşı duran tek kişi delikanlıdır. Delikanlı aşık olduğu kızla evlenebilmek amacıyla, haraç mezat için çalışıp buğday biriktirmiş, kutsal balıklar için buğday talep edildiğinde buğdaylarını vermeyerek kazığa bağlanmıştır. Oyun boyunca ağzı kapatılır, konuşmasına izin verilmez, hatta homurdanmaları bile suçlu sayılmasını gerektirecek cümleler olarak yorumlanır. Oyunun sonunda tek umut, buğdaylarını sakladığı için ona bağlanır, ancak buğdaylar öküz tarafından alındığından bu umut da suya düşer. Delikanlı bütün bu yönleriyle henüz oluşum aşamasındaki çalışan genç kesimi sembolize eder, eylemi, karşı duruşu çok bilinçli değildir ama kendini düşünen bunca insan arasında çalışmasının ürünü olan buğdaylarına sahip çıkmasıyla, kıza duyduğu sevgiyle farklı bir yerde durur. Her ne kadar henüz oluşumunu tamamlamamış, metinde çok işlenmemiş, umudu hayata geçirmemiş olsa da olumlu bir yanı vardır. "(…)yargılanmak ve suçlanmak bahasına çevresindekileri uyaran kişinin 'delikanlı' olduğu belirtilmiştir."[200] Delikanlıyla evlenmek isteyen kız da kendini, çıkarlarını kollayan bu kişiler içinde ayrı bir yerde durur. Kadın bile kızını en çok buğday getirecek kişiye verme çabası içindedir, anne kız ilişkisi de beklentinin aksine çıkarlar üzerine kuruludur. Oyunda delikanlı ve kızın aşk hikayesinde anlatılardan alıştığımız anlamda beklenen olmaz,

---

[198] Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972, s. 92
[199] Çağan, Ayak Bacak Fabrikası, **Bütün Oyunları**, s. 31
[200] Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, s. 82

onların kavuşmaları ya da kavuşmamaları söz konusu değildir. Ama bu çıkar odaklı ilişkiler içinde yalnız onlar üzerinden insani bir ilişkinin cisimleştirilmesi, hikayelerinde beklenenin dışında gelişmeler olması bir sonraki başlıkta ataerkil zihniyet açısından metni farklı bir noktaya taşıyacaktır.

Bir önceki adımda son derece grotesk çizilmiş olarak değerlendirilen metin içindeki dünya, tip boyutunda çizilen kişilerin detaylı çözümlemesi ve simgeledikleri gerçekliğin ortaya çıkartılmasıyla akla uygun bir noktaya varmaktadır. Tıpkı grotesk özelliğin kullanımında olduğu gibi, metinde tip kullanımı da yalnız geleneksel tiyatromuzla ortaklık kurmak ya da güldürüye hizmet etmek amacıyla değil, iletiyi ve yaratılan dünyayı bütünlemek amacıyla tercih edilmiştir. Grotesk öğeler ve tip kullanımı, metnin kendi içinde –dışarıdaki gerçeklikle sıkı ilişki içinde olan- bir başka gerçeklik yaratmasını sağlamaktadır. Tipler ve grotesk unsurlar, toplumsal problemlere yönelik yan göndermelerle bir araya geldiğinde çok katmanlı bir sistem eleştirisinin ortaya çıkması kaçınılmaz olacaktır.

Bu açıdan yaklaşıldığında, önceki bölümlerde değerlendirilen oyunlarda yapılmaya çalışılan eleştirilerin güldürünün gölgesinde kalması, yeterince açığa çıkmaması, bireylere, topluma yönelik olup düzeni hedef almamasının aksine Ayak Bacak Fabrikası'nda yoğun bir sistem eleştirisi söz konusudur. Bu bakımdan metin gerek geleneksel tiyatromuzdan gerek önceki bölümlerde bahsi geçen oyunlardan ayrılır. Daha önce de söylenildiği gibi, geleneksel tiyatromuzda eleştiri, düzen eleştirisi boyutunda değildir, ön planda olan güldürüdür. Bu noktada Sevinç Sokullu'nun Karagöz ve Ortaoyunu ile ilgili değerlendirmelerini bir kez daha hatırlamak yerinde olacaktır.

> "Karagöz oyunları güncel ve çağcıl olan toplumsal sorunları yansıtıyor. Fakat sorunları çözümlemeye yönelmiyor. Toplumsal çelişkiler gösterilmekle birlikte temeldeki güçlere değinilmiyor. Elimizdeki metinlere göre seyirciyi tavır almaya, eleştirmeye doğrudan doğruya yöneltmemekle beraber sorunları tanıtıp dile getirerek bilinçaltı boşaltımını sağlıyor."[201]

[201] Sokullu, T**ürk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, s. 129

> "Ortaoyunu sorunların eleştirisine yönelmemiştir. Toplumsal yaşamdaki tavır ve toplumsal değerler sergilenmiş fakat bunlar dans, şarkı, şaka, fantezi ve oyunbazlık öğeleri ile örülmüş ve örtülmüştür."[202]

Buna paralel şekilde geleneksel tiyatromuzun yüzeydeki öğelerini, özellikle de güldürü anlayışını olduğu gibi alıp yansıtmak, bu öğeleri ileti için işlevsel hale getirmeden kullanmak, toplumsal gerçeklikleri yadırgatmadan sunmak çağdaş metinlerde de düzen eleştirisini sekteye uğratmaktadır. Metni farklı noktaya getiren, bu öğelerin işlevsel kullanımıyla sistem eleştirisine ulaşılmasıdır. Metinde ortaya koyulan çıkar odaklı dünyada herkes kendini düşünmekte ve kendi çıkarları için başkasını araçsallaştırırken halk ezilmektedir. Her bir oyun kişisi sömürü düzeni içinde edindiği yer ile öne çıkarak bu düzenin işleyişini açık etmekte; grotesk öğeler ile seyirci metinde yansıtılan düzene farklı bir bakışla yaklaşmaya, yabancılaşıp düşünmeye itilmektedir. Metinde güldürü, eleştiriden dolayımla ele gelen, düzenin olumsuzluğunun farkında olunarak gerçekleşen acı bir güldürürdür. Yazar metinde her ne kadar bir çözüm sunup alternatif bir düşünce sunmasa da, var olanın işleyişini deşifre etmiş, bu işleyiş içinde herhangi bir kişi ya da kavramı olumlu noktaya koymamıştır. Bu bakımdan metinde geleneksel tiyatromuzda toplumsal eleştiri boyutundaki eleştirinin sistem eleştirisine evrilerek yer aldığını söylemek yanlış olmaz.

Metnin odağında çıkarların önemli rol oynadığı, halkın sömürüldüğü toplumlardaki toplumsal yapının işleyişinin açığa çıkartılması ve bu yapıdan orada yaşayan herkesin sorumlu olduğuna işaret etme çabası yer almaktadır. Dolayısıyla metin yalnız bizim toplumumuz için değil, benzer sorunların yaşandığı tüm toplumlar için geçerlilik taşır. Diğer yandan metnin içine ülkemize yönelik güncel göndermeler de serpiştirilmiştir. Söz gelimi demokratik yönetime alışamama, demokrasiyi uygulamada yaşanan sıkıntılar uzun yıllar boyu ülkemizde yaşanan bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır. Buna bağlı olarak seçim konuşmaları ve halkla olan ilişkiler oyunun düşünce düzeyini ortaya çıkaran bir taşlama havası

[202] **A. e.**, s. 166

içinde gelişir.[203] Yönetim değişikliğinden hemen önce gerçekleşen darbe ve buna bağlı olarak kimi sözlerin kullanımının yasaklanmasıyla halkın içine düştüğü absürt durum da, ülkemizde sıkça gerçekleşen darbeler dolayısıyla alışık olunan bir şey olmasına karşın, seyirciyi yadırgatacak şekilde sunulmaktadır.

> "1. POLİS: Ne dedin?
> ÖKÜZ: Yağmur yağacak galiba dedim.
> 2. POLİS: Savcılığa gitmemiz gerek. İfade alınacak.
> ÖKÜZ: Ben bir şey yapmadım, bir şey demedim ki…
> 2. POİS: Yağmur yağacak dedin.
> ÖKÜZ: E ne var bunda? Baksana bulutlara…
> 1. POLİS: Yağmur yağınca ne olur?
> ÖKÜZ Ne olur?
> 2. POLİS: Göl olur.
> ÖKÜZ: Anlamıyorum.
> 3. POLİS: Gölde ne vardır?
> 1. POLİS: Balık vardır. Sen kutsal balıkları, dolayısıyla buğdayı dolayısıyla kara tohumu ima ettin. Yürü savcılığa!
> 3. VATANDAŞ: Ben sana demedim mi sus diye? Bak ne işler açtın başına."[204]

Ülkemize yönelik önemli göndermelerden biri olan dış ülkelerden yardım umma eğilimi de metinde yoğun bir şekilde işlenmiştir. Halkın bilinçsizliğinden yararlanan çıkar sahibi çeşitli kesimler, onların kötürüm olmasına neden olan sanki kendileri değillermiş gibi dış ülkelerden koltuk değneği, ayak, bacak talep etmektedirler. Burada her sorunda çok büyük imtiyazlar vererek dış ülkelerden yardım beklentisine girme alışkanlığımız eleştirilirken, bu beklentinin çok masum olmadığı da açık edilmektedir. Nitekim dış ülkeden yardım için gelen bir adam durmadan halka nasıl olduğunu sorup, soruyu iyi oldukları şeklinde kendi kendine cevaplandırır. Burada başkalarından yardım beklemenin yarattığı yabancılaşma adeta trajikomik bir boyuta vararak gözler önüne serilmektedir. Yardım geldikten sonra bilinçli olarak bir süre dağıtılmaz, onun yerine bu süre içinde halka yalnızca umut dağıtılır; yardım dağıtıldığında ise halk yardım malzemelerinin altında ezilir. Bütün bunlar yardım beklentisinin faydasızlığını dışa vuran abartılı sahnelerdir, bu sahnelerde yabancılaşma zirveye çıkar.

---

[203] Özdemir Nutku, "Ayak Bacak Fabrikası'nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 2, 1976, s. 41
[204] Çağan, Ayak Bacak Fabrikası, **Bütün Oyunları**, s. 63-64

Büyük bir heyecanla beklenen ayak bacakların yanlış takılmasıyla oyunun sonlarına doğru halk kendine yabancılaşır. Yanlış takılan ayak bacaklar çarpık bir zihniyetin, karmakarışık bir dünyanın göstergesine dönüşür. Oyunun sonunda hiçbir çözüm gerçekleşmez, var olan sorunlar ortaya serilir, ancak horoz totocu gelerek bütün bu sorunların üstünü örter. Horoz totocu, bu denli kötü bir dünyada halkın uyutulmuşluğunun, halkın sorunlar karşısında uyuyarak yaşayabildiğinin bir simgesidir. Küçük problemlerin günübirlik çözümleriyle ilgilenen ve yalnız kendini düşünen halk, temeldeki sistem sorununu görmekten çok uzaktır.

> "1. POLİS: (…) yüce şef, geçici bir süre, vatanın yüksek menfaatleri için, devrik iktidar zamanındaki anayasanın yürürlükte kalmasını uygun görmüştür. Sayın vatandaşlara duyurulur.
> 3. VATANDAŞ: (Oyuncağını kurmuştur. Oyuncak selam verir, yürür.) Selam veriyor, iki kere kurdum! Eskisi gibi oldu. Eskisi gibi oldu. Hem selam veriyor hem yürüyor.
> HOROZ TOTO: Hadi gelecek haftanın totoları, gelecek haftanınkiler…"[205]

Aslında tüm sorunu cehaletiyle kendi yaratan halk, sorunun çözümünün kendinde olduğunu göremediği müddetçe sömürü mekanizmasını harekete geçirenler var olmaya ve çeşitli kurumlarla iş birliği yaparak daha da güçlenmeye devam etmektedir. Sorun büyüdükçe, çözümü kutsal balıklara daha fazla dua etmekte bulan halkın aymazlığının gösterilmesiyle, bunu fark eden seyircinin kendi gerçekliğine de bu gözle bakması amaçlanır. Oyunun temelindeki bu düşünce, bütündeki sistem eleştirisi ve araya serpiştirilen güncel göndermelerle metnin ana izleğini oluşturur. Kurulan dünya karmaşık bir sistemin, zincirleme ilişkiler ağının basit, indirgenmiş, yadırgatıcı bir şekilde sunumuna hizmet etmektedir. Bu yolla seyirci de kendi gerçeğine yabancılaşacak, ona farklı bir gözle bakacaktır. Görüldüğü gibi metindeki tüm öğeler düzenin işleyişinin gösterilmesi ve ona yönelik eleştirinin yapılması amacını hayata geçirmektedir.

Metni geleneksel tiyatromuzla uzlaştıran bir başka önemli özellik de göstermeci biçimdeki sahneleme anlayışıdır. Önceki bölümlerde sözü geçen

---

[205] **A. e.**, s. 110-111

göstermeci özellik, seyirciye oyun oynandığının sürekli hatırlatılması, olay akışının kesintiye uğratılarak seyircinin oyun kişileriyle özdeşleşmesine engel olunması olarak hatırlanabilir. Bu özellik -önceki bölümde sözü edilen oyunlardan farklı olarak- metne oyun kişilerinin seyirci ile diyalog kurması ya da söylediği sözlerle burada oynananın bir oyun olduğunu vurgulaması şeklinde yansımamıştır. Metinin kendi içinde kurduğu gerçeklik ve seyirciyle girdiği ilişki biçimi doğrudan doğruya göstermeci bir yapıya sahip olduğundan, ayrıca bir yabancılaştırıcı öğeden söz edilemez. Toplumsal gerçekliklerin, tip boyutunda, sembolik, abartı, karikatürize oyun kişilerinin eylemleri ve akıl dışı bir dünya aracılığıyla, grotesk anlatıma sık sık başvurularak verilmesi zaten başlı başına özdeşleşmeyi kırmaktadır. Seyirci bu türden bir dünyanın içine kendini koymak, yukarıda bahsedilen oyun kişileriyle özdeşleşmek yoluna gitmez, yalnızca anlatılmak isteneni kavramak için metnin içindeki gizli anlamları, kendi gerçekliğiyle metin arasındaki ilişkiyi görmeye yönlendirilir. Bu tür bir yaklaşım doğrudan doğruya göstermeci üslubu içinde barındırır, seyirciyi özdeşleşmeye sevk etmez.

Metin, kurulan dünya ve anlatım biçimi aracılığıyla her ne kadar göstermeci üslubu doğal bir şekilde kendi bünyesinde barındırsa da, metinde, geleneksel tiyatromuzla ortak olan bazı yabancılaştırma öğelerine de rastlamak mümkündür. Örneğin olaylar arasına serpiştirilen şarkılar, metinde önemli yer tutan ve geleneksel tiyatromuzla ortak olan bir yabancılaştırma öğesidir. "(Geleneksel tiyatro türlerimizden) ister Karagöz, Ortaoyunu, ister Hokkabazlık, Kukla ve Tuluat olsun bütün oyunlarda müziğe, dansa, şarkıya bol bol yer verilirdi, kolların içinde her tür oyuncu, çalgıcı bulunuyordu." [206] Ancak metinde geleneksel tiyatromuzla ortak olan bu motif de, yine farklı bir şekilde ve işlevsel olarak kullanılmıştır. Geleneksel tiyatromuzda olayların seyrini bölerek yabancılaştırma da sağlayan şarkılar daha çok eğlenceye hizmet ederken, metinde kimi düşüncelerin taşıyıcısı olma misyonunu yüklenmektedirler. Kimi zaman neler olacağı hakkında önceden fikir veren şarkılar, metinde genellikle okuyucuyu ileti ya da göndermelere sevk eden ders verici kimlikleriyle kullanılmışlardır.

---

[206] And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, s. 197

"KORO: Sus susalım
Susalım ölünceye kadar
Çıkar yolu bu
Huzur bu, namus bu, iyilik kötülük hep bu.
Sus, susalım
Susalım ölünceye dek
Her şey bu, her şey buna bağlı
Sus susalım, sus susalım…
Çıkar yol bu mu?"[207]

Oyunda kullanılan bir başka yabancılaştırma öğesi de sahneleri birbirine bağlayan projeksiyondur. Sahnelerden önce projeksiyona yansıyan sözler hem o sahnede olacakları önceden haber vererek özdeşleşmeyi kırar hem de olaylardan çıkarılması gereken dersin yer yer atasözleri de kullanılarak söylenmesini sağlar. Bir başka deyişle Çağan'ın projeksiyonla seyirciye yansıttığı sözler bir yandan oyunun epizotlar halindeki parçalı anlatısını birbirine bağlarken bir yandan da kıssadan hisseci bir tutum takınmaktadır.[208] Projeksiyon ekranının bu yönde kullanılması, onu, geleneksel tiyatromuzun ve anlatı geleneğimizin ders verici yanıyla yakın hale getirir.

"Projeksiyon: Bu ülkede her şey buğdayla alınır buğdayla satılır. İnsanlar bile! Haraç mezat!"[209]

Projeksiyon ekranına yansıyan ve geleneksel tiyatromuzla ortak olan kıssadan hisse sunma eğilimi oyunun sonunda somut olarak karşımıza çıkar. Oyun boyu sunulan sistemin işleyişi ve düzene yönelik eleştirel bakışa seyirciyi davet etme çabası, oyunun sonunda kıssadan hisse başlığı altında söylenen, oyunun burada bitmesine rağmen dışarıda devam ettiğine ilişkin sözlerle somutlanır. Bu sözler adeta oyun içinde kurgulanan gerçek dışı dünyanın gerçeğin bir yansıması olduğu iddiasını taşımakta, seyirci açıkça kendi gerçeğini görmeye yönlendirilmektedir. Bu kadar açık ve keskin olmamakla beraber benzer bir tutum Karagöz oyunlarında da göze çarpar. "(Bu oyunlarda) her 'tip' toplum içindeki işleviyle kabul edilerek tavrı gösterilmiş,

[207] Çağan, Ayak Bacak Fabrikası, **Bütün Oyunları**, s. 64
[208] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 147
[209] Çağan, Ayak Bacak Fabrikası, **Bütün Oyunları**, s. 43

yargılama seyirciye bırakılarak, seyircinin kıssadan hisse çıkartması istenmiştir."[210] Düzen eleştirisinde geleneksel tiyatromuzu bir adım ileri götüren metinde, oyun boyu çizilen dünya aracılığıyla seyirci bütündeki iletiye yönlendirildiğinden, bu sözler havada kalmaz; metnin bütünüyle beraber düşünüldüğünde ayakları yere basan sözler, didaktik olma tehlikesi de içermez. Çıkarılacak hisse konusundaki bu türden bir belirlilik, geleneksel tiyatromuzla ortak bir öğe ile yola çıkan metni ayrı bir yere taşır.

Oyunun açık biçimle sahnelemeye elverişli yapısı da onun geleneksel tiyatromuzla ortaklık içeren bir başka özelliğidir. Metin biçimsel olarak episodik bir yapıya sahiptir, yani birçok kısa sahne birbirine projeksiyon ekranıyla bağlanır. Benzer bir şekilde geleneksel tiyatro oyunlarımız da harekete az önem veren, eklemli, organik bütünlüğü olmayan kısa oluntulardan meydana gelmiştir.[211] Öte yandan metinde oyun yerinin, gerçeği kopya edecek bir biçimde kurgulanmadığı, tüm mekanların üç yükseltiden ibaret bir sahnede canlandırılacağı söylenmiştir. Öyle ki kutsal balıklı göl bile bir levha ile yansılanacaktır. Böyle bir sahnelemenin özdeşleşmeye imkan vermesi beklenemez. Benzer şekilde geleneksel tiyatromuzun sahneleme anlayışı da özdeşleşmeyi kırıcı niteliktedir. "Ortaoyununun belli bir tiyatro binası yoktur. Şehrin bütün çayırları, meydanları, (…) 'her yer tiyatro'dur. (…) Böyle açıkta ve halkın arasında oynanan bir oyunda hiçbir şeyi halktan saklama olmadığı için de işi biten oyuncular meydandan uzaklaşmaz, bir yana çekilip oturur. Oyuncu ile seyirci içli dışlıdır."[212] Metinde, özdeşleşmeye izin vermeyerek, amaçlanan yabancılaştırıcı etkiyi sağlamak için kullanılan geleneksel tiyatromuzla ortak olan bu özellik, geleneksel tiyatromuzdan farklı bir kullanımla karşımıza çıkar. Geleneksel tiyatromuzda seyirciye oyun oynandığının vurgulu olarak gösterilmesi özdeşleşmeyi engellemesine karşın düşünsel bir mesafe kazandırma amaçlı kullanılmazken; bu oyunda aynı göstermeci üslup seyircide düşünsel bir mesafe oluşturmak amacıyla kullanılmıştır.

---

[210] Sokullu, T**ürk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, s. 101
[211] And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, s. 197
[212] Solok, **Orta Oyunu**, s. 87

Görüldüğü gibi metinde, geleneksel tiyatromuzla ortak olan tip kullanımı, grotesk anlatım, açık biçim ve göstermeci üslup, kıssadan hisse mantığı, şarkı kullanımı gibi özelliklerin her biri, bütündeki iletiye hizmet edecek şekilde, dönüştürülerek kullanılmıştır. Geleneksel tiyatromuzda güldürüden dolayımla ele gelen toplum-birey eleştirisi burada sistem eleştirisine dönüşmüş, güldürünün gölgesinde kalmamış ve metnin merkezine oturtulmuştur. Bütün bunlar metni didaktik olma tehlikesinden kurtaran ve metinde bütünlüklü bir anlatım sağlayan niteliklerdir.

Metinde kişiler, kesimler, değerler arasında herhangi bir karşıtlık sunulmadığı gibi, seyirciyi de karşıt kutuplardan birinde konumlanmaya zorlayan bir düşünme biçimi söz konusu değildir. Aksine metinde, tüm kesimler, kişi ve değerler her yönü ile açığa çıkartılıp eşit düzeyde eleştirmekte, herhangi bir tarafta konumlanmak mümkün olmamaktadır. "(Bir başka ifadeyle) Sermet Çağan, oyununda hiçbir olayı ve hiçbir kişiyi hayalinden yaratmamış, 'idealleştirmemiş'tir. Tümü gerçektir bunların; ve bu gerçeklerin tümünü de doğurganlıkları içinde eleştirmiştir."[213] Bu şekilde eleştirilen ve idealize edilmeyen kişi ve olaylar aracılığıyla var olanı pekiştirmekten çok seyirciyi de bu eleştiriye davet etmek söz konusu olmaktadır. Bu bakımdan metin, seyirciyi yadırgatmak anlamında da önceki bölümlerde ele alınan oyunlardan farklılaşır.

Oyunda her ne kadar ataerkil düzen eleştirisi söz konusu olmasa da, kadın-erkek ve anne-kız ilişkilerinde beklentiyi bozan bir yapının çizilmesi, bütündeki eleştiri için temelde iktidarı sorunsallaştırma çabası, hatta bir ölçüde kadını mal olarak gören zihniyetin eleştirilmesi eril ideolojinin pekiştirilmesi tehlikesini ortadan kaldırmaktadır. Karşıtlığa dayalı düşünme biçimi ve ataerkil ideolojinin yerleşik hale getirilmeyip aksine yadırgatılması, bir sonraki başlıkta daha detaylı bakıldığında metnin feminist eleştirel bakımdan da ayrı bir konuma oturtulmasına neden olacaktır.

---

[213] Özdemir Nutku, "Ayak Bacak Fabrikası'nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 2, 1976, s. 76

2. 3. AYAK BACAK FABRİKASI'NA FEMİNİST ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

Ayak Bacak Fabrikası adlı oyun içinde konu edilen dünyada, derebeylerinden delikanlıya, vatandaşlardan papaza birçok oyun kişisi erkektir. Buna karşılık iki kadın oyun kişisi vardır: kadın ve kız. Erkeklerin sayıca fazla olmasına karşılık, metinde erkekleri yüceltme, idealize etme, yerleşik kadın-erkek imgelerini ve ilişki biçimlerini yineleme yoluna gidilmemiştir. Bunda, metinde konu edilen bozuk sistemden herkesi eşit düzeyde sorumlu tutma eğiliminin büyük rol oynadığı söylenebilir.

Oyun, seyirciye soyutlanmış, yabancı bir dünya göstererek tanıdık olana gönderme yapma amacı taşıdığı için, kurgulanan bu yabancı dünyada bildik ilişki biçimleri sergilenmez. Söz gelimi kadın, bildik anne imgesinin temsilcisi değildir. Anne rolü ya da kimliği üzerinden var olmaz, halkı sembolize etme işlevi vardır. Kadın sahneye ilk girdiği anlarda çok çalıştığını belirtmekte, bundan şikayet etmektedir. Çalışıp kazandığı paranın/buğdayın hayrını görememektedir. Burada kadın aslında halkı simgeler, kadın üzerinden kapitalizme yakın olan bu düzende çalışan halkın emeğinin karşılığını alamadığına, başkaları için çalıştığını göremediğine vurgu yapılmaya çalışılmaktadır. Ancak çalışan kişinin kadın olması onun iki kat sömürüldüğünü akla getirir. Ancak oyunda kadının bir kocası olduğundan söz edilmez. Bu nedenle kadın kimliğinden çok cinsiyet siz biri gibi çizilmiştir, çünkü halkı temsil eden bir semboldür. Yine de köyde kadınların çok daha fazla çalışması ve ezilmesi gibi bir düşünceden hareketle, ezilen halkı temsil edenin kadın olması anlamlı bir yere oturtulabilir.

> "KADIN: Oh! Gel keyfim gel! Ne ala be! Anam ağladı sabahtan beri. Seni ararım bir deliktesin. Kızdan zaten hayır yok, kara sevdaya tutulmuş. Yağma yok, bedava yedirmezler insana. Dört çuval buğday için sel gibi ter aktı; yarısını kira diye derebeyine, dörtte birini vergi diye şefe ver; elinde kalsın bir çuval buğday, onu da bozdur bozdur harca. Nerelerdesin ulan, nerelerdesin sabahtan beri? Kız nerede?"[214]

[214] Çağan, Ayak Bacak Fabrikası, **Bütün Oyunları**, s. 32-33

Metinde her ne kadar kadını evde de çalışmaya iterek iki kat yorulmasına neden olan erkek egemen söylem dışa vurulmasa da halkı temsilen kadının konuşması ve sözlerindeki isyan ona yönelik ağır bir sömürüyü, baskıyı haber verir. Ancak kadının bedenen ve ruhen sömürülmesine, tahrip olmasına, baskılanıp ezilmesine neden olan ataerkil yapı metinde çok açık dile getirilmemiştir. Metinde kadının ezilmesi üzerine kurulu olan ataerkil yapı ile halkın sömürülmesinden temel alan kapitalist sistem ilişkisi içinde sömürü bakımından öne çıkan daha çok kapitalizmdir. "Temel düşünce kapitalizm ile ataerkilliğin karşılaşan ve karşılıklı etkileşim içine giren, birbirinden ayrı ama eşit ölçüde kapsamlı toplumsal ilişki sistemleri olduğudur."[215] Oyunda bu ilişkiye dikkat çekildiğini söylemek pek mümkün değildir. Çünkü metinde halkı temsil eden her ne kadar kadın da olsa, onun kadın kimliği kapitalist sistemde sömürülen halktan biri olma yönünün gerisinde kalmıştır.

Yine kapitalizm ve iktidar arasındaki ilişkinin vurgulanması ön planda olduğundan, anne-kız kadın-erkek ilişkilerinde bilinen imgelerin tekrarından kaçınılır. Metinde sunulan dünyada çıkarlar odak noktasına oturtulmuştur, herkes kendini düşünmekte, maddi kaygılarla hareket etmektedir. Bu durumdan insan ilişkileri de payına düşeni alır. Bilinen anne kız ilişkisinin ters yüz edildiği metinde, kadın kızıyla duygusal bir bağ içinde değildir, kendi çıkarları için kızından yararlanmaktadır. Kız delikanlıyı sevdiği halde, kadın kızının mutluluğunun değil, onu birine verdiğinde eline ne kadar buğday geçeceğinin peşindedir. Bu bakımdan kadın, anne kavramının toplumsal role paralel olarak akla getirdiği çağrışımların dışına çıkar. Metindeki çıkar temelli bozuk düzeni kızının satılmasına göz yuman bir anne üzerinden yadırgatmak için kurgulanmış bu beklenti bozma tekniği, toplumsal cinsiyet normlarına aykırı bir durum yaratarak izleyicinin algısını doğrudan yönetim sistemine yönlendirir.

Diğer taraftan bu izlek erkek egemen düşünce açısından seyirciye önemli şeyler de söylemektedir. Kız, söz konusu sistemde kadın bedenine yönelik sömürüyü bir kez daha göz önüne çıkarır. Belirli bir yaşa gelmiş olan bu genç kızın, bedensel

[215] Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s. 76

özellikleri ve yeteneklerine bağlı olarak bir ederi vardır. Buna göre en çok buğday getiren erkek "kızın sahibi" olmaya da hak kazanır. Kızın delikanlıyı sevmiş olması ise kimsenin umurunda değildir. Kızın birey/ özne değil nesne hatta mal olarak görüldüğü gerçeğine açık artırma sahnesiyle iyiden iyiye vurgu yapılır.

> "TELLAL: Haraç mezat altı yüz elli, altı yüz elli, boy 1,65, kalça 80, göğüs 90, bel 55, 60 kilo. Haraç mezat…
> ÖKÜZ: Göğüs ne göğüs?
> TELLAL: 90, kalça 80, göğüs 90, altı yüz elli. Haraç mezat!... Yok mu, yok mu?
> 2. VATANDAŞ: 90 ha? Göğüs 90, bel 55, of be!
> DELİKANLI: Yedi yüz.
> TELLAL: Yedi yüz, yedi yüz. Haraç mezat yedi yüz… Yok mu arttıran?"[216]

Kızın yaşadığı bu tecrübe ile metinde, insanlara bile maddi temel üzerinden değer yüklenen bir dünya açık edilmeye çalışılmaktadır. Ancak kadını mal, kadın bedenini erkek için cinsel nesne konumuna indirgeyen erkek egemen düşünceye vurgu yapılmaz. Öne çıkan, ekonomik sömürünün kadının bu indirgenmiş konumunda, bağımlı durumunda oynadığı roldür. Kapitalizmde kadınların tabi kılınmaları ile ekonomik sömürü arasında tüm sisteme etkiyen bir bağlantının söz konusu olduğu görüşü öne sürülmektedir.[217] Metinde ekonomik kaygılarla kadın bedeninin nesneleşmiş konumu arasındaki paralellik gösterilir ama burada erkek egemen düşünceye yönelik bir ima olduğunu da söylemek yanlış olmaz, diğer taraftan temel problem olarak gösterilen mesele; maddi kaygılarla insanın insanı sömürdüğü bir sistemdir. Kaldı ki, metinde insanların satılması konusunda cinsel ayrım gözetilmediğini, kadın erkek demeden herkesin nesneleştirildiğini imleyen başka göstergelerin varlığından da söz etmek mümkündür.

Oyunda gösterilen bozuk düzende kişiler yalnız kendini, kendi çıkarlarını düşünmektedir, gününü kurtarma derdi içindedirler. Dolayısıyla kişiler arası ilişkiler duygudan yoksun, son derece mekaniktir. Böyle bir dünyada ve söz konusu ilişkiler ağında birbirine duygusal açıdan yaklaşan ve organik bir ilişki içinde görülen yalnız

---

[216] Çağan, Ayak Bacak Fabrikası, **Bütün Oyunları**, s. 46-47
[217] Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s. 72-73

kız ve delikanlıdır. Kız oyun boyu doğru söylediği için aymaz insanlar tarafından kazığa bağlanıp günah keçisi ilan edilen sevgilisini kurtarmaya çalışır, onun için dua eder. Oyunun yan izleklerinden olan bu aşk hikayesinde de beklenti bozma tekniği uygulanır ve bilinen romantik aşk imgesi kullanılmaz. Kız ve delikanlının kavuşma ya da ayrılıkları söz konusu edilmez, metinde buna odaklanılmaz ve aşk hikayesi oyunun bütünüyle uyumlu bir şekilde sonuçsuz, çözümsüz kalır.

İlişkideki beklentileri kıran durum, kız ve delikanlının kişilikleri için de söz konusudur. Onlar metinde toplumsal cinsiyetin dayattığı cinsel rolleriyle işlenmemişlerdir. Bu bakımdan herhangi birinin olumlu gösterilip öne çıkması söz konusu değildir. Delikanlı doğruyu söyleyip kazığa bağlanmasına karşın anlatı geleneğinde sıkça rastlanan ideal bir kahramana dönüşmez. Öyle ki, oyunun sonunda sakladığı buğdayların çalınmış olması, kurtarıcı rolünden tamamen uzaklaşmasına neden olur. Oyunun sonunda ayak bacağın düz takıldığı tek oyun kişisi kız, ayak ve bacaklarını yitirmeyen tek kişi ise delikanlıdır. Bu bakımdan henüz bir şey yapmamış olsalar da, genç olmalarına da bağlı olarak karamsar biten bu oyunda umudun yalnızca delikanlıya değil kız ve delikanlıya birlikte bırakıldığı yorumuna varılabilir. Çünkü ancak onlar evlenirse sağlıklı çocukların doğması ihtimali söz konusu olacaktır. Bu noktada kız ve delikanlı arasına toplumsal cinsiyetle uyumlu bir ayrım koyulmamış ve hikayeleri beklenen yönde sonuçlanmamıştır.

Görüldüğü gibi, oyunun bütünündeki kapitalist sistem eleştirisi ataerkil yapı ile iç içe geçerek metnin odağına oturmaktadır. Ancak temel ileti için erkek egemen düşüncenin araçsallaştırılması ve yadırgatılmadan sunulması yoluna gidilmemiş, gerek kadın-erkek gerek anne-kız ilişkilerinde dönüştürme, beklenti bozma ve yadırgatma yöntemlerine başvurulmuştur. Kadın erkek kimlikleri de toplumsal cinsiyet normları gereğince şekillendirilmemiştir. Buna bağlı olarak metinde erkek egemen söylem eleştirisi yapılmamakla beraber, ileti ortaya koyulurken bu tür bir düşünme biçiminin aynen aktarılıp yerleştirilmesi tuzağına da düşülmemiştir. Yer yer kapitalist sistemde rol oynayan ataerkil yapılanmanın da yan izlek olarak çeşitli göndermelere hedef olduğu söylenebilir.

Feminist eleştirel yaklaşımla bakıldığında, metnin bir başka önemli yönü de karşıtlıkların değil çelişkilerin temel alınmış olmasıdır. Bir başka deyişle, metinde olay, kişi ve değerlerin olumlu ve olumsuz gibi karşıt kutuplarda değil her birinin hem olumlu hem olumsuz hatta tamamen olumsuz yönleriyle gösterilmesi üzerinden okuyucu taraftarlığa değil eleştiriye yönlendirilir. Bu yönüyle metin, feminist eleştirel yaklaşım bakımından olumlu bir yere oturur. Çünkü postmodern felsefenin hiç yorulmadan tekrar tekrar çözdüğü, anlam boşaltmasına uğrattığı ikili karşıtlıklarla feminizmin çok daha somut biçimde sorguladığı kadın erkek karşıtlığı arasında açık bir koşutluk vardır.[218] Daha açık bir ifadeyle feminist eleştiri, karşıtlığa dayalı düşünme biçiminin kadın-erkek karşıtlığını koşulladığı ya da her türlü karşıtlığın kadın-erkek karşıtlığıyla sonuçlandığı gerekçesiyle karşıtlığı temel alan zihinsel işleyişi kırma çabası içinde kendini konumlandırır. Söz gelimi Cixious'a göre bu döngü (ataerkinin yarattığı kadın erkek ayrımı) zihinsel karşıtlıklara göre işleyen düşüncenin yıkılmasıyla kırılacaktır.[219] Bu açıdan bakıldığında metin, karşıtlıkları kullanmamak yoluyla pekiştirmeye de hizmet etmemekte, karşıtlığa dayalı düşünme biçiminden beslenen ataerkil ideolojiyi de içselleştirme tehlikesinden uzak durmaktadır.

Burada önemli bir noktaya parmak basmak gerekir. Metinde ataerkil ideoloji pekiştirilmemekle beraber görmezden gelinir. Metinde kapitalizm eleştirisi öne çıkarken, toplumsal cinsiyet meselesine hiç değinilmemiştir. Bunun altında, sosyalist bir düzende kadınların durumunun kendiliğinden düzeleceği öngörüsünün yatıyor olması kuvvetle muhtemeldir. "Bu yaklaşımın en basit biçimi ise bütün toplumsal eşitsizliklerin kökeninde yatanın kapitalizm olması ve dolaysıyla kapitalistlere karşı girişilen sınıf mücadelesinin önemi yüzünden 'kadınların kurtuluşu sınıf mücadelesine bağlıdır' görüşüdür."[220] Dolayısıyla metinde, kapitalist sistem görünür kılınırken, ataerki göz ardı edilmiştir, çünkü kapitalizm yıkıldığı takdirde, o da kendiliğinden son bulacaktır görüşü söz konusudur. Oysa rejimlerin

---

[218] Sibel Irzık, "Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okumak", **Kadınlar Dile Düşünce**, Der. Sibel Irzık, Jale Parla, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 36
[219] Işık, **Beden ve Toplum Kuramı**, s. 78
[220] Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s. 70

değişmesi ataerkil yapıyı değiştirmemiş, tersine rejimin söylemini ve yapısını güçlendirmek için bu yapı araç haline getirilmiştir. "Jaggar, kadının kapitalizmin baskısı altında oluşunun kaynağının sadece kapitalizm olmadığını vurgular ve kapitalizmin yıkılması yolu ile bu baskının ortadan kalkmasının mümkün olmadığını iddia eder."[221] Yani, kapitalizm ve ataerki arasında sıkı bir ilişki olmakla birlikte, kapitalizmin yıkımı erkek egemen düşüncenin yıkımı anlamına gelmez. Ancak metinde, böyle bir yanılgı sürdürülmektedir. Bu nedenle metnin ataerkiyi görmezden gelmesi, feminist eleştirel bakış açısından metnin süregelen cinsel politikayı gizlenmiş halde içinde taşıdığını gösterir. Nitekim oyunda kız annesi gibi cinsiyetsizleşmemiştir. Herkes, yaşamını sürdürmenin, yürümenin derdindeyken, o sevdiğine kavuşmak için çırpınmaktadır. Böylece, metinde, kadını koca bulma çabasıyla özdeş kılan yerleşik erkek egemen söylem, bir yanıyla sürdürülmektedir.

Sonuç olarak Ayak Bacak Fabrikası, geleneksel tiyatromuzla ortak olan özelliklerden bazılarının, merkeze koyulan ileti ve ana eleştiri doğrultusunda dönüştürülerek işlevsel bir kullanımla karşımıza çıktığı bir metindir. Metinde çözüm ya da öneri sunulmamakla beraber, var olan mekanizmanın işleyişi açık edilip bu işleyişe hizmet eden her kesimden birçok kişi eleştirilmekte, yadırgatıcı unsurlarla söz konusu eleştiriye seyirci de davet edilmektedir. Eleştirinin düzen eleştirisi boyutunda metnin tamamına yayılması, geleneksel tiyatro öğelerinin yüzeyde kalmayıp metne yedirilmesi, yabancılaştırma ve güldürünün ileti doğrultusunda kullanılmış olması, oyunu daha önce bahsi geçen oyunlardan ayırmaktadır. Diğer taraftan metinde ana eleştiri ve bütündeki iletiye ulaşma yolculuğunda, ataerkil ideolojinin toplumsal cinsiyet normlarının kullanılmamış olması, ilişkilerde okuyucunun beklenti ve alışkanlıklarının kırıldığı bir yapı çizilmesi ve karşıtlık dizgelerinden yararlanılmaması, metni erkek egemen düşünceyi sürdüren bir metin olmaktan çıkartmaktadır.

Öte yandan metinde her türlü sorunu derebeylerinin yaratması ve her eylemde engelleyici olarak yalnız onların sunulması yer yer metni

---

[221] Işık, **Beden ve Toplum Kuramı**, s. 46

tekdüzeleştirmektedir. Kapitalizmin merkeze alınmasıyla zaman zaman onun beslendiği bir zihniyet olan ataerki görünmezleşebilmektedir. Ancak oyun, geleneksel tiyatronun çağdaşlaştırılma biçimi bakımından tutarlılık gösteren görünümüyle olumlu bir örnek teşkil etmektedir. Oyun, incelenen diğer oyunlardaki cinsel politikayı sergilemez. Ancak ataerkinin görünmez edilmesi, feminist eleştirel yaklaşım açısından oyunun çözümlenmesinde sorunsal olarak ele alınmayı gerektiren bir unsurdur. Kapitalizmin yıkılışını, ataerkil sistemin çözümü olarak gören bir bakış açısıyla, erkek egemen düşünce ve cinsler arası ayrımın metinde görmezden gelinmesi, metnin yerleşik söylemi sürdürme yolunda sorunlu hale gelmesine yol açmaktadır. Ezen-ezilen ilişkisi, dönemin birçok oyununda olduğu gibi, burada da kapitalizm odağında ele alınmış, bu da oyunda meseleye tek boyutlu yaklaşılmasına neden olmuştur. Oyundan yer yer çıkan anlam, yönetimin değişmesiyle her şeyin yoluna gireceği yönünde olup, iktidar-tahakküm ilişkilerine çok yönlü bakış bu yolla sekteye uğramaktadır. Ayrıca oyunun sonunda, dolaylı da olsa ders verilir. Olumsuz giden düzen gösterilip, ideal düzene ilişkin bir devrim düşüncesi ortaya çıkar, yeni bir düşünme biçimi sunulmaz. Bütün bunlar bir arada düşünüldüğünde, metnin bir yanıyla feminist eleştirel açıdan sorunlu olduğu ortaya çıkar.

3. ÇAĞDAŞ TİYATRO FORMU İÇİNDE ORTAOYUNUNUN KULLANIMI

3. 1. FERHAN ŞENSOY VE “ORTAOYUNCULAR”

Ferhan Şensoy, yazdığı oyunları, 1980’li yıllarda kurduğu Ortaoyuncular adlı toplulukla birlikte çalışarak sahneye koymuştur. Avrupa’da aldığı tiyatro eğitiminin ardından ülkeye dönen ve kendi yerleşik tiyatrosunu ve topluluğunu topluluğu kuran Ferhan Şensoy’un tiyatro anlayışına yön veren en önemli olgu geleneksel tiyatromuz olmuştur. Tiyatro anlayışında sergilediği tavır, kurduğu topluluğa Ortaoyuncular adını vermiş olmasından da anlaşılmaktadır. Buna paralel

olarak Şensoy, geleneksel tiyatromuzun özellikle de ortaoyununun birçok özelliğini çağdaş tiyatro formu içine taşıma çabasıyla dikkat çeker. Bu çabayla sahnelenen ilk oyunu Şahları da Vururlar olmuş, ardından yazdığı birçok oyun ile geleneksel tiyatromuzdan yana tavrını sürdürmüştür. Sevda Şener'in aşağıdaki sözleri bu saptamaları kanıtlar niteliktedir.

> "Seksenli yıllarda tiyatro yaşamına katılan topluluklardan biri, Ferhan Şensoy'un yönetimindeki Ortaoyuncular topluluğu olmuştur. Düşünce ağırlıklı oyunlardan ve toplumsal taşlamalardan buruk güldürülere kadar uzanan geniş bir yelpazede oyun sergileyen ve tiyatromuzda kendine özgü bir yeri olan topluluğun yöneticisi ve beyni Ferhan Şensoy, 1980'de Küçük Sahne'de sahnelediği ilk oyunu Şahları da Vururlar ile tiyatro yaşamına güçlü bir soluk getirmiş, seyirciden büyük ilgi görmüştür."[222]

Şensoy, söz konusu oyunlarda epizodik yapı, tip kullanımı, güncel, siyasi göndermelerde bulunma, sosyo-politik taşlama yapma, "oyun bozma", abartı, cinsel imalar, şarkı kullanımı, oyun oynandığını vurgulama, dil güldürüsü, açık biçim ve göstermeci nitelikler vb. geleneksel tiyatromuzdan, özellikle ortaoyunundan tanıdığımız birçok özelliği kullanmıştır. Ancak bunlar içinde dil güldürüsünün ayrı bir yeri vardır. "Bu oyunların en belirgin özelliği, Ferhan Şensoy'un ortaoyununda görülen sözcüklerle oynama geleneğini yepyeni bir biçimde geliştirmiş, güncel olaylara uygulamış olmasıdır."[223] Geleneksel tiyatromuzla buluşan yalnız yazarın kaleme aldığı metinler değildir, oyunların sahnelenme aşamasında gerek dekor ve atmosfer yaratımı gerek oyunculukta, geleneksel tiyatromuzda olduğu gibi göstermeci özellikler göze çarpar. Dolayısıyla Şensoy, yalnız yazın değil sahneleme yönüyle de geleneksel tiyatromuzdan yana tavır sergilemiş, tiyatrosunun tüm olanaklarını bu yönde harekete geçirmiştir, bu açıdan bakıldığında topluluğa verdiği isim oldukça anlamlıdır.

Ferhan Şensoy'un tiyatro anlayışında geleneksel tiyatromuzun rol oynaması, bizi onun geleneksel tiyatromuzla kurduğu ilişki biçimini anlamaya

---

[222] Sevda Şener, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 261
[223] **A. e.**, s. 262

zorlamaktadır. Yazarın, metin ve sahneleme anlamında kurduğu bu ilişki ve geleneksel tiyatromuzu çağdaşlaştırma biçimi yazdığı hemen her oyunda benzer bir görünümle karşımıza çıkar. Bu bakımdan burada, ilk sahnelenen oyunu olan Şahları da Vururlar, geleneksel tiyatro öğelerinin kullanım biçimi üzerinden çözümlenecek, varılacak sonuçlar yazarın diğer oyunları için de büyük ölçüde geçerli olacaktır. Ayrıca, yazarın geleneksel tiyatromuzu çağdaşlaştırmak ve bu biçim üzerinden seyirciye güncel, siyasi göndermeler aracılığıyla ülkenin sosyo-politik durumuna dair bir şeyler anlatmak için kurduğu dünyada, toplumsal cinsiyetin rolü, oyunlarda kurgulanan kadın erkek kimliklerinde belirleyici olan yapı, metinlerde cinsiyet ayrımına yönelik bakış ve düşünme biçimi de tartışılarak çeşitli saptamalara ulaşılacaktır. Bu saptamalar da yazarın benzer özellik taşıyan diğer metinleri için geçerliliğini koruyacaktır. Sonuç olarak, Şahları da Vururlar, yazarın geleneksel tiyatromuzu temel alan tiyatro anlayışının değerlendirilmesi ve metinlerindeki kadın erkek kimliklerine yönelik bakışın ortaya koyulması için burada model olarak alınacaktır.

3. 2. İKTİDAR DEĞİŞİKLİĞİNE KARŞIN AYNI KALAN SİSTEM

Yazarın geleneksel tiyatromuzdan yana tiyatro anlayışının tipik bir örneği olan Şahları da Vururlar, ilk kez 1980 yılında sahnelenmiş olmasıyla önemli bir oyundur. Çünkü metnin iletisi, Türkiye'de bu dönemde yaşanmakta olan sorunlar üzerine şekillenir. Oyunda, İran'da Pehlevi soyundan gelen Şah Rıza'nın iktidarı, bu iktidarın son buluşu ve yönetim biçiminin değişerek Humeyni'nin tahta çıkışı konu edilir. Metin And'ın sözleriyle "Ferhan Şensoy Şahları da Vururlar adlı oyununda Pehlevi saltanatının kuruluşunu, yaşayışını, yıkılışını bir güldürü havasında ele alıyor."[224] Dolayısıyla oyun, konusunu gerçek yaşamdan, aynı tarihlerde komşumuz olan bir ülkede yaşanan siyasi olaylardan alıp gülünç bir biçimde merkeze taşır. Böyle bir konu ile yazar, İran ve Türkiye arasında sosyo-politik taşlamaya ve

[224] And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, s. 594

parodiye uygun bir paralellik kurmak ister. Oyunda Şah Rıza'nın çarpık yönetiminden cumhuriyet adı altında bir başka çarpık yönetime geçiş sorunu söz konusu edilir. Daha açık bir ifadeyle İran, cumhuriyete geçememekte, yönetim değişse de sorunlar aynı kalmaktadır. Metinde İran'daki rejim sorunu tartışılıyor görünürken, ileti boyutunda cumhuriyet rejiminin anlaşılması ve uygulanması konusunda sürekli bocalayan ülkemizin hedef alındığı açıktır.

> "Şahları da Vururlar, modern görünümü altında baskıcı şah yönetiminden, cumhuriyet görüntüsü altında bir diğer baskıcı şeriat yönetimine geçen İran'daki rejimin, nedenlerini ve sonuçlarını irdeleyen, Şensoyca yazılmış bir parodidir. Oyunda, şah rejiminin ve İran'ın siyasal ve toplumsal yapısının panoramik bir görüntüsü çizilirken, göndermelerle yetmişli ve seksenli yılların Türkiye gerçeği de imlenerek, ironiden yergiye ülkemizdeki politik ve toplumsal sorunlar da hicvedilir." [225]

Son kertede oyunda, cumhuriyet ve demokrasinin anlaşılamaması, darbelerle sekteye uğratılması, iktidar ya da yönetim değişikliğine karşın benzer sorunların yaşanmaya devam etmesi ülkemizde yaşanan problemler olarak İran üzerinden yansıtılmaya çalışılmaktadır. Sözü edilen konu ve güncel göndermeler, metinde, Şah Rıza'nın iktidarda kaldığı uzun bir süreç üzerinden verilir. Batı ülkelerinin nüfuzunu kabul etmek pahasına tahta çıkan Şah Rıza, kadın ve iktidar düşkünü, halktan kopuk, halkın sırtından geçinip rahat etmeyi marifet bilen kötü bir yönetimi sembolize eder. Durmadan farklı kadınlarla evlenir, erkek çocuk sahibi olup iktidarını sürdürmek, halk acı çekerken keyif sürmekten başka düşüncesi yoktur. Başı sıkıştığında kolay yola başvurup Batı ülkelerinden yardım alır. Onun döneminde yaşanan çarpıklıklar, ad benzerliği yüzünden şair Ömer Hayyam sanılarak hapse atılan sıradan bir vatandaşın başına gelen trajikomik olaylar aracılığıyla sahneye taşınır. Darbe olur, Şah Rıza ülkeyi terk eder, iktidara Humeyni geçer; ancak bu yönetim değişikliğinin de sorunlara çözüm getirmeyeceği ortadadır, Şah Rıza'nın ölümüyle oyun biter.

---

[225] Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlara Yansımalar**, ,s. 312

Metinde abartı ve gülmece aracılığıyla, Türk seyircisinin, eş zamanlı olarak kendi ülkesinde yaşadığı sorunlarla yüzleşmesi amaçlanır. Bu yüzleşme için seyirciye kendi izleme alışkanlıklarıyla ulaşma yoluna gidilmiş ve geleneksel tiyatro motiflerinin kullanıldığı bir biçim tercih edilmiştir. Bu tercihte, yazarın ulusal tiyatro kurmak için geleneksel tiyatromuzu kullanma yönündeki arayışı ve geleneksel tiyatromuzun eğlence ve güldürü temelli yapısının seyirciyi çektiğine ilişkin düşüncelerinin de payı vardır. Ülkemize yönelik göndermeler için doğrudan ülkemizin değil İran'ın konu edilmesi ise, sıkıyönetim döneminde yasaklanmadan oyunu sahneleyebilmek için tiyatral soyutlamayı kullanma yoluna gidildiği şeklinde yorumlanabilir. Son kertede yazar, ülkemize yönelik güncel göndermeler yapmak için oyunda ele aldığı sorunları, baskıcı yapıyı İran kültürüne taşıyarak anlatmayı ve geleneksel tiyatromuzdaki kimi özelliklerin kullanıldığı bir biçimi tercih etmiştir. Bu çerçevede geleneksel tiyatromuzun kullanım biçimi ve metindeki ileti ile ilişkisi, ileti ve biçim arayışı içinde kadın erkek ilişkilerinin yeri tartışılarak çeşitli tespitler yapılacaktır.

3. 3. GÜLDÜRÜNÜN GÖLGESİNDE GÖRÜNMEZLEŞEN SORUNLAR

Ferhan Şensoy'un Şahları da Vururlar adlı metninde, İran'dan Türkiye'ye, Farsçadan Türkçeye rejim değişikliğine karşın değişmeyen düzen ve her yerde her zaman ezilenin halk olduğu sorunu temel alınmaya çalışılmış, bu sorunun içine yedirildiği biçimsel özellikler ise geleneksel tiyatromuzdan alınmıştır. Buna paralel olarak oyunda, curcuna motifi, anlatıcının varlığı, şarkı kullanımı, tablolardan oluşan epizodik yapı, toplumsal eleştiri yapma ve güncel göndermelerde bulunma, oyun oynandığını vurgulama, dil güldürüsü, cinsel imalar ve açık saçık ifadeler kullanma, kıssadan hisse verme gibi geleneksel tiyatromuzla ortak olan birçok özellik görülmektedir. Bu özelliklerin metindeki kullanımına bakıldığında, herhangi bir dönüşüme uğratılmadan, metnin iletisi için farklı bir forma sokulmadan tıpkı ortaoyununda olduğu gibi kullanıldığını görmek zor olmayacaktır. Bir başka deyişle

yazarın geleneklere yaklaşımı geleneksel tiyatromuza yeni boyutlar kazandıracak bir hesaplaşma değildir, gelenekleri olduğu gibi alarak onlardan yararlanmıştır.[226] Geleneksel tiyatromuzla ortak özelliklerin geleneksel tiyatromuzda kullanıldığı şekliyle metinde yer alması sonucu, güldürü ve eğlence atmosferi öne çıkarken, okuyucu ya da seyircinin sorunlara yönlendirilmesi zorlaşmakta, ileti görünmezleşmektedir. Sözü edilen her bir özelliğin metnin bütününde kullanım biçimi ayrıntılandırıldığında, bu saptama açıklık kazanacaktır.

Ortaoyununda oyun başlamadan önce tüm oyun kişilerinin kostümleriyle meydana gelerek seyirciyi selamlama ve şarkı söylemesini içeren curcuna motifi, metne doğrudan yansıyan geleneksel tiyatromuzla benzer ilk özelliktir. "Oyun ortaoyunundaki curcunayı çağrıştıran çarşafa bürünmüş kadınlı erkekli bütün oyuncuların katıldığı tefli zilli bir girişle başlar. İran'daki rejim değişikliklerini tefe koyarak alaya alan bu girişte durum sergilemesi de yapılır."[227] Oyun kişilerinin burada söylediği ilk şarkı, geleneksel tiyatromuzdan farklı olarak, metnin bütününe yönelik bir bakış açısı sunar, şarkıda seyirciyi bu bakış açısına çağıran sözler vardır. Curcuna bölümünde söylenen bu şarkı, bir yanıyla gülünçtür, diğer yandan metinde yapılmaya çalışılan eleştirileri içinde barındırması yönüyle önemlidir.

"KABARE FASIL NASIL? ÇOK SAÇMA
(…)
Nerde petrol orda dur
Mefailün Failün
Gavura benzin gerek
Failetün failün
Gavura benzin gerek
Acem sana ne gerek
Senin kendi petrolün
Failatün engerek!"[228]

Curcuna sahnesinde görülen ilk şarkıdan sonra da metnin birçok yerinde şarkı kullanımına rastlarız. Şarkı kullanımı gerek ortaoyununda gerek geleneksel

[226] İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, s. 117
[227] Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlara Yansımalar**, s. 315
[228] Ferhan Şensoy, **Şahları da Vururlar**, İstanbul, Ortaoyuncular Yayınları, 1988, s. 6

tiyatromuzun diğer türlerinde sıklıkla görülür. Şarkılar ortaoyununda oyunun akışını keserek bir çeşit yabancılaştırma sağlar. "Gerçi bu şarkılar metni yorumlamaz ama tiplerin özelliklerini ve davranışlarını verir. Bu şarkıların çeşitli tiplerin ve yörelerin anlatılmasında aydınlatıcı görevleri vardır."[229] Geleneksel tiyatromuzda olay akışını kesme ve sahneye çıkacak tipi önceden haber verme işlevi ile öne çıkan şarkılar, Şensoy'un bu metninde daha farklı bir kullanımla karşımıza çıkar. Metnin bütününde şarkılar, uzun bir sürecin konu edilmesi dolayısıyla zaman boşluklarını doldurmak, epizotları birbirine bağlamak görevini üstlenir. Öte yandan bir sonraki sahnede olacak olan olaylar, şarkılar aracılığıyla seyirciye önceden haber verilir, hatta seyirciye, eleştirilen şey ya da çıkartılması gereken ders bile kestirme yoldan söylenir. Söz gelimi Doldu Taştı şarkısında bir yandan Şah Rıza dönemindeki çarpık sistem, artan suç oranına paralel olarak eleştirilir, diğer yandan seyirci, Ömer Hayyam'ın hapishanedeki durumunu gösterecek olan sıradaki sahneye hazırlanır. Ancak oyunun bütününe bakıldığında şarkılardaki bu türden bir kullanımın başka bir kaygının sonucu olduğu ortaya çıkacaktır. Metinde temel iletinin, eleştirilen yapı ve sorunların tam anlamıyla açığa çıkmadığı ve güldürü tarafından gölgelendiği görüldüğünde, söz konusu şarkılarda ileti ve eleştirilerin açıktan açığa söylenmesinin sağlam bir temele dayanmadığı, eleştiri ve iletiyi doğrudan verme kaygısı dolayısıyla yüzeysel ve didaktik kaldığı görülecektir.

"DOLDU TAŞTI ŞARKISI
Evinin duvarına
Şah resmini asmayan
Zaten hain-i vatan
Uslanır mapus yatan
Diye düşündü Rıza
Mapuslar doldu taştı
(…)
Salamazsın sokağa
Bir hain-i vatanı
Besleyemez bu devlet
Bin yıl mapus yatanı
Asmak gerek düzenin
Anasını satanı
Diye düşündü Rıza

[229] Özdemir Nutku, "Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 1, 1975, s. 45

Mezarlar doldu taştı."[230]

Oyunda zaman boşluklarını doldurma, epizotları bağlama, olay akışını kesintiye uğratma ve ileti ya da eleştirileri doğrudan dile getirme görevleri yalnız şarkılara verilmemiştir. Şarkıların olmadığı yerlerde anlatıcı ortaya çıkıp, verilmek istenen düşünceyi dillendirir. Anlatıcı, ortaoyununda da oyun kişilerinden Pişekar aracılığıyla canlandırılır. Pişekar, oyunu açıp kapatan, gereken yerlerde ders veren ve oyun oynandığını açık eden kimliğiyle adeta ortaoyununun anlatıcısıdır. Burada da benzer eylemleri Sözcüment gerçekleştirdiğinden, ortaoyunu ile benzer bir özelliğin varlığından söz edilebilir. Sözcüment, aşağıda alıntılan sözlerinde, satranç benzetmesi üzerinden, varlığını halka borçlu olup iktidara gelir gelmez ilk önce halkı ezen yönetimdekilere yönelik eleştiriler getirerek, yazarın düşüncelerinin taşıyıcısı konumuna oturur. Ancak yine metnin bütününe bakıldığında güldürünün gölgesinde kalıp, tam olarak anlaşılmayan iletinin bu şekilde şarkı ya da anlatıcı sözleriyle açıkça dillendirilmesinin metni didaktik olma tehlikesine düşürdüğü görülecektir.

"SÖZCÜMENT: (…)
Piyonlar şahı koruyor
Şahların kibiri bu yüzden işte
Piyonlar sürekli iki ateş arasında
Piyonlar halk işte
Ama bilmiyor ki şahlar
Piyonlar olmasalar
Şahlar mat olurlar."[231]

Şarkı ve anlatıcı sözleriyle birbirine bağlanan epizotlardan oluşan metin, bu yönüyle de geleneksel tiyatromuzla benzerlik taşır. Doğaçlamaya dayalı, metinsiz oyunlardan oluşan geleneksel tiyatromuzda tüm oyunlar bu yönü ile esnek bir yapıya sahiptir. Sevinç Sokullu'nun Karagöz için söylediği "Yazılı metinleri genellikle bir kanavadan ibaret olan oyundan oyuna, hayalciden hayalciye değişerek oynatılan Karagöz oyunları esnek yapıları ve doğmaca niteliklerine rağmen belli kalıplar

[230] Şensoy, **Şahları da Vururlar**, s. 28
[231] **A. e.**, s. 19

içindedir."[232] sözleri tüm geleneksel tiyatro oyunlarımız için geçerlidir. Şahları da Vururlar, yazılı metne dayalı bir oyun olmakla beraber, uzun bir süreci konu alıp, zaman boşluklarını anlatıcı ya da şarkılar aracılığıyla doldurmak yolu ile, bu esnek yapıyı sürdürmüştür. Oyunda her bir epizot, gerçekleşecek olayları haber veren bütünleyici başlıklara sahiptir. "Her tabloya kimi alaycı, kimi benzeklemeyi içeren isimler verilmiştir. Böylece, tablonun içeriğini oluşturan mizahi anlatımın da yorumu yapılmaktadır."[233] Oyun bütünündeki alaysama ve güldürü bu yolla da sürdürülürken, okuyucu ya da seyirciye sahne hakkında ön bilgi verilmiş olur.

Geleneksel tiyatromuza ilişkin özellikler içerik yönüyle de oyuna şekil vermektedir. Tıpkı geleneksel tiyatromuzda olduğu gibi metinde de, çok yönlü bir düzen eleştirisi yerine toplumsal eleştiri yapılmaktadır. Bir başka deyişle güldürü öğeleri ve eğlence atmosferi içinde eleştiriler dolaylı olarak ele gelmekte, doğrudan kişilere yönelik eleştiri boyutunda kalarak kapsamlı bir sistem eleştirisine ulaşmak ya da çözüm sunulduğunu görmek olanaksızlaşmaktadır. Benzer bir durum geleneksel tiyatromuz için de geçerlidir, orada da bir ölçüde yergi vardır. "(Ancak) ne yerilen kişi ya da kurumlar belirtilmiş, ne de alay, suçlamanın ağırlığına kaydırılmıştır. Elimizdeki metinlerde toplumsal yaşamdaki dengesizliğin ve düzensizliğin kişilerin yaşamına yansıyan sonuçları, zevzeklik ve maskaralık içinde hafifletilmiş, yerginin kanımızca göze çarpmaması sağlanmıştır."[234] Bu saptama, oyunlarda düzen eleştirisinin ya da düzenin işleyişinin dışa vurulmadığını, yalnızca düzenin, kişilerin hayatına yansımalarının alay yolu ile sahneye taşındığını, eleştirinin insan ilişkilerine yönelik daha fevri görünen bir eleştiri boyutunda var olduğunu gösterir. Gerek metinde gerek geleneksel tiyatromuzda bu tür bir alaysama eleştirel bakışın önüne geçmektedir. Refik Ahmet Sevengil'in Karagöz oyunları için söylediği "Yalnız saray ve din bu oyuna konu yapılmamıştır, yeniçeri ocağı açıktan açığa alay mevzusu olmamışsa da zorbalarla zaman zaman alay edilmiştir; halk arasındaki batıl inanışlar bile alay mevzusu olarak alınmıştır."[235] sözleri geleneksel tiyatromuzda derin bir

---

[232] Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, s. 125
[233]Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlara Yansımalar**, , s. 316
[234] Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, s. 103
[235] Sevengil, **Türk Tiyatro Tarihi 1 Eski Türklerde Dram Sanatı**, s. 74

eleştirel bakıştan çok gülme yoluyla alaya almanın merkezde olduğunu kanıtlar. Buna paralel olarak metinde, Şah Rıza'nın sembolü olduğu bir düzeni eleştirip çözüm olanaklarını araştırmaktan çok, Şah Rıza ve onun etrafındaki kimselerle alay edildiği, bu kimselerin abartı yoluyla gülünçleştirildiği görülür.

Geleneksel tiyatromuz metne yalnız eleştirinin yapılış biçimi ve dozu bakımından değil yapılan eleştirinin niteliği bakımından da yansımıştır; daha açık bir ifade ile metinde eleştirilen şeyler geleneksel tiyatromuzla benzerdir. Geleneksel tiyatromuzda Kavuklu ve Karagöz halkı temsil ederken, nispeten bilgili, okumuş, üst sınıfın dili ile konuşan Pişekar ve Hacivat ise yönetimi simgeler. Onlar arasındaki ilişki ve anlaşmazlık üzerinden yönetimin halktan kopukluğu ve halkın ezilmişliği dile getirilir. Güncel hayatta ezilen halkın intikamını sahnede Karagöz ya da Kavuklu alır. Kalın sesle konuşup espriyi patlattığı için erkek konuşan diye bilinen bu oyun kişileri, oyunlarda espri için zemin hazırlayıp ince sesle konuştuğu için dişi konuşan diye adlandırılan Pişekar ve Hacivat karşısında, laf yarışında galip gelir.

> "Aslında bütünüyle söze dayalı bu oyunlarda, toplumun iki ana kesimini temsil eden, söyleşen iki kişi, çatışmanın olduğu kadar kahkahanın da en önemli unsurudurlar. (…) bu karşıtlık ilişkisinde, halk tiyatrosu türlerinde halkı temsil eden Karagöz ya da Kavuklu gibi erkek konuşan figürlerin dişi konuşanları alaya alması, laf yarışında onlara galip gelmesi, hem üreticisi, hem izleyicisi halk olan bir tiyatro türü için doğal karşılanmalıdır. Yine de unutmamak gerekir ki, toplumun asıl ezilen, cehalet ve sefalet içinde kıvranan, söz düellosunda galip gelse de yaşam güreşinde sırtı yerden hiç kalkmayan bölümü, toplumun aynı halk kesiminden başkası değildir." [236]

Metinde, geleneksel tiyatromuzla benzer şekilde halk yönetim kopukluğu ve halkın yönetim karşısındaki ezilmişliği gösterilmeye çalışılır. Bunun için halkı temsilen Ömer Hayyam adlı bir oyun kişisi yaratılmış ve karşısına yönetimdekiler, özellikle de Şah Rıza koyulmuştur. Durmadan ezilen ve içinde yaşadığı gerçekliği göremeyen Ömer Hayyam, geleneksel tiyatromuzdan farklı olarak metinde galip gelmez. Önce yönetime karşı yazılar yazan, şair Ömer Hayyam sanılarak hapse düşer, ardından Şah Rıza'nın bu yanlış anlamayı çözmesini bekler. Ömer Hayyam,

---

[236] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 39

içinde bu umudu yaşatırken Şah Rıza'nın kendi derdine düştüğünün, onu umursamadığının farkında bile değildir. Böylelikle Ömer Hayyam üzerinden hem halkın yönetim tarafından görmezden gelindiği, hem de halkın bu durumu değiştirebilecek görme yeteneğinden yoksun olduğu vurgulanmaya çalışılır.

> "NUSRET: Geldiğinden beri üç günüm var diyisen şeş aydır murdasen.
> HAYYAM: O maşka, mir yanlışlık oldu ki analatabilmezüz, şahımızın durumdan haberi olsa adam ne kadar üzülürdü.
> NUSRET: Şahımızın mugünlerde senin ilen uğraşacak hali mi var, adam ikinci malayında."[237]

Ömer Hayyam, hapse girdiği ilk günden son güne değin, bu aymazlığını sürdürür. Önce onunla dalga geçmek için kendini Mevlana, Napolyon diye tanıtan diğer kişilerin sözlerine inanıp komik duruma düşer, ardından komünistlikle suçlandığında aşırı korkuya kapılır. Öyle ki, etrafındakilerin onun kafasını bulandırmaya çalıştığını düşünmektedir; o, korkutulmuş, sindirilmiş, ezilmiş halkın sivriltilmiş bir sembolüdür. Metinde, Ömer Hayyam aracılığıyla, onunla benzer özellik taşıyan seyircinin, payına düşen eleştiriyi alması hedeflenir, ne var ki söze dayalı güldürü içinde böyle bir eleştirinin ortaya çıkması giderek zorlaşır.

> "SERGARDİYAN: Me var? Ne mağırıyorsun mok herif, mıçına mazık mı miriyor?
> HAYYAM: Pek merbiyesizsiniz serefendi, merneyse… Mu arkadaeşler var ya, munlar momünist!
> SERGARDİYAN: Yok ya!
> HAYYAM: Mallahi! Kendi aralarında izmli mizmli görüşürler. Siz en iyisi meni munların yanından alıpmaşka mir koğuşa monte edesüz.
> SEGARDİYAN: Miçün?
> HAYYAM: Murda munlar menim meynimi yıkıyorlar, munlardan mana momünizm mulaşacak."[238]

Halk ve yönetim arasındaki uçurumun gösterilmesine paralel olarak, halktan uzak duran, onu düşünmeyen, hatta onu ezerek varlığını sürdüren yönetim biçiminin işleyişinin ortaya çıkartılması, eleştirilmesi beklenir; ancak oyunda eleştiri okları yönetimden çok yönetimde bulunan keyif düşkünü Şah Rıza'ya yönelir. Dolayısıyla eleştiri sistemden bireye indirgenir. Oyunda halk olup ezilmek ya da

---

[237] Şensoy, **Şahları da Vururlar**, s. 40
[238] **A. e.**, s. 33

yönetime gelip ezmekten başka bir seçenek sunulmaz. Böyle bir karşıt düşünme biçimi okuyucu ya da izleyiciyi de çıkışsız bırakır, alternatif bir düşünceye yönlendirmez. Oyunda, yaşam standartlarına paralel olarak halk ve yönetim arasındaki uçurumu sergilemek amacıyla Şah Rıza ve Süreyya ile Yusuf ve Züleyha arasında eş zamanlı bir diyalog kurgulanmıştır. Burada çocuk sahibi olmayla ilgili tartışma, halktan ya da yönetimden olmaya bağlı olarak şekillenir ve iki öykü birbiriyle karşıtlık içinde sunulur. Maddi olanaklara sahip olan Şah Rıza, iktidarını sürdürecek erkek evlada sahip olmak için yanıp tutuşurken, Yusuf, maddi gücü olmadığından çocuk sahibi olacağı için adeta yas tutmaktadır. Burada kişiler ve öyküler, halktan ya da yönetimden olmaya bağlı olarak şekillenirken, karşıt düşünme biçimi de perçinlenmiş olur. Böylelikle kişiler üzerinden halktan olmaya bağlı olarak yaşanan olumsuz durumların sergilenmesi ve ders verilmesi söz konusudur, ama sorunların nedenleri de çözümleri de sunulmaz ve okuyucu düşünmeye sevk edilmez. Metin bu yönüyle geleneksel tiyatromuzla benzer özellik taşır.

> "Karagöz oyunları ön planda günlük davranışları, töreleri ve adetleri betimlerken, arka planda ele alınan toplum kesiminin genel sorunlarını belirtir. Bu tablo bir yoksulluk, cahillik, işsizlik ve zorbalık ortamının tablosudur. Karagöz oyunları sunulan gerçeklerden bir ibret dersi çıkartılmasını amaçlar. Bu ibret dersi sadece genel bozukluğun sergilenmesi biçiminde olur. Sorunun nedenlerine de çözüm yollarına da değinilmez."[239]

Yönetimdekiler halktan uzak olmak, onu umursamayıp kendini düşünmek bir yana bir de halkı ezerek varlığını sürdürür, mutlu yaşamlarına bu yolla devam ederler. Ömer Hayyam, umutla şahın kendisini kurtarmasını beklerken, aslında şah tarafından karısına tecavüz edildiğinin farkında bile değildir. Şah, kocasının kurtuluşu için kendisinden yardım dileyen Hayyam'ın karısına tecavüz etmiş, kadın bundan duyduğu utançla intihar etmiştir. Dolayısıyla Şah Rıza, halktan kimseleri düşünmemekle beraber, onların hayatını mahvederek keyfine keyif katmaktadır. Ancak bütün bu trajik olaylara neden olanın nasıl bir yönetim biçimi olduğu metinde görünmezleşmiş, sorunlar Şah Rıza ve Hayyam'ın öyküsü içinde neredeyse bireysel

[239] Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, s. 269-270

meselelere indirgenmiştir. Düzenin işleyişi ve kişileri bu trajik duruma nasıl getirdiği ise yine tam anlamıyla ortaya çıkmamaktadır.

Hayyam'ın karısının başına gelenler, Hayyam'ın annesinin yazdığı mektup aracılığıyla öğrenilir. Mektup, okuma yazma bilmeyen anne tarafından başkasına yazdırılmış, yine okuma yazma bilmeyen Hayyam tarafından Rufai'ye okutulmaktadır. Burada dolaylı olarak geleneksel tiyatromuzda sıklıkla karşımıza çıkan bir başka toplumsal sorunla yüzleşiriz: halkın eğitimsizliği. "Geleneksel tiyatronun çektiği toplum fotoğrafında kapkara bir cehalet baş aktördür. Bu cehaletin, eğitimsizliğin ve bilgisizliğin sonucu işsizlik, yoksulluk bütün bunların doğal sonucu da toplumsal bir patlama yani şiddettir."[240] Geleneksel tiyatromuzda pek çok toplumsal sorunun nedeni olarak yorumlanan cehalet, metinde de Hayyam ve onun temsil ettiği halkın başına gelenlerin nedeni olarak düşünülebilir. Ancak buna doğrudan değinilmemiştir, görüldüğü gibi dolaylı olarak öğrenilen bir toplum gerçeği olarak sunulmuştur.

Hayyam'ın hapiste yaşadıklarından dolayımla ele gelen ve geleneksel tiyatromuzda da gerek güldürüye hizmet etmesi gerek toplumda yaşanan çarpıklığı dolaylı da olsa ele vermesi bakımından önemli yer taşıyan bir başka eleştirel motif de yanlış anlama ve iletişimsizlik olgusudur. "Sokakta yaşanmakta olan dil probleminin, halk tiyatrosuna güleç bir biçimde yansırken, bir yandan da toplum içinde bir arada uyum içinde yaşadığı düşünülen farklı kültürler arasında ciddi bir uyumsuzluk bulunduğuna işaret ettiğini söylemek mümkündür."[241] Geleneksel tiyatromuza toplumdaki anlaşmazlığın bir göstergesi olarak, gülünç bir şekilde yansıtılan iletişimsizlik ve anlaşamama sorunu, metinde, Hayyam'ın komünist şair sanılarak hapse atılmasıyla başlar ve çeşitli yerlerde karşımıza çıkar. Metinde anlaşmazlık geleneksel tiyatromuzdan farklı olarak yalnız halk-yönetim gibi farklı düzeylerdeki kişiler arasında değil, Hayyam ve hapistekiler gibi aynı düzeydeki kişiler arasında da

[240] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 71
[241] **A. e.**, s. 47

geçerlidir. Ancak bu olgu, toplumsal bir sorunun dışavurumundan çok güldürücü kimliği ile karşımıza çıkmaktadır.

> "BEHRUZ: Ebne misen?
> HAYYAM: Estafurullah henüz denememişem. Yahu, ebn-e Ebrahim Gıyaseddin Khayyami.
> BEHRUZ: Ebrahim mi ebne?
> HAYYAM: Mana mak, Ebrahim menim pederem, ebne olsa men olmazem.
> BEHRUZ: Anlamışem Gıyaseddin ebne.
> HAYYAM: Ebne yok. Ebne mebne yok, ebneliğin alemi yok, menim arkadaşlar mana mısaca Ömer Hayam diyeler.
> BEHRUZ: Milirem. Sen Ömer Hayyam namıyla İran'da bölücülük faaliyetlerinde bulunan mir maceraperestsen." [242]

Şah Rıza üzerinden gösterilmeye çalışılan, yönetimdekilerin halkı değil yalnız kendini düşündüğüdür. Bunun için, metinde, halk yoksulluktan kırılıp sıkıntı çekerken, ülkede sorunlar kol gezerken, Şah Rıza, yalnızca cinsel olarak tatmin olmanın derdinde gösterilir. Oyunda Şah Rıza'nın duyarsızlığı, kadınlarla kurduğu ilişkilerin gösterilmesiyle güçlendirilmeye çalışır. Şah Rıza, durmadan kadın değiştirir, kataloglardan kadın beğenir, güzel kadınlar arar. Şah Rıza'nın kadınlarla olan ilişkisi metinde iletiyi güçlendirmek için kullanılıyor gibi görünse de daha çok gülmeceye hizmet eder ve amaçlanan eleştirel bakış sekteye uğrar. Diğer yandan metinde bu ilişkiler ataerkil yapının yarattığı imgeleri güçlendirdiğinden, metin bu yapının devamını da sağlar. Bir sonraki başlıkta, kadın oyun kişilerinin taşıdığı özellikler, eylemleri ve Şah Rıza'nın kadınlara bakışı detaylandırıldığında, bu saptama açıklık kazanacaktır.

Oyunda, ekonominin bozuk olduğu, yönetimdekilerin yalnız kendini düşündüğü sömürü ülkesi olarak gösterilen İran'da, ekonomiyi düzeltme görüntüsü altında alınan her önlem yine halkın ezilmesine neden olmaktadır. Şah Rıza her sıkıştığında dış ülkelerden, özellikle de Amerika'dan yardım almaya devam ettikçe söz konusu düzen iyiden iyiye bozulur ama bozuk düzenin mağduru yine halk, köylü olur. Rıza'nın Kenedy'den aldığı akıl, köylüye toprağını sattırmak sonra aynı toprağı geri almak için köylüyü borç batağına sürüklemek yönündedir, böylece köylü

[242] Şensoy, **Şahları da Vururlar**, s. 9

giderek daha çok yoksulluğa itilecektir. Burada halkı yoksulluğa itenin sömürüye dayalı bir zihniyet olduğu kodlaması verilse de düzenin işleyişi ikincil kaba bir soyutlama üzerinden anlatıldığı için bir şablon olarak kalır ve tam olarak açığa çıkmaz. Yalnızca halkın ezilmesi sorunu ve halkı çiğneyerek yükselen bir yönetimin gösterilmesi söz konusudur. Halkın söylediği şarkıda suçlanan, bir kez daha halkın sömürülmesine dayanan düzenden çok o düzenin yürütücüsü olan Şah Rıza olur.

"HALK: Ab-ı hayat akmaz iken çeşmemizden
Her yıl vergi veren biziz
Toprak diye sattın dağı taşı
Sürüm sürüm sürünesin ey Rıza.
(…)
Saldırırsın üstümüze erat ile
Orduya eri veren biziz
Meğer kim özveri ister ecnebiler
Özveriyi yapan biziz
Keyfin için ele sattın memleketi
Sürüm sürüm sürünesin ey Rıza."[243]

Görüldüğü gibi Şah Rıza'yı hedef alan, gülmece ile el ele veren eleştiri, metinde düzen eleştirisi boyutunda olmayıp geleneksel tiyatromuzla benzer şekilde bireylere yönelen toplumsal eleştiri boyutunda kalmaktadır. Metinde eleştiri, iletişimsizlik, eğitimsizlik, halk yönetim kopukluğu ve halkın aymazlığı, ezilmesi gibi sorunlar etrafında şekillenmesiyle de geleneksel tiyatromuzla benzerlik taşır. Ancak bu eleştiri ile sorunlu düzen anlatılırken ikili kaba karşıtlıklar aracılığıyla seyirci çözümsüzlüğe yönlendirilir. Oyunun sonunda Şah Rıza'nın yönetimi devrilir, cumhuriyet gelir, Humeyni başa geçer. Ancak ne halkta ne yönetimde değişiklik olamayacağının kodlamaları boyacıların konuşmalarında yer alır. Onların devrimden anladığı postal giymektir, sosyalizmin onlarda yarattığı kaygı ise günde kaç ayakkabı boyayıp ne kadar kazanacakları üzerinedir; merak ettikleri cinsel ihtiyaçlarını giderip gideremeyecekleridir. Böylece oyunun sonunda yönetim değişse de çözüm bulunamayacağı, sorunun sistemde, o sistemi yaşatan bireylerde olduğuna dair ipuçları bulunur, ama bunlar güldürünün altında belirsizleşir. Kaldı ki, oyunun

[243] **A. e.**, s. 77

yazıldığı dönemde seyirci Şah Rıza'dan sonra ne olduğunu bilmediğinden, sorunu onun temsil ettiği düzende değil doğrudan onda arayacaktır.

Metinde bu sorunların yaşandığı mekan olarak her ne kadar İran seçilmiş olsa da, aynı dönemde benzer bir zihniyetin yarattığı sorunların yaşandığı ülkemize de gönderme yapılmak istenir. Söz gelimi oyunda Şah Rıza'nın yönetimi, Amerika desteği ile gerçekleşen bir darbe sonucunda devrilir. Burada darbenin Amerika desteği ile gerçekleşmesi, daha önce sözü geçen, ekonomik sorunlar için Kenedy'den yardım alınması ile bir arada düşünüldüğünde, her problemde dış yardıma başvuran ve bu yardım karşılığı dış ülkelere sonsuz ayrıcalıklar tanıyan ülkemize gönderme yapıldığı söylenebilir. Bu durum, Amerika'nın kırk milyon ve petrol ayrıcalığı yolundaki isteklerine karşı çıkılmasıyla belirginleşir. Öte yandan oyunda gerçekleşen darbede Amerika'nın rol oynaması, ülkemizde gerçekleşen darbelerde de Amerika'nın parmağı olduğunu imliyor görünmektedir. Böylece İran'ı konu alan metinde gerçekleşen olaylara bakıldığında, döneminde ülkemizde geçerliliğini koruyan güncele gönderme yapıldığı görülür.

Güncel olaylar ve toplumsal meselelere gönderme yapma, bu yolla güldürüyü sağlama geleneksel tiyatromuzda da oldukça yaygındır. Güncel göndermeler aracılığıyla geleneksel tiyatro oyunlarımızda her ne kadar düzen eleştirisi yapılmasa da toplumsal taşlama gerçekleştirilir. "Aktüel konunun ya da olayın toplumsal ve siyasal taşlama olarak oynanması ortaoyununun baş özelliklerinden biridir." [244] Bu bakımdan metinde de, dış yardım alma, darbeyi dış güçler yardımıyla gerçekleştirme üzerinden sistem eleştirisinden çok toplumsal taşlama yapıldığı, metnin bu yönüyle ortaoyununa yaklaştığı söylenebilir. Yerel ve güncel göndermeler bununla sınırlı kalmaz, diyaloglara da yansır. Söz gelimi şahın oğlu "Men şah olunca Kayıhan gastesini kapattırıcam, yerine mürriyet gastesi çıkarıcam, mirinci sayfa yalnız menden mahsedicek."[245] der, burada kastedilen gazete kuşkusuz o zaman da ülkemizde okunan Hürriyet gazetesidir. Ortaoyunu ile

[244] Özdemir Nutku, "Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 1, 1975, s. 45
[245] Şensoy, **Şahları da Vururlar**, s. 72

benzeşen ve sözlere yansıyan bu güncel göndermeler aracılığıyla, metin ile ülkemiz arasında bir bağ kurulmaya çalışıldığı söylenebilir, ancak bu tip sözler izleyiciyi metin ve ülkemiz arasında bağ kurup düşünmeye yönlendirmez. Seyirci, İran'ı konu alan bir oyunda kendi güncel yaşamına ilişkin, tanıdık bir şeyler bulmaktan kaynaklı olarak gülmeye sevk edilir. Şahları da Vurular, popüler olaylar ve söylemlerin güldürü için malzeme edildiği bir oyun olarak görünür.

Geleneksel tiyatromuzda güldürüyü sağlayan en önemli unsurlardan biri dildir. Kullanılan dildeki farklılıklara bağlı olarak gerçekleşen yanlış anlamaların yanında, cevap verme, söz uydurma, muhatabı alt etme, çene yarıştırma gibi görünümlerle karşımıza çıkan söz güldürüsü geleneksel tiyatro oyunlarımızda önemli rol oynar. "Karagöz ve Ortaoyunu'ndaki temel çatışma da, kişilerin birbirini anlayamamasından, ters anlamasından, yanlış anlamasından ortaya çıkar. Böylece tiplerin özelliklerini ve ilişkilerini verirken, söz hünerlerini kullanarak karşıtlık yaratır."[246] Söz güldürüsü, geleneksel tiyatromuza benzer bir kullanımla metinde de görülür. Özellikle Hayyam'ın yer aldığı sahnelerde yanlış anlamalara bağlı olarak gelişen dil güldürüsü, zaman zaman da ortaoyunundan hatırladığımız çene yarıştırma motifini andırır. Gaffar ile Nevruz arasında geçen aşağıdaki diyalog buna örnektir.

> "GAFFAR: Mimsahlar diyorum, amir Feridettin'i parça parça eylediler, velakin yemediler. Bak adam orda parça parça duruyor. Fe-ri-det-tin!
> NEVRUZ: Miçün?
> GAFFAR: O da senin gibi moktan mir herifti de onun içün.
> NEVRUZ: Gaffarmenim ilen görüşürken ağzını derdest eyleyesen, eğer ister isem seni imdi astırabilirem.
> GAFFAR: Senin demen ilen değil meni, ipe çamaşır asmazlar. Makat men ister isem seni evvel ipe, ahır kurşununa dizdiririrem.
> NEVRUZ: Lan oğlum sen kendini şah mı sanırsen?
> GAFFAR: Sen kendini adam sanmışsen men kendimi şah sanmışem çok mu?" [247]

Oyunda dil, güldürüye hizmet eden bir araç olmaktan çıkmış, başlı başına bir güldürü öğesi haline gelmiştir. Yazar, Farsça, Türkçe, hatta yer yer Avrupa dillerinin karmasından güldürü üreten yeni bir dil yaratmıştır. Bu dile göre bazı

---

[246] Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlara Yansımalar**, s. 90
[247] Şensoy, **Şahları da Vururlar**, s. 24-25

kelimeler m harfi ile başlar, bazılarına tamlama eki gelir, bazıları olduğu gibi kalır. Dilin bu şekilde kullanılması bir yanıyla seyircinin metne yabancılaşarak gülmesini sağlar, diğer yanıyla seyirciyi düşünmeye ve konuşulan dili Türkçeye dönüştürmeye zorlar. Bu bakımdan dilin yalnız güldürüye değil "bir ölçüde" yabancılaştırmaya da hizmet ettiği söylenebilir.

> "Son tahlilde ortaya çıkan dil, asal olarak izleyiciyi yadırgatan, dolayısıyla yabancılaştırmayı sağlayan Şensoy'a has, özgün bir dildir. Aynı zamanda bu dil güldürünün de etkin aracıdır. (…) Böylelikle Şensoy, izleyicinin dinleme alışkanlığıyla bir kulağından girip kahkaha olarak öbür kulağından çıkan sıradan espriler kullanmak yerine, seyircinin hem hayal gücünü hem düşüncesini zorlayan, gerçekliğini bütün olarak gözden geçirmesini öneren, dille belletilen her kavramı sorgulamaya, ters yüz etmeye çalışan bir tavır takınmış olmaktadır."[248]

Ne var ki, başlangıçta düşündürücü bir etki sağlayan bu dile seyirci zamanla alışacaktır. Böylelikle dil, metinde zamanla başlangıçtaki yadırgatıcı etkisini kaybeder. Ayrıca, dilin yapısının bu şekilde bozulmuş olması seyirciyi yadırgatmakla birlikte, belirli bir düşünceye hizmet etmez, seyirci bu dil aracılığıyla belirli bir iletiye yönlendirilmez. Bu bakımdan yalnız yadırgama sağlayan ve güldüren ancak altında belirli bir düşünce barındırmayan bu dilin, yabancılaştırma unsuru addedilmesi üzerine bir kez daha düşünmek gerektiği söylenebilir. Oyunun sonuna gelindiğinde söz konusu dil, iyiden iyiye bozulup çığırından çıkmakla bir düşünceye hizmet ediyor gibi görünmektedir. Her dilden çeşitli kelimelerin bir araya gelerek cümleler oluşturduğu bu dil, giderek daha fazla anlaşılmaz olur. Bu durum, dilde gerçekleşen değişimin, yönetimde ve halkın yaşamındaki kaosa paralel olduğu yorumunu akla getirir. Ancak metinde olaylar ve yaşamdaki karmaşıklığın artmasıyla eş zamanlı olarak dilin de tamamen bozulması dışında, okuyucuyu bu yoruma ulaştıracak bir gösterge yoktur. Ancak oldukça gülünç ve karmaşık bir duruma gelen konuşmaları, başka bir şekilde açıklamak da mümkün değildir. Bu sözlerde güldürünün dozu iyice artar.

---

[248] Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, s. 153

"DİBA: Ekselans bu ikinci 'allah'ı koymıyalım artık.
RIZA: Allahallah! You know my book is for İslamic people!
DİBA: Je sais bien, mais vous exagerez quand meme…
RIZA: To be or not to be!
DİBA: Je ne comprends absolument rien.
RIZA: It's okay Madam Diba.
DİBA: Moi je m'en fous paas mal alors!"[249]

Geleneksel tiyatromuzla ortak olan oyun oynandığını vurgulama motifi de metinde önemli bir yer tutar, oyun oynandığının vurgulanması aracılığıyla seyirci hem sahne gerçeğine yabancılaşır, hem de güler. Metinde Behruz'un, söylediği Farsça rubaiyi anlamayan Hayyam'a Farsça bilip bilmediğini sorması üzerine Hayyam, "Pes kim, icab-ül rol, men Farisi miriyem, men mecburen anlamış olabilirem, meğer kim (seyirciyi gösterir) ecnebi Türkler seyrediyorlar, mir de anlar için mürkçesini möylesen?"[250] der. Böylece rol icabı Farsçadan anladığını ama Türk izleyiciler anlamayacağı için bir de onlar için Türkçesini söylemek gerektiğini ifade etmiş olur. Bu sözlerle burada oynananın gerçek değil oyun olduğu açıklanır, hatta seyirci de bu oyuna ortak edilir. Tıpkı bunun gibi ortaoyununda da Kavuklu, sürekli oyun oynandığını vurgular. "Kavuklu'nun işi her tür düşçülüğü bozmaktır. Pişekar'ın varsayımlarını, oyun içindeki oyunlarını bozar. Ortaoyunu'nun estetiğini işte bu düş ile gerçek, oyun ile yaşam arasında gidip gelmeler oluşturur."[251] Bu yolla gerek metinde gerek geleneksel tiyatromuzda seyircinin oyun kişileri ile özdeşleşmesi, duygu ortaklığına girmesi engellenir, seyirci oyunu, oyun oynandığının bilincinde izler.

Metinde tıpkı Kavuklu gibi, Hayyam oyun oynandığının sıklıkla altını çizer, diğer oyun kişilerinin oynadığı oyunu bozar. Bu durum, Hayyam'ın Rıza'nın gülmesi üstüne "Munda böyle epik epik gülünecek ne var? Mallahallah, ismimiz möyle…"[252] sözlerinde bir adım ileri taşınır, oyunun yalnızca bir oyun değil epik bir oyun olduğu da açıkça söylenmiş olur. Diğer taraftan oyunun akışını sekteye uğratan, seyirciyi oyuna yabancılaştıran bu sözler, belirli bir düşünceyi vurgulamak,

---

[249] Şensoy, **Şahları da Vururlar**, s. 79
[250] **A. e.**, s. 10
[251] Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, s. 166
[252] Şensoy, **Şahları da Vururlar**, s. 58

seyirciyi iletiye yönlendirmekten uzaktır. Oyun oynandığını bilen seyirci, bunu dile getiren oyun kişileri ile bir ortaklığa girecek ve gülecektir. Bu bakımdan oyun bozma motifi, metinde, tıpkı geleneksel tiyatromuzda olduğu gibi güldürüye hizmet eden yanı ile öne çıkar. "(Çünkü) Ortaoyunundaki güldürü öğesi seyirciye 'yabancılaştırma' eylemi ile verilmektedir."[253] Böylelikle metin, oyun bozma motifi ve bu motifin kullanım biçimiyle de geleneksel tiyatromuzla ortaklaşır.

Görüldüğü gibi, oyunda eleştiri, sistem eleştirisi boyutunda değildir ve toplumsal eleştiri güldürünün gölgesi altında kalmaktadır. Ayrıca, seçenek düşünme biçimi ya da çözüm sunulmamaktadır. Tıpkı ortaoyununda olduğu gibi, metnin bütününe güncel ve yerel göndermeler yerleştirilmiştir. Oyunu sekteye uğratan, oyun oynandığı vurgusunu taşıyan yabancılaştırma öğeleri ve dil de güldürüyü destekleyecek biçimde kullanılmıştır. Buna bağlı olarak oyunda, ortaoyununun eğlence havası hakimdir. Bundan dolayı yapılması gereken eleştirilerin doğrudan sunulduğu şarkı ya da anlatıcı sözleri biçimsel kalır. Bu çerçevede, Zehra İpşiroğlu'nun, Üç Kurşunluk Opera adlı oyundan hareketle Brechtyen diyalektik epik tiyatro ve Ferhan Şensoy oyunlarını kıyaslamak için söylediği, aşağıdaki sözleri hatırlamak yerinde olacaktır.

> "Brecht'de anlatıcısından dekora, dilinden oynayış biçimine değin oyundaki her öğenin belli bir düşünceyi aydınlatmaya yarayan işlevi vardır. Ferhan Şensoy'un oyunundaysa bu işlevsellik zaman zaman yiter, oyun kendi başına bir güldürüye dönüşür."[254]

Alıntıdan da anlaşıldığı gibi, Ferhan Şensoy'un oyunlarındaki ortaoyununa yakın tavır, oyunlarda düzen eleştirisi ya da çözüm olanakları üzerine düşündürmekten çok güldürünün merkezde durmasına neden olmaktadır. Metinlerde tüm anlatım olanakları, düşünce sunumundan çok güldürü için seferber edilmektedir. Söz konusu metinde güldürüye hizmet eden ve geleneksel tiyatromuz ile ortaklık sağlayan bir başka unsur cinsel imalar ve açık saçık, argo sözlerin kullanımıdır.

---

[253] Özdemir Nutku, "Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 1, 1975, s. 36
[254] İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, s. 117

Geleneksel tiyatro türlerimizden Karagöz'ün birçok yanı olduğu gibi utanmaz bir yanı da vardır. Sımsıkı kapanık bir toplumda baskının yarattığı kımıltısızlık içinde bu yoldan bir kaçamak aranması Karagöz lehine yorumlanmalıdır.[255] Her ne kadar dozu giderek azalmış olsa da benzer bir durum ortaoyununda da görülür. "Karagöz oyunlarının konuları, sözleri incelenirse mahalle baskınına, zamparalık olaylarına, çift kadınla evlenmeye, sevici kadınlara, çeşitli cinsel sapıklıklara rastlanır."[256] Dolayısıyla geleneksel tiyatromuzda argo, küfür ve cinsel meseleler yoğun olarak sözlere yansır ve güldürüyü beraberinde getirir. Benzer bir durum metinde de görülmektedir. Bu çözümlemede çeşitli saptamaları kanıtlamak için oyundan alıntıladığımız birçok diyalogda, açık saçık sözler, argo sözcükler ve cinsel imaların kullanımına ve bütün bunların güldürüye yol açtığına tanık olmaktayız.

Oyunun sonunda Şah Rıza ölür ve öldükten sonra Rıza ile Hayyam, cennet ve cehennemin yol ayrımında karşı karşıya gelir. Bu sahne aracılığıyla bildik inançlar sarsılır, Zebani'nin sözleriyle yeni yönetim döneminde de çok fazla ölüm olduğu anlaşılır. Oyun, sonunda kıssadan hisse verme çabasıyla da ortaoyununa yakın durur. "Ortaoyununda güldürünün önemli bir toplumsal görevi vardır. Güldürü yoluyla doğruyu yanlıştan ayırmak, yapılacak ve yapılmayacak işleri göstermek, kötülüğe, zorbalığa, haksızlığa karşı halkı uyarmak… Bu tür oyunda 'kıssadan hisse' çıkartmak niteliği ortaoyununun görevci açısını açık ve seçik bir yolda önümüze serer." [257] Buna paralel bir şekilde oyunun sonunda, kıssadan hisse niteliğinde bir şarkı yer alır. Ancak şarkının sözleri, oyun boyu sergilenen toplumsal eleştiriyi dışa vurmaktan uzaktır. Güldürünün gölgesinde kalan ileti, ders vermek amacıyla yazılan bu şarkıda da dile getirilmez; şarkıdan çıkan anlam yönetimden de olsa halktan da olsa bir gün herkesin öleceğidir ve bireyci zihniyete ironik bir yaklaşımdır.

"(…)
Yeller eser umutlar savrulur
Sensiz bensiz kalır bağlar bahçeler

[255] And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, s. 293
[256] **A. e.**, s. 301
[257] Özdemir Nutku, "Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 1, 1975, s. 36

Altın, gümüş nen varsa bak yavrum harcamaya
Bir gün gelir bir gün gelir
Şahları da vururlar."[258]

Görüldüğü gibi oyunda geleneksel tiyatromuza, özellikle ortaoyununa özgü özellikler, geleneksel tiyatro oyunlarımızda kullanıldığı biçimiyle yer almıştır. Bu durum, yine ortaoyununda olduğu gibi eğlence ve güldürü odaklı bir tiyatro anlayışının oluşumuna etki etmiştir. Buna paralel olarak geleneksel tiyatromuzla ilgili birçok özellik, belirli bir düşünceyi öne çıkartmak üzere, dönüştürülerek, işlevsel bir şekilde değil; komediye hizmet edecek şekilde, ortaoyununda olduğu gibi, değiştirilmeden, yalnızca günümüze taşınarak kullanılmıştır. Bundan dolayı, metni bütünleyen bir iletiye ulaşmak zorlaşmakta, metin, güncel ve politik bir taşlama haline gelmektedir. Son kertede geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimi açısından, metinde, ortaoyununun çağdaş tiyatro formu içine taşındığını söylemek yanlış olmaz.

Geleneksel tiyatromuzu çağdaşlaştırma çabasının ürünü olan metinde, ülkemize yönelik göndermeler ve taşlama karşıtlıklar üzerinden verilmektedir. Daha önce de söylediğimiz gibi, Şahları da Vururlar'da ana karşıtlık Ömer Hayyam ve Şah Rıza üzerinden halk ve yönetim arasında çizilmektedir. Bu karşıtlıkta okuyucu çıkışsız kalır, çünkü ona ezen ya da ezilen olmaktan başka bir alternatifin olmadığı gösterilir, dahası bu ezen-ezilen ilişkisini yaratan sistem çözümlenmez. Diğer yandan bu karşıt kutuplar arasındaki ilişki Hayyam'ın karısının mağduriyeti üzerinden verilir, yönetimin duyarsızlığını ve iktidar arayışını göstermek için, Şah Rıza'nın kadınlarla olan ilişkileri kullanılır. Metnin merkezinde çok yönlü düşünme olanağını ortadan kaldıran karşıtlıkların bulunması bir yana, bu karşıt kutupların tanıtılması, karşıtlığın gösterilmesi, taşlamanın yerini bulması için ataerkil yapılanmaya paralel şekilde kurgulanmış kadın erkek ilişkilerine başvurulması, metnin erkek egemen ideolojinin besleyicisi olmasına neden olmaktadır. Yönetimin olumsuz, duyarsız niteliği kadın düşkünlüğü ile somutlanmakta, halkın ezilmesi ise halktan birinin karısına Şah tarafından tecavüz edilmesi ile ortaya çıkmaktadır. Tüm erkeklerde

[258] Şensoy, **Şahları da Vururlar**, s. 95

erkek egemen zihniyetin ürünü olan eril bakış hakimdir, kadınlar da aynı zihniyetin toplumsal cinsiyet normlarına göre kurgulanmıştır. Böylece metinde, yönetimi eleştirmek için eril ideolojiye göre biçimlenmiş kadın erkek kimlikleri kullanılarak bu ideoloji güçlendirilmektedir. Bir sonraki başlıkta metindeki göstergeler çözümlenecek ve kanımızca bu saptamalar doğrulanmış olacaktır.

3. 4. KADINA BAKIŞTA BELİRLEYİCİ OLAN ATAERKİL YAPI

Oyunda, iletiyi ortaya çıkartmak, karşıtlığı göstermek, karşıt konumlarda bulunan kişileri tanıtmak için kullanılan yan izleklerden en önemlisi kadın erkek ilişkileridir. Metnin bütününde kadınlar egemen ideolojinin bakış açısına bağlı olarak "cinsel nesne" konumuna indirgenmiştir, erkeklerin onlara bakışını belirleyen de aynı egemen ideolojidir. Metinde söz konusu bakış özellikle Şah Rıza aracılığıyla verilir. Şah Rıza, bir devletin yöneticisi olarak iktidarın en yüksek yerinde durmaktadır. "Devletin, toplumsal cinsiyeti barındıran toplumsal ilişkilerde derin bir yeri olduğunun reddedilmesi de oldukça güçtür."[259] Bir başka deyişle gücün tek elde toplandığı devlet, eril bir kimliğe sahiptir. "Burada da çok etkin bir toplumsal cinsiyet süreci, bir erkeklik politikası söz konusudur. Devlet hem hegemonik erkekliği kurumsallaştırır hem de onu denetlemek için çok büyük çaba sarf eder."[260] Devletin bu eril kimliğinin, onun yönetiminde söz sahibi olan kişilerce üstlenilmesi de kaçınılmazdır. Buna paralel olarak birçok yerde "güç" anlamına gelen yönetim erkeklerin elindedir ya da yönetime gelen kadın figürleri erkekleşir. Oyunda Şah Rıza, devletin bu eril kimliğini üstlenmiştir. Onun dünyaya ve kadınlara bakışında iktidar kavramı belirleyicidir.

Şah Rıza gerek devletin gerek devletin yöneticisi olarak kendisinin sahip olduğu gücü, cinsel iktidar ile özdeşleştirmiştir. Buna bağlı olarak durmadan farklı kadınlarla beraber olmak ister, güzel kadınlar arar, daha oyunun başında onu, evli

---

[259] Conell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s. 174
[260] **A. e.**, s. 176

olduğu halde katologdan kadın beğenirken görürüz. Önce Ava Gardner'i ister, ardından Sofia Loren'de karar kılar, sonra da başka bir kadın aramaya başlar. Kadınların kim oldukları, niteliği değil güzelliği önemlidir. Dolayısıyla oyunda ilk andan itibaren Şah Rıza'da kadına cinsel nesne gözü ile bakan bir yaklaşımı görürüz. "Erkek kültürü, kadın bedenine süreklilik ve libidosunu doyurmak amacıyla ihtiyaç duymaktadır."[261] Dolayısıyla egemen kültürün kadına yönelik bakışı Şah Rıza'da cisimleşmiştir. Şah Rıza, evli olmasına rağmen, çok "doğal"mış gibi başka kadınlarla birlikte olur, karısını aldatır. Öyle ki, erkek için norm olanın aldatmak olduğu yargısına kapılırız. Oysa metinde, kadın için aynı durum söz konusu değildir. "Goldman, cinsel özgürlüğü onaylamakla birlikte, kadının kendisini tamamıyla cinsel bir nesne olarak görmesine izin veren bakışı kabul etmez."[262] Metinde Şah Rıza'nın tersi yönde, kadınların cinsel özgürlüğü olmamakla beraber hepsi cinsel nesne konumuna indirgenmiştir. Hiçbiri fazla görülmez, konuşmazlar, hepsi metinde Şah Rıza'nın arzusunu doyurmak, iktidarını güçlendirmek için vardır. Bu durum arzu kavramı için söylenen "Arzulayan 'Ben', arzulanan 'Ben olmayan'ı yok etme, dönüştürüp kendine benzetme yoluyla arzuyu doyuran olumsuzlayıcı bir eylemle gerçek bir olumlu içerik kazanan boşluktur."[263] sözlerini kanıtlar. Şah Rıza, metinde, kendi arzusunu doyururken, erkek egemen zihniyeti barındıran birçok erkek gibi arzuladığı nesne olan kadınları yok etmektedir.

Oyunda okuyucuyu iletiye götüren ana çatışma Ömer Hayyam ve Şah Rıza üzerinden halk ve yönetim arasında kurulmuştur. Şah Rıza, kocasının hapisten çıkartılması için kendisinden yardım dilemek üzere saraya gelen Ömer Hayyam'ın karısına tecavüz eder. Bu duruma dayanamayan kadın intihar ederken, bu haberi duyan Ömer Hayyam'ın tavrında büyük değişiklikler olur. Metinde gerçekleşen bu olay, altında oldukça önemli anlamlar barındırır. Şah Rıza'nın bu masum kadına tecavüz etmesi, onun önüne çıkan her kadına cinsel fayda açısından bakan eril kimliğini ortaya koyan bir göstergedir. Şimdiye dek sakin bir şekilde bekleyen, Rıza'ya güvenip umut bağlayan Ömer Hayam ise bu olaydan sonra çok sinirlenerek

---

[261] Işık, **Beden ve Toplum Kuramı**, s. 78
[262] Donovan, **Feminist Teori**, s. 108
[263] Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, s. 33

eyleme geçer. Çünkü karısına tecavüz edilmiş, namusuna leke sürülmüş ayrıca karısı ölmüştür. Tecavüz karşısında Hayyam'ın karısının intiharı tercih etmesi de, söz konusu toplumsal yapıda namus kavramına yüklenen anlamı açığa çıkartır. Kadın, hiçbir suçu olmadığı halde, yalnızca olumsuz bakışlar altında yaşamını sürdüremeyeceği için ölümü tercih etmiştir. Dolayısıyla tecavüz olayı karşısında gerek kadının gerek Hayyam'ın verdiği tepki, ataerkil toplumdaki namus dayatmalarına paralel olarak şekillenir. Şah Rıza'nın karşısına çıkan her kadına cinsel kullanım nesnesi olarak baktığı da bir kez daha ortaya çıkar. Metinde çatışmanın belirginleşmesi için kullanılan tecavüz eylemi ve erkek egemen ideolojinin namus izleği, egemen söylemin kadın bakışını güçlendirmektedir. Erkekler arası çatışmada mağdur olan kadın, yine toplumsal cinsiyet rolüyle ve egemen söylemin zorladığı tepkileri vererek karşımıza çıkar.

> "RUFAİ: Dün sabah Cavidan kendini sarayın malkonundan atmış… Mu sabah cesedini getirdiler… Diyeler kim şahımız Cavidan'a tecavüz eylemiş, Cavidan anın için intihar yapmış. Sen mundan gurur duyasen Ömer'im. Er çıktı karın. Gözlerinden öperem, ana Sudabe.
> HAYYAM: Yalan okursen… Yalan okursen… Ey gidi gavat Rıza, men de munu senin yanına kor isem, man Ömer Hayam demesünler… Men Ömer Hayyam'em… Men Ömer Hayyam'em… Ömer Hayam menem… Sergardiyan… Sergardiyan… İkrar ve beyan eyliyorum ulan Ömer Hayam menem!"[264]

Görüldüğü gibi Rıza'nın oyunda kötü figür olmasını sağlayan katalogdan kendine kadın seçmesi değil, Hayyam'ın karısına tecavüz etmesidir. Parası ve gücü olan bir erkek olarak Şah Rıza'nın, ünlü sinema yıldızı olan, yabancı kadınları satın alması anlaşılır bir şeydir. Ancak halktan, ezilen bir adamın karısına göz dikmesi anlaşılamaz. Yabancı ve sinema yıldızı olduğunda kadın nesneleşebilir. Ama Müslüman halktan birinin karısı olduğunda durum değişir. Böyle bir kadın namusludur, kendi rızasıyla Şah ile birlikte olamaz, olsa olsa kötü bir şah ona tecavüz eder; kadının namusunu temizlemek için sonunda intiharı seçmesi bunu gösterir. Ülkemizdeki ataerkil bakış, bu örnekte açıkça karşımıza çıkmaktadır. Hayyam'ın karısı 'bacı'dır, ona el sürülemez. Böylelikle kadınları, el sürülebilecek ve sürülemeyecekler olarak ayıran erkek egemen zihniyet metinde pekiştirilir. Ezen-

[264] Şensoy, **Şahları da Vururlar**, s. 43-44

ezilen ilişkisinde şahı kötüleme Hayyam'ın karısı ve bildik namus imgesi üzerinden yapılır. Çünkü Hıristiyan bir sinema yıldızı bu etkiyi yapmayacaktır. Böylece metinde eril görme biçimi yeniden üretilir. Hayyam'ın bu tecavüz olayından sonra aması da bunun göstergesidir.

Oyunun başında Rıza Fevziye adlı bir kadınla evlidir, Eşref ise Rıza'nın kız kardeşidir. Eşref, ağabeyinin karısı Fevziye'nin kendisi ile aynı kıyafeti diktirdiğini görmüş, öfkesinden deliye dönmüştür. Ağabeyine boşanması için baskı yapar. Burada, Eşref ve Fevziye arasında, sevgisi paylaşılamayan bir erkek olarak Rıza'nın rekabet yarattığı söylenebilir. Eşref'in kıyafet üzerinden aslında kadın için çok önemli olan bir değeri, güzelliği kendi tekeline almak istediği yorumuna varılabilir. Son kertede kadınlar arası ilişkilerde –önceki bölümlerde detaylı olarak söz ettiğimiz gibi- bir erkeğin rekabet yarattığı, kadınlar arasında dayanışma değil daima kıskançlık olduğuna ilişkin, egemen ideolojinin yarattığı bildik kodlamalar yinelenir. Diğer yandan Eşref, metinde, bir kadın olarak, uyuşturucu işi yapan olumsuz bir figür halinde yer alır. Oyunda sarayla ilgili herkes olumsuzlanır.

> "EŞREF: Mana mak Rıza mu Fevziye'yi derhal moşayacaksın.
> RIZA: Gene ne eyledi?
> EŞREF: Daha ne eylesin? Menim mor tuvaletin aynından konfeksiyon eylemiş.
> RIZA: Mak sen! Men de kendisinden memnun değilem, boşanmak tarafgiriyem, velakin ağabeyi Kral Faruk'tan çekinirem.
> EŞREF: Ne var imiş Faruk'tan çekinecek? Karı senin keyif senin, boş dersen boşarsen.
> RIZA: Öyle deme Eşref mu Faruk siyah gözlük takıyor, adama pis bakıyor… Ayı gibi mir herif. Mir yumrukta devirir kafasını mozanı ve kafasını mozabilir kız kardeşinin dul kalması." [265]

Diyalogdan da anlaşıldığı gibi, metinde karşımıza çıkan bir başka kadın oyun kişisi olan Fevziye, istenmeyen bir nesne konumuna oturmaktadır. Rıza, onu bir başka erkekten duyduğu korku yüzünden terk edemez. Fevziye'yi Rıza'ya karşı savunan, onun evlenme ya da boşanmasında söz sahibi olan kişi kendi değil bir başka erkek yani ağabeyidir. "Hemen hemen dünyanın her yerinde kadın, gerek fiziksel

[265] Şensoy, **Şahları da Vururlar**, s. 16

gerekse yetiştirilmesine bağlı olarak savunmasızdır. Hiç kuşkusuz bu durum, her iki cinsin toplumsal ve ruhsal davranışları üzerinde büyük ölçüde etkili olmaktadır."[266] Bu nedenle metinde Fevziye savunmasızdır, ağabeyi ise kendini onu savunmakla yükümlü görmektedir. Dolayısıyla Fevziye üst sınıftan, varlıklı bir kadın olsa da güce sahip olamaz; metinde, ataerkil yapının kadına biçtiği toplumsal cinsiyet rolünü yerine getirir. Buna göre kadınlar, yaşamlarını biçimlendiren gerçekliklerin denetimini ellerinde tutamamaktadır. [267] Fevziye, yaşamı için çok önemli olan evlilik ya da boşanma kararını vermekten acizdir. Ağabeyinin onun boşanmasını istememesine neden olansa, egemen düşüncenin yerleşik söylemlerinden biridir. Ağabeyi Fevziye ile Rıza'nın ayrılığını, kardeşinin dul kalması korkusuyla reddedecektir. Daha önceki bölümlerde detaylı olarak sözünü ettiğimiz gibi, ataerkil düzende kadına yapıştırılan "dul" yaftası, onun bir erkek tarafından kullanılmış bir nesne olduğu, sahipsiz ve kullanıma açık olduğu gibi imalar barındırır; erkekse istediği yaşta istediği sayıda kadınla evlenebilir. Bu düzende Fevziye, Rıza ile ayrıldığı zaman, "dul" olarak tacize maruz kalacak, kendisine, toplum tarafından olumlu bakılmayacaktır. Dolayısıyla ağabeyinin Fevziye'yi savunması da bu savunmanın nedeni de, metne yansıtılan ve metin aracılığıyla sürdürülen ataerkil yapıyı gösteren önemli göstergelerdir. Bu sahneler metnin bütününde, ataerkil bakış aracılığıyla sarayın kötülenmesi için kullanılır.

Rıza'nın Fevziye'den boşanamamasının nedenlerinden biri de, ağabeyi Faruk'un Mısır kralı olmasıdır. Fevziye ve Rıza, devletlerarası iş birliğinin sembolü olacak bir evlilikle hayatlarını birleştirmiştir. Dolayısıyla, boşanmak için fikri sorulmayan Fevziye'ye, büyük bir ihtimalle evlenirken de danışılmamıştır. Bu durum, onu hayatı konusunda söz sahibi olan bir özne olmaktan çıkartıp, devletler konusunda söz sahibi özneler olan, iki erkeğin güç savaşımının nesnesi olma durumuna indirger. "Kadın bu anlamda eril amaçların aracı olarak maddeleştirilir."[268] İki erkeğin ve onların temsil ettiği devletlerin iktidar savaşımında, bir kadın olarak Fevziye yok sayılmıştır. Metinde sesini duymayışımız, duygu ve düşüncelerini

[266] Millet, **Cinsel Politika**, s. 79
[267] Donovan, **Feminist Teori**, s. 325
[268] **A. e.**, s. 144

bilmeyişimiz de bu tespiti doğrulamaktadır. İyi niyetle yaklaşıp, yazar böyle bir gerçeği olduğu gibi vermek istemiştir diye düşünmek mümkün değildir. Oyunun bütününde bu durum, kanıksanmış ataerkil düşünme biçiminin üzerinden kadınlar aracılığıyla iletinin sağlamlaşmasına hizmet ettiği için, metnin eril söylemi pekiştirdiği saptamasına karşı duramaz. Oyunda ataerki hiçbir şekilde yabancılaştırılmaz.

Çok geçmeden Şah Rıza karısı Fevziye'yi terk eder, bu defa zengin bir şah ile evlenmek için bütün genç kızlar, kızını bu "hayırlı kısmet" ile evlendirmek için tüm anneler yanıp tutuşmaya başlar. Bunlardan biri olan Mefaret Teyze, kızı Pakize'yi saraya sokması için, saray kapıcısı Hasan Hüseyin'den yardım ister. Mefaret Teyze'ye sorulacak olursa, şah, kızını gördükten sonra, onunla evlenmemesi için hiçbir neden yoktur. Çünkü Pakize, genç, güzel, ev işlerinde başarılı, namuslu bir kız olarak, şahın evlenmesi için ideal olan tüm özellikleri taşımaktadır. Aslında Pakize'yi ideal yapan bu özellikler, toplumsal cinsiyet tarafından ona norm olarak dayatılmıştır. Pakize üzerinden görülen gerçek, kadın kavramının eril ideoloji tarafından kurgulandığı, ideal kadın özelliklerinin, cinsiyetin aynı ideoloji tarafından oluşturulduğudur. Foucault'un Cinselliğin Tarihi adlı kitabında vurguladığı gibi, cinsellik doğal bir gerçeklik olmayıp, bireyin gözlem ve denetim altında tutulmasına önemli katkılarda bulunan söylemler ve uygulamalar dizgesinin ürünüdür. 'Doğal' cinselliğimiz gerçekte iktidarın bir ürünüdür.[269] Bir cinsiyet olarak kadın ya da ideal kadın, işte bu iktidar tarafından yaratılmıştır, Pakize'nin üstlendiği ideal kadın özellikleri, iktidarı erkeğin eline veren bir yapının ürünü olarak metne yansır.

> "MEFARET TEYZE: He ya… Mizim kızın maşına devlet kuşu kondu Hasn Hüseyin.
> HASAN HÜSEYİN: Hayırlı mir kısmet mi çıktı?
> MEFARET TEYZE: Hayırlı kısmet ne demek? Kısmet-ül ala! Kuş-ül zümrüt-ü anka! Ekselans şahımız dul değiller mi?
> HASAN HÜSEYİN: Mevet.
> MEFARET TEYZE: Menim kızım bekar değil mi?
> HASAN HÜSEYİN: Mevet.
> MEFARET TEYZE: Menim kızım dünya güzeli değil mi?
> HASAN HÜSEYİN: Dünya güzeli mi?

[269] Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, s. 109-110

MEFARET TEYZE: E, herhalde…
HASAN HÜSEYİN: Yoksa… yoksa Pakize kraliçe mi oluyor?"[270]

Bir sonraki şarkıdan anlarız ki, kızını şah ile evlendirmek için sıraya giren tek anne Mefaret Teyze değildir, birçok genç kızın annesi kızına bile sormadan bu yönde uğraşlara başlamıştır. Kuşkusuz, burada fakir olan halkın, zengin bir şah ile akraba olarak, maddi bakımdan rahat bir yaşam sürme arzusu içinde olduğu gösterilmektedir. Ancak, şah ile evlenme çabası üzerinden kadınların kolay yoldan para kazanma isteği içinde oldukları yolunda bir yoruma varılabilir, bu yolla da metinde bildik kadın imgesi tekrarlanmış olur. Buna göre, çalışmayan, ekonomik olarak yeterli güce sahip olmayan kadın, bu güce sahip olan erkekten dolayımla yaşamını sürdürecektir. Ancak metinde kadınlar, bu kaygıyla şah ile evlenme uğraşı içinde gösterilirken, bu kaygıyı yaratan nedenlerle ilgili fikir verilmez. Oysa kültürel feministler, analizlerinde kadınlara uygulanan baskının köklerinin erkeğe ekonomik ve ahlaki bağımlılıkta olduğunu belirtirler.[271] Erkeğe ekonomik bağımlılık ve baskının açığa çıkartılmaması, kadının zengin koca arayışı içinde, olumsuz bir figür olarak çizilmesine neden olur. Erkeklerin iktidarı ve kadınların buna tabi kılınması, erkeklerle kadınlar arasında doğrudan ilişki dışında var olan zorunlulukların sonucu olarak ele alınır.[272] Bu zorunluluklar metinde açığa çıkartılmayınca, bildik kalıpların yinelenerek yerleşikleşmesi tehlikesi doğar.

Şah Rıza Fevziye'nin ardından Süreyya adlı bir başka kadınla evlenir. Erkek evlat sahibi olmak ister, böylece hem soyunu hem de öldüğünde tahtı ona emanet ederek gücünü sürdürebilecektir. Bu istek ataerkil yapıda soyun erkek tarafından belirlendiği yönündeki inançla bağlantılıdır. Ayrıca iktidar ve akıl erkeğin tekelinde olduğundan, taht ancak erkek çocuğa emanet edilebilir. Dolayısıyla erkek egemen yapı metne yansımakla kalmaz, metinde bu tür yerleşik söylemlerle pekiştirilir. Sonuç olarak Şah Rıza, Süreyya'nın erkek çocuk doğurmasını sabırsızlıkla beklemekte, doğuramadığı için de karısını suçlamaktadır. Oysa Süreyya erkek çocuk

[270] Şensoy, **Şahları da Vururlar**, s. 35-36
[271] Donovan, **Feminist Teori**, sf. 78
[272] Conell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s. 62

doğurabilmiş olsaydı, muhtemelen Rıza bunu kendi marifeti olarak yorumlayacaktı. Denilebilir ki, ataerkil ideolojinin yaşadığı toplumda, her türlü suç kadına yüklenirken, olumlu eylemler erkeğin başarısıdır. "(…) cinsel hiyerarşinin varlığı, kadını etken biçimde 'cezalandırmak' üzere pekiştirilmiş ve seferber edilmiştir."[273] Suçu ve olumsuz olanı kadınla özdeş kılarak sürdürülen bu cinsel hiyerarşi, Yusuf Züleyha diyalogunda somutlanır. Tıpkı erkek çocuk doğuramamaktan Süreyya'nın sorumlu tutulması gibi, Züleyha da çok çocuk doğurduğu için suçlanmaktadır. Böylece, suçun, aslında erkek egemen dünyada kadın olmak olduğu şeklinde bir yorum getirilebilir.

> "RIZA: Miçün mağırmıyacakmışem? Men mir erkek evlat isterem. İran menden mir veliaht ister…
> YUSUF: Fart fart doğur… Sanki büyüyünce veliaht olacak… Men Rıza mıyem ulan, nasıl bakarım munca çocuğa?
> (…)
> RIZA: Menim güzel kraliçem, güzelliğinizi mugün dünden ziyade bulurem, velakin gice gündüz ziyadesiyle uğraş vermişem, sizi mir türlü hamile eyleyememişem. Meden?
> ZÜLEYHA: Gice demezsin gündüz dimezsin üstüme binersin. Salı dimezsin, bazer dimezsin altına çekersin. Mu kader şey etmenin sonunda çocuk da olur büyük de. Hep mana mağıracağına miraz da nefsine mukayyet ol. Sankim men danalar gibi böğürerek doğurmaya mayılıyor muyem?"[274]

Şah Rıza işe yaramadığı gerekçesiyle Süreyya'yı da terk edip, pazardan meyve seçer gibi yeni bir eş aramaya koyulur. Şahın beğendiği yeni eş adayı, Paris'te resim eğitimi alan Farah Diba olur. Farah Diba'nın tanıtıldığı şarkı, ressam da olsa ev kadını da olsa kadın bedenine yüklenen anlamın aynı anlam olduğunu gösterir. Şarkıdan da anlaşılacağı gibi, erkekler onun resimleriyle değil bedeni ile ilgilenmektedirler, kadın bir kez daha cinsel nesne konumuna indirgenir. Ayrıca bu şarkı, sokakta kendi halinde resim yapan bir kızın bile erkeğin tacizinden nasibini aldığını gösterir. Onun böyle bir tacize uğramasının nedeni bedenini teşhir etmesi değil, bu bedeni talep etme hakkını erkeğe veren ataerkil düzendir. Bu düzende her türlü gücü tekeline almış erkekler karşısında kadın, bedenini bu iktidarın hedefi olmaktan uzak kılmak için daima algılarını açık tutmalıdır. Kadının bulunduğu her

[273] Millet, **Cinsel Politika**, s. 66
[274] Şensoy, **Şahları da Vururlar**, s. 45-46

mekan ve kadın bedeni, iktidarın sahibi olan erkeğe aittir. "İktidarsızlık birincil olarak, kadınların yaşayabilmek için çevrelerine duyarlı olmak zorunda olmaları ve bu çevrenin -ataerkil kaldığı sürece- onları sürekli taciz etmesi anlamına gelir."[275] Metinde var olan ataerkil yapılanma, Farah Diba'nın, erkeklerin bakışlarıyla yönelttiği tacize maruz kalmasına, Rıza içinse sadece ona erkek çocuk doğuracak bir amaca dönüşmesine neden olmaktadır.

"FARAH DİBA ŞARKISI
(…)
En köşede bir kara kız
Kara kalem yapıyor
Bir blucin kıçında
Kıçı güzel duruyor
Kurşun kalemi ağzında
Oturuyor kalkıyor
Yerde resmine bakıyor
Resmen tahrik ediyor"[276]

Bunun ardından Farah Diba, sarayda, Şah Rıza'dan erkek çocuk dünyaya getirmiş olarak karşımıza çıkar. Şah Rıza ülkeyi yönetirken o sarayda çocuk büyütmektedir. Dolayısıyla Şah Rıza toplumsal olana hizmet ederken, Farah Diba'nın yaptığı çocuk büyütme, ataerki için doğal bir eylemdir. Ataerkil yapıda doğal-toplumsal ayrımı yaratılarak toplumsal olan erkeğe özgü ve değerli görülürken, doğal olan kadınla özdeştir ve değersizleştirilir. "Bir kenara atılan hep doğadır. Toplumsal, erkeğin ölüm ve ölümlülük korkularına karşı oluşturulur. Bu süreçte doğumun dolayısıyla geçiciliğin ve ölümün canlı bir anımsatıcısı olan, kendisine 'doğanın göstergesi' gözüyle bakılan yalnızca kadındır."[277] Sonuç olarak metinde Rıza ve Farah Diba'nın eylemleri, erkek egemen ideoloji tarafından cinslere özgü addedilen doğal-toplumsal ayrımını, buna bağlı olarak da yerleşik kadın erkek imgeleri ve cinsler arası hiyerarşiyi güçlendirir.

[275] Donovan, **Feminist Teori**, s. 326-327
[276] Şensoy, **Şahları da Vururlar**, s. 62
[277] Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, s. 175

Oyun boyu Şah Rıza'da görülen kadın bedenine cinsel anlam yükleme eğilimi, oyunun sonunda boyacılarda da görülür. Tıpkı Rıza gibi bu erkeklerin de en büyük kaygıları cinsellik üzerinedir. Şah Rıza gitmiş, devrim olup Humeyni başa geçmiş ve genelevleri kapatmıştır. Boyacı Hasso ile Hüso isyandadır. Fahişeliğin çok eski bir kurum olduğunu, genelevler kapatılsa da fahişelerin ortadan kalkamayacağını söylerler; öte yandan fahişelik kalkmış ama cariyelik kalkmamıştır, yani yönetimdekilere çifte standart uygulanmaktadır. Bu diyalogda genelev gerekli ve meşru bir kurum gibi sunulurken, bu kurumu ya da erkeklerde bu talebi yaratan düzen üzerine bir düşünce sunulmamaktadır. Oyunda, tüm erkekler salt cinsel düşleriyle var olan figürlere dönüşürler, şah da olsa sıradan biri de olsa cinsellikten başka var oluşları yoktur.

> "HÜSO: Hovalimanında orabanın ön camina kendini siper eden aha menem diyecem… Men artık dayanamirem, mana mir garı mul diyecem.
> HASSO: Var mıymış elinde iyi karılar? Salak! Oyetullahın işi gücü yok, penç rekat arasında sana mezemenklik yapacak!
> HÜSO: Kapatmasa idi kerhaneyi… Mana mı sordu kapatırken? Men erkekem orkadeş… Arada sırada menim de vanım garı ister… Meme dutmak, dudak öpmek ister… Menim param yok evlenebilmirem, cariye tutabilmirem, peki men ne bok yiyem? Mu yaştan sonra gidip de ibne mi olem?"[278]

Metinde normalleştirilerek verilen, genelev izleği üzerinden metne yansıyan, erkek egemen ideolojidir. Fahişeleri doğal bir ihtiyaç nesnesi, genelevleri meşru kurum haline getiren ataerkil sistemdir. Ataerkil ideoloji toplumsal cinsiyet açısından ideal kadını, bedenini evlilik öncesi hiçbir erkeğe açmamaya koşullar. Henüz evlenme düşüncesi olmayan bir erkek için, ihtiyacını giderebileceği kadın bedeni talebi söz konusu olur. "Kadın bedenini tahakküm altına alan ataerkil söylem 'onaylanan aşk-satılık aşk' karşıtlığıyla 'namuslu kadınlar' 'namuslu olmayan kadınlar' karşıtlığını da doğurarak bedenlerini satanları aşağılar."[279] Kadınlara yönelik böylesi bir tahakküm ve aşağılamanın tersi yönde, metinde olduğu gibi, erkekler için cinsel ihtiyaç gidermenin doğallığı vurgulanır. Böylelikle ataerkil düzen, cinsel ihtiyacını özgürce gidermek isteyen ya da bedenini satan kadını

[278] Şensoy, **Şahları da Vururlar**, s. 90
[279] Fakiye Özsoysal, **Oyunlarda Kadınlar**, İstanbul, E Yayınları, 2009, s. 80

olumsuzlarken; bu bedeni talep eden, ihtiyacını giderme çabasına giren erkeğe çifte standart uygular. Bu çifte standart, erkeğin arayışını doğallaştırma yoluyla metinde de sürdürülür.

> "Kadın olarak bedenini satanlar 'ahlaksız' ve 'zanlı' olarak teşhir edilirken, bu bedeni talep edenler gizlenerek kayrılır. Oysa burada çok basit bir ilke göz ardı edilir. Birinin bedenini satabilmesi, onu almaya hazır birilerinin varlığına bağlıdır ve satın alanlara göz yummak, onları kayırmak aslında özelde böyle bir ticaret ilişkisini, genelde parasıyla kadın bedeni üzerinde tahakküm kuran erkeklik biçimini onaylamaktır."[280]

Metinde, boyacıları evlenmekten alıkoyarak onları genelevlere sevk edenin maddi problemler olduğu gösterilir, ancak daha derine inildiğinde asıl nedenin erkek egemen düşüncenin erkekler için biçtiği toplumsal cinsiyet rolünde yattığı söylenebilir. Çünkü bu düşünceye göre evi geçindirmekle yükümlü olan erkek, yeterli maddi olanaklara sahip olmadan evlenemez. Dolayısıyla erkekler de bir ölçüde, bu düzenin dayattığı toplumsal cinsiyet rolü altında ezilmektedir. Bu ezilmenin metinde boyacıları evlilikten alıkoyup geneleve gitmeye mecbur bıraktığı yorumuna varılabilir.

Başka bir yönden bakıldığında genelev, boyacıların sınıfsal aşağılanmalarını giderebildiği, cinsellik yoluyla erkekliklerini, iktidarlarını tazeleyebildikleri bir yerdir. Metnin bu yapısı gizliden gizliye, genelev olmazsa erkeklerin cinsel yönden sorunlar yaşayacağı, bu sorunun merkezi bir önemi olduğu gibi eril bir düşünceyi besleyerek bir anlamda tecavüzü de meşru bir düşünce haline getirir. Ayrıca, yönetim değişikliği ile halkın baskı altına alındığı, yeni yönetimin olumsuz olduğu gibi düşünceler de yüceltilmiş erkek cinselliği üzerinden anlatılmış olur. Dolayısıyla oyunda, erkeklerin cinselliği odak noktada durur, bu yüzden kadınlar da yalnız cinsel nesneler olarak sunulur ve ileti için araçsallaştırılırlar.

---

[280] Leyla Şimşek, "Tarih, Toplum, Siyaset … Ve Kadın Olmak", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,** Sayı 4, 2004, s. 7

Sonuç olarak metinde, Şah Rıza'nın olumsuz yönetici kimliği, halk-yönetim çatışmasının simgesi olarak Şah Rıza ve Ömer Hayyam arasındaki çatışmanın açık edilmesi, kadınlar üzerinden verilmiştir. İletiye hizmet ediyor görünen bu yan izlek, daha çok cinsel imalar ve açık saçık ifade kullanımına olanak tanımakla güldürüyü güçlendirmektedir. Öte yandan var olan kadın kimlikleri toplumsal cinsiyete paralel şekilde çizilmiştir. Gerek kadın oyun kişilerinin özelliklerinde, gerek erkek oyun kişilerinin kadınlara yönelik bakışında erkek egemen ideoloji belirleyici rol oynamaktadır.

> "Dişilik kavramı cins ayrılığının biyolojik yönünü, kadınlık ise toplumsal ve kültürel normların belirlediği davranış biçimlerini gösterir. Dişilik doğaldır ve doğuştandır, kadınlık ise eğitim ve terbiye sonucu sonradan kazanılır. Ataerkil oyun bu kavramları özdeşleştirmekle oynanır. Erkekler işlerine gelen kadınlık tanımını bütün dişilerin tanımı olarak ileri sürerler."[281]

Metinde kadın oyun kişileri, alıntıda vurgulan, biyolojinin belirlediği dişil yanlarıyla değil, ataerkil düzende toplumsal cinsiyet addedilen kadın kimlikleriyle yansıtılmaktadır. Metinde, sesi çıkmayan kadınların bu kimlikte çizildiğini daha çok erkeklerin bakışından ya da sözlerinden anlarız. Erkek oyun kişileri, kadını cinsel nesne konumuna iten, her türlü suçtan onu sorumlu tutan bir yapının ürettiği söylemlerle konuşurlar. Bu bakımdan erkekler, var olan ataerkil düşüncenin dayattığı dille kendilerini ifade ederler. Bu dil erkeklere ait ataerkil bir dildir, kadınlarınsa "Ne kullandıkları dil kendi ürünleridir ne de sözlerinin kendi yokluklarında, başka bağlamlarda, başka yorumlar içinde sürdüreceği yaşam konusunda 'söz sahibi' olabilirler."[282] Metinde erkek oyun kişileri, ataerkil yapının içine sızdığı yerleşik söylemleri dile getirerek bu yapının devamına da hizmet ederler. Ayrıca metnin yapısı dolayısıyla, ileti, tamamıyla ataerkil bakış üzerinden, kadınların araçsallaştırılmasıyla, ataerkil söylem pekiştirilerek verilir.

---

[281] Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, s. 253-254
[282] Sibel Irzık, "Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okumak", **Kadınlar Dile Düşünce**, Der. Sibel Irzık, Jale Parla, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, sf. 40

Sonuç olarak metinde güldürünün öne çıkmasıyla ileti görünmezleşmiş, iletinin karşıtlıklar üzerine kurulu olması ve kadın erkek ilişkilerinin ileti için araçsallaştırılması söz konusu edilmiştir. Kadınlara yönelik bakışta, cinsler arası ilişkiler ve kullanılan söylemlerde ataerkil yapılanmanın belirleyici olduğu gözlemlenmiştir. Metinde, eleştirilmeye çalışılan sorunlu bir düzen ortaya çıkmadığı gibi, cinsler arası hiyerarşiye dayalı bir başka düzen içselleştirilmiştir. Belirli bir düşünceye yönlendirilmeyen okuyucu, göstergelerin altında yatan ataerkil söylemler ve ataerkil düzen tarafından yönlendirilmektedir. "(Metinler) okurun zihninde belli ideolojilerin ve yaşam biçimlerinin pekişmesinde de etkin olabilirler. Yani okurun görme biçimi üzerindeki etki güçlerinden söz edilebilir."[283] Şahları da Vururlar, dış dünyada hüküm süren ataerkil ideolojinin kodlamalarını içselleştirilmiş olarak içinde barındırmakla, okuyucuyu da böyle bir bakış açısına sevk etmektedir. Metinde, günlük hayatta hüküm süren erkek egemen düşünce yadırgatılmadan kullanılmış olduğundan, oyun söz konusu düşünme biçimini yerleşik hale getiren metinlerden biri olmuştur.

[283] Özsoysal, **Oyunlarda Kadınlar**, s. 31

3. BÖLÜM: KÖYLÜ TİYATROSU GELENEĞİMİZİN ÇAĞDAŞ OYUNLARDA KULLANIMI

1. FEODAL DÜZENDE AĞANIN ADAMI OLMANIN BEDELİ

1. 1. GEÇMİŞTE EZENİN YANINDA ŞİMDİ EZİLEN KONUMUNDA OLAN ALADAĞLI MIHO'NUN HİKAYESİ

Ömer Polat'ın Aladağlı Mıho adlı oyunu 70'li yılların ilk dönemlerinde kaleme alınmış, 1976 yılında ilk defa sahneye koyulmuştur. Oyun, Ömer Polat'ın yazdığı ilk tiyatro oyunudur. Romanlarında olduğu gibi bu oyunda da yazar, doğu insanının acısını, sevincini, özellikle de ezildiği gerçeğini dile getirmeye çalışmıştır. Yazar, oyunun önsözünden alınan aşağıdaki sözlerinde bu çabasını açıkça ifade eder. Ayrıca, güç ilişkilerinin yaşandığı, baskılar altında insanların ezildiği her duruma karşı seyirciyi duyarlı olmaya çağırır; bunun herkesin ortak meselesi olduğunu vurgular.

> "Aladağlı Mıho, doğu insanının derdidir. Onun yiğitliği, onun sevdası, onun acısıdır. Benim gücümün yettiğince aktarmaya çalıştığım acısıdır. Acısı anlatamadığımız bin katıdır. Onların acısı acım, sevinci sevincimdir. Buna katılan herkese saygım, sevgim, dostluğum sonsuzdur."[1]

Oyunda doğuda hüküm süren ağalık düzeni ve halkın bu düzenin baskısı altında ezilip acı çektiği gerçeği odak noktaya oturtulmuştur. Eşitsizliğin, üst sınıf-alt sınıf ayrımının yoğun olarak yaşandığı bu topraklarda, birileri rahatça hayatını sürdürürken birileri parasızlık ve acı içinde kıvranmaktadır. Beylerin, refah içinde bir yaşam sürmesinin garantisi halkın ezilmesidir. Dahası buraya gelen herkes rüşvet alıp, yolsuzluk yaparak geçimini sağlamaktadır. Düzenin işleyişinin farkında olmayan, ezildiğini, bu sorunu çözmek için birlikte hareket etmesi gerektiğini

[1] Ömer Polat, **Aladağlı Mıho**, İstanbul, May Yayınları, 1977, sf. 8

göremeyen halk, giderek daha çok ezilmektedir. Metinde, böyle bir düzen görünür kılınmaya çalışılır. Düzenin değiştirilmesi için, kolektif olarak baş kaldırmak gerektiğinin kodlamaları verilir. Amaç seyirciyi de buna davet etmektir.

Oyun bir düğün atmosferinde geçer. Aşiretin beyi olan Haydo Bey'in küçük kızı evlenmekte, bütün köy halay çekmektedir. Delikanlılar düğün içinde oynayacakları oyunun dere kenarında provasını yaptıkları için düğüne geç kalmışlardır. Düğünü yürüten Rezak Dayı ile konuşarak, hazırladıkları oyunu oynarlar. Bu oyunda bir delikanlının hasta olan öküzünü tedavi için yolda karşılaştığı doktordan yardım istemesi konu edilir. Bu küçük oyunun ardından Aladağlı Mıho oyununun oynanmasına karar verilir. Oyunun oynanmasına karşı çıkan Rezak Dayı'nın sözü dinlenmez, düğün atmosferine pek de uygun olmayan Mıho'nun acıklı hikayesini anlatan oyun başlar.

Mıho, geçmişte, aşiretin beyi olan Haydo Bey'in en iyi adamlarından olmasına karşın, şimdi yaşlandığı ve işe yaramadığı için aşiretten uzaklaştırılmak istenir. Haydo Bey'in adamları onu yıldırmak için her gün döverler. Bakkal, ona, ayağına çivi batan oğlu için lastik vermez, veresiyeyi keser. Mıho ve ailesi çok zor durumdadır, yiyecek yemekleri yoktur. Başlangıçta hastalara parasız hizmet veren doktor, polis Satılmış Bey ve bakkal Hüsnü Efendi'nin tavsiyeleriyle hastalardan para almaya başlar. Mıho beşinci çocuğu olan oğlunu da diğer çocukları gibi kaybeder, karısı da bakımsızlıktan iyice hastalanmıştır. Doktor, parası olmadığı için Mıho'nun karısını muayene etmez. Haydo Bey'in iki hulamı hasta karısının önünde Mıho'yu döver, adamlardan biri bu haksızlığa ve eziyete alet olmaya dayanamayıp Mıho'nun yanına geçer, o da dövülür. Kocasını böyle görmeye dayanamayan Heco Bacı ölür. Mıho onu gömmek için kefen almak ister, Hüsnü Efendi kefeni vermeyince artık kaybedecek bir şeyi kalmamış ve uğradığı şiddetten bıkmış, öfke içindeki Mıho, onu öldürür. Halk da Mıho'nun yanındadır. Haydo Bey bir şey yapamaz. Mıho ve onun yanına geçen ikinci hulam Mısto dağa çıkıp korku salmaya başlarlar. Hikayenin sonunda Mıho'ya ne olduğu anlatılmaz. Oyunun sonunda oyuncular rollerinden çıkarlar. İzleyici rolündeki Haydo Bey ve diğerleri, söz konusu oyunda eleştirildikleri için sinirlenerek düğünü terk eder. Heco Bacı'yı oynayan

köylü yattığı yerden kalkar, Mıho ile birlikte ağasız bir düzen beklentisiyle düğün misafirlerini uğurlarlar.

Oyunda, böyle bir düzende herkesin er ya da geç Mıho'nun durumuna düşeceği anlatılmaya çalışılır. Gerilimin yükseldiği yerlerde Rezak Dayı araya girip oyuna müdahale eder. Başlangıçta, oyunda Haydo Bey eleştirildiği ve oyun, düğünün neşesini kaçırdığı için bu oyunun oynanmasına karşı duran Rezak Dayı, sonunda merakla oyunu izler ve finalde yapılan eleştirilere o da katılır. Rezak Dayı gibi, tüm seyirciler bu eleştirilere katılıp, bu doğrultuda ağasız, beysiz bir düzen getirmelidir. Metnin anlatım olanakları çerçevesinde, sunulan düzenin dışına çıkmak olanaksız görünmektedir. Bu nedenle metinde kökten bir değişim olanağı açık edilir. Oyunda bir olasılığın görülmesi, düşünülmesi ve bunun için mücadele edilmesi önerilir.

Aladağlı Mıho'da anlatılan öykü ve sözü edilen iletiler, köy seyirlik oyunlarının yapısal özelliklerini taşıyan ve bu oyunlardan çeşitli motifler barındıran biçimsel özellikler içine yerleştirilmiştir. Yazar, oyuna yazdığı önsözde böyle bir biçim tercih etmesinin nedenini "Ülkemizde halkla organik bağ kurulması isteniyorsa, ki bunu tiyatronun bağ kurması açısından söylüyorum, tiyatro oyunu yazanların köy seyirlik oyunlarına eğilmesi gerekir."[2] sözleriyle ifade eder. Dolayısıyla yazar, geleneksel tiyatromuzu çağdaş tiyatro formu içinde kullanan birçok yazar gibi, halkla organik ilişki kurma amacını taşır. Tanıdık bir tiyatral biçimin kullanılması ile halka ulaşmak, ona gerçeği başka yönleriyle anlatmak ve onu birlikte harekete çağırmak, ağanın halkı ezdiği sömürü düzenini değiştirmeye davet etmek daha kolay olacaktır. Sonuç olarak Mıho'nun acıklı durumu, köy seyirlik oyunlarının anlatım olanakları ile birleştirilerek sunulur, seyirciden bu acıyı ve ağalık düzenine yönelik eleştiriyi paylaşması beklenir.

> "Ömer Polat Aladağlı Mıho ile yine geleneksel seyirlik oyun öğelerine yönelir. Bu oyunda yaşlandığı için daha önce ırgatlık ettiği ağa tarafından

[2] **A. e.**, s. 5

köyden atılmak istenen Mıho'yu izleriz. Oyunun yapısı ilginç sahne deneylerine açıktır."[3]

Oyunda köy seyirlik oyunlarından kimi özelliklerin kullanılmasında etkili olan bir başka neden de Brecht oyunları ile geleneksel seyirlik oyunlarımız arasındaki benzerliklerdir. Köy seyirlik oyunlarının yapısal özellikleri ile Brecht'in oyunları arasında ortaklıklar görülmesinin de böyle bir çabada rol oynadığı yazarın, "İşte köy seyirlik oyunları böyle bir biçim açısından Brecht tiyatrosuna benzemektedir. Zaten Brecht'in yaptığı da bunun çok gelişmiş bir biçimidir."[4] sözlerinden anlaşılmaktadır. Tıpkı Brecht'in oyunlarında olduğu gibi, yazar da tanıdık olandan yola çıkarak, insanların ezildiği düzeni görünür kılmak ve değiştirmek için çabalama amacını güder. Ancak oyuna dikkatle bakıldığında, tanıdık olanın yeterince yabancılaştırılmadığı, yalnızca sorunların görünür kılındığı anlaşılacak, çözüm ya da alternatif, yeni bir düşünme biçiminin sunulmadığı görülecektir. Düzenin işleyişinin değil yalnızca insan hayatında yarattığı tahribatın gösterildiği gözlemlenecektir. Oyunda var olan düzen eleştirilmeye çalışılırken yeterince yadırgatılmadığından kanıksanma tehlikesi de söz konusudur. Bir sonraki başlıkta köy seyirlik oyunlarının yapısal özellikleri ve bu oyunlardan motiflerin oyundaki kullanım biçimi detaylandırılarak, sözü edilen tespitlere yeniden ulaşılacak ve geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimi açısından metnin nerede durduğu ortaya çıkartılacaktır.

1.2. OYUNDA KÖY SEYİRLİK OYUNLARIYLA ORTAK ÖZELLİKLERİNİN KULLANIMI

Aladağlı Mıho'da bir düğün atmosferi içinde gerçekleştirilen bir oyun izleriz. Köylünün düğün içinde oyun oynama geleneği doğrudan oyuna konu edilmektedir ve bu tür oyunlarda yer alan birçok özellik oyunda kullanılmaktadır. Gerek oyunun bütününde gerek oyun içinde oynanan iki oyunda köy seyirlik

[3] Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi,** 2. Cilt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985, sf. 369
[4] Polat, **Aladağlı Mıho**, s. 6

oyunlarından birçok özelliğe rastlamak mümkündür. Bunların başında yapısal özellikler gelir. Seyirci ile oyuncuların iç içe olmasına bağlı olarak oyunlar açık biçimde oynanır, göstermeci nitelikler göze çarpar, oyun içindeki oyun sık sık kesintiye uğratılır, seyirci ile diyaloğa girilerek organik bir bağ kurulur, oyun oynandığı sıklıkla vurgulanır, halay ve şarkıya yer verilir, güldürü öğeleri kullanılır.

Oyunda köy seyirlik oyunlarıyla ortak motifler de göze çarpar. Oyuncuların hayvan kılığına girmesi, erkek oyuncuların kadını oynaması, günlük yaşamdan alınan bir konunun taşlama havası içinde oyun olarak oynanması, üremenin kutsal olması dolayısıyla evliliğin düğünle kutlanması, oynanan oyunun finalindeki ölüp dirilme motifi ve bütündeki ak-kara, eski-yeni, yaşam-ölüm vb. karşıtlığı bunlar arasındadır. Bütün bu yapısal özellikler ve motifler, oyuna köy seyirlik oyunlarında olduğu gibi alınmış, dönüştürülmeden kullanılmıştır. Oyunun ana karşıtlığı olan ezen-ezilen karşıtlığı bu yolla güçlendirilmiştir. Aslında tanıdık olan düşünselliğe hizmet etmesi için tercih edilmiştir, ancak bütün bu özelliklerin kullanımına bakıldığında yeni bir düşünme biçimi geliştirilmediği görülecektir. Yine de oyunun daha eşit bir yaşantı olabileceği olasılığını göstermesi önemlidir.

Oyun Haydo Bey'in kızının düğünü içinde geçer, yani Aladağlı Mıho oyununu çevreleyen oyun Haydo Bey'in kızının düğünüdür. Buna bağlı olarak oyunun başında köylüler halay çekmekte, evlilik kutlanmaktadır. Bir kadın ve bir erkeğin evlenmesinden duyulan sevincin böyle bir törenle kutlanması, oldukça eski bir motiftir. Kadın ve erkeğin birleşmesi üreme motifi altında, dramatik köylü oyunlarında sıklıkla karşımıza çıkar ve sevinçle kutlanır. "Aslında dramatik temsillerde dişi erkek birleşmesi, hem yemişlerin, hem hayvanların hem de insanların üremesiyle ilişkilidir. İlk istekler yaşamak, yemek, çocuk yapmaktır. En önemlileri besin ve çoğalmadır."[5] Bu bakımdan üremenin gerçekleşeceği bir eylem olarak evlilik, doğa ile ilişki içinde olan köy insanı için oldukça önemlidir, kutlanması gerekir. Oyun, bütün bunlara paralel olarak, bir şenlik havası içinde, halay çeken köylülerin görünümüyle başlar. Düğünlerde köylü, eğlenceyi bir kat daha artırmak

[5] Metin And, **Oyun ve Büyü**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 107

için oyunlar oynamaktadır. Bu geleneğe uygun olarak, oyunun içinde Aladağlı Mıho adlı bir başka oyun oynanır, ancak oynanan bu oyun, başlangıçta görülen düğünden kaynaklı coşkunun, yerini Mıho'nun yaşadıklarından duyulan üzüntüye bırakmasına neden olur. Dahası Mıho'ya bunları yaşatan düğün sahibi Haydo Bey'dir. Böylelikle düğün olgusuna paralel olarak gelen neşe ters yüz edilir. Bu durum, ezilen halkın, kızının düğünündeki sevinci bozarak Haydo Bey'den intikam alması olarak da yorumlanabilir. Daha açık bir ifadeyle halk, mutluluğunu halkın mutsuzluğundan sağlayan Haydo Bey'in mutlu olmasına izin vermez.

Oyun seyircinin ortasında, seyirciyle birlikte oynanır; köylü, oyuncular, Haydo Bey ve diğerleri ile beraber tüm seyirciler aslında asıl oyunu kuşatan düğün töreninin izleyicileri, davetlileridir. Dolayısıyla, köylünün beraber oynayıp beraber eğlenme geleneği oyuna doğrudan doğruya taşınmıştır. Bu durum oyunun açık biçim ile sahnelendiğini gösterir. Yani seyirci burada oyun oynandığının bilincindedir hatta oynanan oyuna dahil edilmiştir. Seyirci oyunun dış dünyanın gerçekliğinden uzak olduğunu bilir, oyunu kendi gerçekliği içinde kabul etmeye hazırdır. Kökeni dinsel törenlere dayanan köylü tiyatrosu geleneği içinde oynanan oyunlar da, açık biçimde oynanır, orada da seyirci aynı zamanda katılımcıdır.

> "(Köy seyirlik oyunları) büyüsel ve törensel kökenli olduğu için köylünün doğayla ilişkisini, ondan beklentilerini, umutlarını, dileklerini içeren ve simgesel anlamları olan motiflerle yüklüdür ve açık biçim göstermeci tiyatronun pek çok özelliğine sahiptir. (…) özellikle, bolluk bereket getirmesi için oynanan büyü kökenli oyunlara köylü hep birlikte hazırlanır, birlikte oynanır, topluca yenir, ve topluca kutlanır ve kutsanır."[6]

Evlilik ve üremenin kutlandığı düğün töreninde, davetlilere iki oyun oynanır. Bu oyunlardan ilki öküzü hasta olan delikanlının hikayesi, ikincisi Aladağlı Mıho'nun hikayesidir. Dolayısıyla açık biçim sahnelemeyle beraber köy seyirlik oyunlarından gelip oyuna yansıyan bir başka özellik de oyun içinde oyun oynamadır. "Köy seyirlik oyunları, köylünün, oyun yapma, oyun çıkartma geleneğinin bir ifadesi olduğu için, 'oyun içinde oyun' oyunların hemen tamamında kullanılan ortak bir

[6] Nurhan Tekerek, **Köy Seyirlik Oyunları**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2008, s. 105

motiftir."[7] Bir başka deyişle seyirci, oyunu oyun oynandığının bilincinde izler. Bu oyunların yürütücüsü Rezak Dayı'dır, oyunları başlatan, müdahale eden, yer yer kesintiye uğratan bir tören yürütücüsü gibidir. Öküzü hasta olan delikanlının hikayesini konu alan oyunun asıl oyun olan Aladağlı Mıho'nun önünde, ona hazırlık niteliği taşıyor olduğu yorumu yapılabilir. Ancak doktorun orada konuşulan dili anlayamaması, şehirden gelen doktor ile bu coğrafyada yaşayan oyun kişilerinin çok farklı bakış açılarına sahip olması düşündürücüdür. Bu oyunda doktor, halkın Kürtçe ile karışmış olan dilini anlayamaz, öküzü hasta olan köylü doktora öküzünü iyileştirmesi için ısrar ederken doktorun yalnız insanların hastalıklarıyla ilgilendiğini bir türlü anlayamaz. Böylelikle köylünün hayatta kalma çabasıyla doktorun görme biçimi arasındaki çelişki ortaya çıkar. Bu çelişki, devlet ile halk arasındaki kopukluğu somutlar. Dolayısıyla ana oyuna hazırlık niteliğindeki bu güldürücü oyun, altında önemli düşünceler barındırır. Öte yandan hem öküzü hasta olan köylüyü konu alan oyunun hem de Aladağlı Mıho oyununun öncesinde oynanacak oyun tanıtılır, rol dağılımı yapılır, oyuncular seyircilerin önünde hazırlanır. Bütün bunlar köy seyirlik oyunlarıyla oyunu ortaklaştıran açık biçim sahneleme ve oyun oynandığını vurgulama gibi özelliklere örnektir.

> "DELİKANLI: Bugünkü oyunumuz Mıho'nun oyunu. Bu oyun kimin zarına, kiminin zoruna, kiminin de gorbagoruna gider belki. Kiminizin gözü bulanır, yüreği kalkar. Kiminiz sıkışır, kiminiz kırmaşırsınız, kiminiz ah çekersiniz, kiminiz yazık dersiniz. (…) Ara sıra sazınıza, sözünüze, kurulmuş dergahınıza, açılmış yaranıza, bir de copunuza dokunursak affoluna. Biz bir yıl boyu sizi hoş görürüz siz de bizi bir gece olsun hoş görün. Gelelim oyunumuza. Mıho'yu aha bu oynayacak. (…) Heco Bacı'yı da aha bu Mirza oynayacak. Oğlunu da aha bu sıpa.(…) (Rol dağılımıyla birlikte bütün oyuncular oynayacakları kişinin giysilerini sahnede giyer, ona benzemeye çalışırlar. Ama gene de köylüdürler. Mıho'nun karısını oynayacak olan delikanlı da sahnede bir kadın entarisi giyer, başını doğu kadını gibi sarar."[8]

Görüldüğü gibi, burada seyirciye oynananın bir oyun olduğu açıkça gösterilmekte, hatta ifade edilmektedir. Yani oyunda sık sık seyirci ile doğrudan diyaloğa girilir, hatta oyun kesilip seyirciden sigara istenir. Benzer bir özellik köy

[7] **A. e.**, s. 122
[8] Polat, **Aladağlı Mıho**, s. 19

seyirlik oyunlarında da görülmektedir. Köy seyirlik oyunları kaynağı itibarıyla toplu katılım ve toplu kutlama-kutsamanın esas alındığı oyunlardan oluştuğu için, bu oyunların en temel özelliği açık biçim-göstermeci tiyatro tarzında olması ve bu tarzın en ayırıcı özelliği olan oyuncu-oyun-seyirci organik bağı, oyunsuluk, tören atmosferinin getirdiği oyuncu ve seyirci arasındaki alışveriştir.[9] Dolayısıyla oyun köy seyirlik oyunlarıyla bir kez daha ortaklaşır. Açık biçimde oynanan bu oyunda, oyun oynandığını vurgulama ve seyirciyle iletişim kurma, özdeşleşmeyi kırmakla beraber düşünsel bir iletiye hizmet etmez. Seyirci, oyuna dahil olmanın, oyun oynandığının bilincinde olmanın hazzını yaşar, ancak bu yabancılaştırıcı unsur onu bir düşünceye yönlendirmez. Esas olan, köy seyirlik oyunlarında olduğu gibi, beraber eğlenmenin getirdiği organik bağı korumaktır. Bu hususta oyunda, köylü tiyatrosu geleneğinin dönüştürülmeden kullanıldığı göze çarpar.

Aladağlı Mıho'nun öyküsünün anlatıldığı oyun, Rezak Dayı'nın müdahalesiyle, halaylarla ya da oyuncuların doğrudan seyirciyle diyaloğa girmeleri yoluyla kesintiye uğratılır. Oyunun akışının bu gibi yöntemlerle kesilmesi köy seyirlik oyunlarında da görülen bir özelliktir. Köy seyirlik oyunlarında birlikte oyun çıkarmanın bilincinde olmaktan kaynaklı olarak ortaya çıkan bu özellik, oyunda bilinçli olarak kullanılmıştır. Oyunda bu yolla hem köy seyirlik oyunlarıyla köprü kurulur hem de Mıho'nun acıklı hikayesi kesintiye uğratılarak, seyircinin bu hikaye ile özdeşleşme kurması engellenmeye çalışılır. Gerek oyunun içindeki kesintiler gerek önsözde yazarın söyledikleri, olayları kesintiye uğratmada böyle bir kaygı gözetildiğini göstermektedir. Buna bağlı olarak gerilimin en çok tırmandığı, Mıho'ya acıdığımız sahnelerde genellikle Rezak Dayı araya girer ve düğün atmosferini bozan bu oyunun oynanmaması gerektiğini ifade eder. Mıho'nun parası olmadığı için, ölmek üzere olan karısı Heco'ya, doktorun bakmadığı sahnenin ardından seyirci ve oyunculara acıma duygusunun üst noktaya tırmanması üzerine oyunculardan biri oyunu keser. 1. Oyuncunun"Yeter Mısto, yeter lo. Kendimi birden gerçekten hastanede sandım."[10] sözleri, oyun içinde oynanan oyunun özdeşleyime uygun

[9] Tekerek, **Köy Seyirlik Oyunları**, s. 138
[10] Polat, **Aladağlı Mıho**, s. 53

olduğunu ortaya çıkartır, bu özdeşleşmenin gerçekleşmemesi için araya girildiği belli olur.

Aladağlı Mıho adlı oyun, acı bir öyküyü içerdiğinden, okuma aşamasında dahi Mıho ve onun öyküsüyle özdeşleşmekten uzak durmak mümkün olmaz. Dahası acıma duygumuz Mıho'ya yönelirken, Haydo Bey, doktor, Satılmış ve Hüsnü Efendi gibi onu ezen adamlara öfke duyarız. Okuyucunun öfkesi bu kişiler aracılığıyla, onların temsil ettiği ağalık düzeni ve ezen-ezilen ilişkisine dayalı sisteme yönlendirilir. Özellikle doktor, bu izlekte işlevsel bir yere oturur. Şehirden gelen idealist doktor, başlangıçta herkese hizmet verip eşit davranırken, zamanla ağalık düzenine ayak uydurur. Tüm halka hizmet etmekle görevli olan doktor, parası olanlara çifte standart uygulamaya başlar. Ağalık düzeni doktorun idealizmini yok eder. Oyun kişileri arasında geçen diyaloglardan, daha önce bu topraklarda hizmet vermiş olan sol görüşlü doktorun ağalık düzenine ayak uydurmayıp, idealist kimliğini sürdürdüğünden burada tutunamadığını, sürüldüğünü öğreniriz. Böylelikle kişiler üzerinden, onların eylemlerinde belirleyici olan düzen yer yer açığa çıkmış olur. Her ne kadar böyle olsa da Aladağlı Mıho oyunu, özdeşleşmeye uygun bir çizgide ilerler, oyun akışının kesintiye uğratılması, bu özdeşleşmeyi kırmaz, yabancılaştırma biçimsel kalır. Çünkü oyunda diyalektik bir yapı kurgulanmamıştır, ikili kesin karşıtlıklar üzerinden ilerleyen oyunda, karşıtlıkların insan yaşamları üzerindeki sonuçlarına odaklanılmıştır. Sonuçların giderilmesi için kesin bir öneri sunulmasına karşılık, ezen-ezilen karşıtlığına dayalı şablonik bir düşüncenin dışına çıkılmaz. Var olan düşünme biçiminin işleyişinin derinlemesine gösterilmemesi, farklı düşünme olanağını engeller. Düşünselliğe hizmet etmesi, karşıtlıkları kırması beklenen yabancılaştırma unsurlarının yetersiz kalması bunda önemli rol oynar.

Özdeşleşmeye engel olma kaygısıyla araya serpiştirilen yabancılaştırma unsurlarından biri de şarkı ve halaylardır. Oyunda yer yer kaçan neşeyi yerine getirmek, düğünün coşkusunu yeniden anımsamak adına halay çekilip türkü söylenir. Bu yolla, olay akışında gerçekleşen özdeşleşmeyi kırma amacı da güdülür. Dans ve müziğin kullanımı, eğlence atmosferine paralel olarak köylü tiyatrosu geleneği içindeki oyunlarda da sıklıkla karşımıza çıkar. Bu gelenek içindeki oyunlarda zaman

zaman seyircinin katılımıyla ve türkü-danslarla olay akışı kesintiye uğratılarak yapılanın oyun olduğu sürekli anımsatılır.[11] Köy seyirlik oyunlarından alınıp, yabancılaştırıcı bir etki sağlaması amacıyla oyuna taşınan bu özellik, sözü edilen özdeşleşmeyi kırmaya yetmez. Zaten oyunun bütününde sözleri duyulan bir tek şarkı vardır. Oyunun başlarında görülen bu şarkının sözleri, seyirciyi bütündeki iletiye yönlendirecek niteliktedir. Ancak oyunun özdeşleşmeye elverişli yapısı içinde, bir tek şarkının bunu kırması ve seyirciye düşünsel mesafe katması beklenemez.

"Derebeylik sürüyor
Oy naze naz eyleme
Yoksullar sürünüyor
Ölerem kızlar göz eyleme
Beyler karşıda durmuş
Oy naze naz eyleme
Bize bakıp gülüyor
Ölerem kızlar göz eyleme"[12]

Oyunda açık biçim sahnelemeyle bağlantılı olarak görülen ve köy seyirlik oyunlarıyla benzerlik gösteren bir başka özellik de göstermeci yapıdır. Yani oyunda yaşamsal gerçeği olduğu gibi yansıtma kaygısı görülmez, gerçek seyirciye gösterilir, oyunun yaşamdan bağımsız, yaşamı gösteren kendi içinde bir gerçekliği olduğu düşünülür. Buna bağlı olarak dekor, aksesuar, zaman, mekan ve oyunculukta göstermeci nitelikler göze çarpar. Oyuncular birkaç aksesuarla, yansıttıkları role bürünürler. Öküzü oynamak için üstüne bir çul geçirmek ya da kadın olmak için entari giymek yeterlidir. Aynı yerde birçok mekan, aynı zaman dilimi içinde birkaç gün hatta birkaç hafta yansıtılır. Söz gelimi oyunda aynı alanda, kimi zaman Mıho'nun evini kimi zaman bakkal ya da hastaneyi görürüz. Birkaç saat içinde Mıho, hem karısını hem de çocuğunu kaybeder. Göstermeci yapıya paralel olarak görülen bir başka özellik de erkek oyuncuların kadını ve öküzü canlandırmasıdır. Bu özellik, oyunu, köy seyirlik oyunlarına bir adım daha yaklaştırır. "Erkeklerden oluşan oyuncular köy seyirlik oyunlarında olduğu gibi, kadın rollerini de üstlenirler. Oyunun tek kadın rolü Mıho'nun karısıdır. Heco'yu da erkek oyuncu canlandırır.

[11] Tekerek, **Köy Seyirlik Oyunları**, s. 123
[12] Polat, **Aladağlı Mıho**, s. 27

Hayvan taklidi de oyuncu tarafından yapılır, öküz rolünü yine bir oyuncu yansılar.” [13] Tıpkı seyirlik oyunlarda olduğu gibi, seyirci, kadını oynayanın erkek, öküzü oynayanın insan olduğunu bilir ama onları gerçek yaşamdaki kimlikleri ile değil, oyundaki rolleriyle kabul etmeye hazırdır. Oyun, köylü tiyatrosu geleneğinde olduğu gibi göstermeci yapıdadır, varsayımsaldır, imgeleme olanak tanır.

Oyunda köy seyirlik oyunlarında olduğu gibi yer yer güldürü öğelerine rastlamak da mümkündür. Köy seyirlik oyunlarında, toprak ürün vermeyince duyulan hüzün ifade edilir, toprağın verimli olmasına katkı sağlayacak kimi törenler yapılır, ürün alındığında neşe ile kutlanır. Dolayısıyla oyunlar doğanın bolluk ve bereketini kutlayan törenlerden kaynağını aldığından, bu oyunlarda eğlence başat unsurdur. Eğlencenin gereği olarak kimi zaman dans ve müziğe kimi zaman da güldürü öğelerine yer verilir. Bu özellik, Mıho’nun acısını yansıtan söz konusu oyunda da görülür. Özellikle yanlış anlama ya da anlamamalar ve tekrarlar oyunda zaman zaman söz güldürüsüne neden olmaktadır. Böylelikle oyunda acının dozu biraz azaltılmaya çalışılmıştır şeklinde bir yoruma da gidilebilir.

> “MIHO: Şu çuvalı alacağım, sizin eve götüreceğim karıya diyeceğim…
> SATILMIŞ BEY: Hanıma itoğluit hanıma.
> MIHO: Hanıma diyeceğim akşama biraz geç gelebilirim.
> MIHO: Ben geç gelebilirim.
> HÜSNÜ EFENDİ: Kumandan bey geç gelecek.
> HÜSNÜ EFENDİ: Al çuvalı.”[14]

Aladağlı Mıho, düğün içinde oynanan bir köy seyirlik oyunu kimliğini taşımaktadır. Metin And köy seyirlik oyunlarını kendi içinde alt başlıklara ayırırken, kimi oyunların tören ve ritüellerle ilişkili büyüsel nitelikli olduğunu söyler, kimilerinin de günlük yaşamı konu aldığını ifade eder. “Anadolu köylüsü, dramatik oyunlarında kendi günlük yaşamından sahnelere de büyük önem verir. Tüm halk tiyatrosu mimus geleneğinde olduğu gibi çoğunlukla toplumsal eleştiri ve taşlamaya

[13] Tekerek, **Köy Seyirlik Oyunları**, s. 166
[14] Polat, **Aladağlı Mıho**, s. 31-32

dayanır."[15] sözleriyle bu bahse dahil edilen oyunların özelliğini ifade eder. Düğün içinde oynanan Aladağlı Mıho adlı oyuna bu açıdan baktığımızda, günlük yaşamın konu edildiği bir köy seyirlik oyunu olduğu yorumuna varabiliriz. Nitekim oyun içindeki bu oyunda, düğünde bulunan ve bu oyunu izleyen kişilere yönelik eleştiri yapılmaktadır. Dolayısıyla oyun, günlük yaşamın konu edildiği köy seyirlik oyunlarında olduğu gibi taşlamaya dayalıdır, eleştiri toplumsal eleştiri boyutunda olup, o köyde yaşayan bireyleri hedef almaktadır.

Oyunda köylü tiyatrosu geleneğindeki bu özelliğin doğrudan alınıp sürdürülmesi, kapsamlı bir düzen eleştirisini olanaksız kılmakta, düzenin işleyişi ortaya çıkmamaktadır. Yalnızca var olan düzenin kişileri ittiği olumsuz durumlar yani bu düzenin sonuçları sergilenir. Halkın cehalet içinde olup, hastalık için hocalardan medet umduğu, ezildiğini ve bunu değiştirme gücünün kendinde olduğunu göremediği anlatılır. Parasızlık ve yoksulluğun belirleyici olduğuna, insanların ezenler ve ezilenler olarak ayrıldığına, bu coğrafyaya gelenlerin tutunabilmek için ezene dönüştüğüne dikkat çekilir. Dolayısıyla gündelik gerçek sahneye taşınır ancak yadırgatılmaz. Parası olanın ezdiği, yoksulun ezildiği hatta ezilmemek için para ve gücün gerektiği bir düşünce ortaya çıkar. Seyircinin duyguları ezenlere öfkelenip ezilenlere acımaktan öteye gitmez; yabancılaştırma ise düşündürücü bir teknik değil, beraber eğlenme geleneğini yansıtan tanıdık bir motif olarak kullanılır.

Köy seyirlik oyunlarında, doğanın ve yaşamın döngüsünü temsil eden temel çatışma olan yaşam-ölüm, ak-kara, eski-yeni çatışması ve ölüp dirilme motifi, başka bir amaçla Aladağlı Mıho oyununa da yansıtılmıştır. Köy seyirlik oyunlarında amaç, ölümün, topraktaki verimsizliğin ortadan kaldırılmasıdır, bu eski olarak adlandırılır ve siyah/kara renkle temsil edilir. Buna karşılık, yaşam, bolluk ve bereket getirilir, kutlanır, bu da yeni olarak adlandırılır ve beyaz/ak renkle temsil edilir. "(Dolayısıyla köy seyirlik oyunlarında) eylemi oluşturan temel çatışma eski-yeni, ölüp-dirilme, ak-kara gibi karşıt güçlerin mücadelesi biçiminde cereyan eder ve bu karşıt güçler

[15] And, **Oyun ve Büyü**, s. 200

simgeselleştirilerek kişileştirilir. Bu çatışma sonucunda eski kovulur, yeni karşılanır ve bolluk bereket getirmesi adına kutsanır."[16] Köy seyirlik oyunlarını şekillendiren en önemli motiflerden biri olan ölüp-dirilme motifi de bu çatışmanın bir sonucudur. "(Ölüp dirilme) çoğu kez iki hasım arasında savaş, bunlardan birinin ölmesi, sonra ölenin büyüyle ya da kendi kendine dirilmesi(dir.) Çoğu kez seyirciler ölen için yas tutar, ağıt söylenir, dirilince de bu sevinçle kutlanır."[17] Burada ölüp dirilen, yeniyi, bolluk ve bereketi temsil eder ve oyun yaşam yanında son bulmuş olur. Yani ölüp dirilme, eski-yeni, ak-kara, yaşam-ölüm, verimsizlik-bolluk çatışmasında, beyaz ile temsil edilen yaşamın, yeni olanın, en önemlisi de bolluğun kazanması anlamına gelir. Daha açık bir ifadeyle ölüp dirilme motifi aracılığıyla, kışın ölen doğanın, verimsizleşen toprağın yeniden bereketli ürünler vererek yaşama dönmesi temsil edilir, kutlanır. Bu açıdan yaklaşıldığında oyundaki ana çatışma olan ezen-ezilen çatışmasının, köy seyirlik oyunlarındaki eski-yeni, yaşam-ölüm, ak-kara çatışmasına karşılık geldiği görülür. Oyunda Satılmış, Hüsnü Efendi, doktor, Haydo Bey ve aşiret düzenini temsil eden güçler, bu karşıtlıkta ezen, eski, ölüm, kara olan yani kovulması gerekene karşılık gelerek olumsuz tarafta durular. Mıho, Mısto, Mıho'nun ailesi ve halkı temsil edenler ise ezilen, yeni, yaşam, ak olan, yani getirilmesi gerekene karşılık gelerek olumlu tarafta durular. Dolayısıyla, köy seyirlik oyunlarındaki ana çatışma ezen-ezilen ilişkisine koşut olarak oyuna taşınmıştır. Bu ilişkide, ezenlerin temsil ettiği aşiret-ağalık düzeninin yıkılması gerektiği ifade edilmeye çalışılır. Ne var ki, bu kaba karşıtlıklar içinde sözü edilen düzenin işleyişi, nasıl ve ne yönde değişeceği görülememektedir. Buradan hareketle köy seyirlik oyunlarındaki eski-yeni, ak-kara çatışmasının ezen-ezilen, olumlu-olumsuz çatışması olarak oyunun merkezine taşınmasının da, karşıt düşünme biçimini desteklediği yorumuna varılabilir.

Köylü tiyatrosu geleneğindeki ana karşıtlık olan yaşam-ölüm karşıtlığına paralel olarak köy seyirlik oyunlarıyla ortak bir motif olan ölüp dirilme de oyuna yansır. Oyunun sonunda tüm oyun kişileri, düzeni temsil eden kıyafet ve aksesuarları

---

[16] Tekerek, **Köy Seyirlik Oyunları**, s. 119-120
[17] And, **Oyun ve Büyü**, s. 187

nefretle çıkarıp atarlar, eleştirilerin hedefi olan düzenin temsilcileri düğünü terk ederler, ezilen kesimi temsil eden Mıho gelir, ölmüş olan karısı dirilir, birlikte ağasız beysiz düzen talebi ile oyunu bitirirler. Böylece oyunun sonunda ölüp dirilme motifiyle, yeninin, ezilen halkın kazanacağı, ağasız düzenin yaşamı işaret edilir.

> "MIHO: Heco can iki gözüm gel hele
> HECO: Buyur Mıho can.
> MIHO: Ağasız beysiz dünya nasıl olurmuş gördün mü?
> HECO: Sen aklını mı oynattın Mıho? Hiç ağasız beysiz dünya olur mu?
> MIHO: Olur Heco can olur. Ağasız beysiz düğün olduğuna göre, ağasız beysiz dünya da olur.
> HECO: Nasıl?
> REZAK DAYI: Nasılı da bulunur bir gün. Haydi kalkın konuklarımızı uğurlayın. Artık bizim konuklarımız onlar. Çünkü Haydo beyin kızının düğününe geldiler ama onlarla birlik olup gitmediler. Haydi yolcu edin konuklarımızı."[18]

Alıntıdan da anlaşıldığı gibi, gelecek düzenin nasıl olacağı, nasıl getirileceği hakkında fikir verilmemektedir. Yalnızca aşiret düzeninin kişileri nasıl ezdiği, kişilerin ezildiğini görmediği müddetçe ezilmeye mahkum olduğu vurgulanır, böyle bir düzende herkesin günün birinde Mıho'nun yaşadıklarını yaşayacağına dikkat çekilir. Yani, oyunda amaç söz konusu düzeni görünür kılmadır. Düzenin işleyiş mekanizmasını görmek, çözüm ya da alternatif sunma eğilimi görülmez. Ağalık düzeninin yıkılması gerektiği sonucuna gidilir ama yukarıdaki sözlerin de gösterdiği gibi başka türlü bir düzenin ne olduğu bilinmemektedir. Böylece oyunun finali ders verici, didaktik bir şekilde karşımıza çıkar.

Görüldüğü gibi, oyunda köy seyirlik oyunlarının yapısal özellikleri ve motifleri doğrudan kullanılmıştır. Buna bağlı olarak günlük yaşamdaki kimi sorunlar eleştirilmek üzere sahneye taşınmıştır. Ancak yabancılaştırma öğelerinin yetersiz olması, var olanların da seyirciyi düşünceye yönlendirecek bir teknik olarak değil, beraber eğlenme geleneğinin kalıntısı olan tanıdık bir motif olarak, oyun oynamanın bilincinde olmanın getirdiği hazzı beslemek yolunda kullanılması, sorunların yeterince yadırgatılmamasına neden olmaktadır. Köy seyirlik oyunlarında olduğu

[18] Polat, **Aladağlı Mıho**, s. 69-70

gibi burada da düzene değil bireylere yönelik eleştiri ve politik taşlama havası hakim olduğundan, seyircinin bakışı ezenlere kızıp ezilenlere acımaktan öteye gitmez. Köy seyirlik oyunlarındaki eski-yeni karşıtlığı burada yerini ezen-ezilen karşıtlığına bırakır. Oyun boyu bu karşıt kutuplardan biri olmak dışında bir şey düşünülmesi mümkün değildir. Oyunun sonunda, ölüp dirilme motifiyle bu karşıtlık ilişkisinin dışına çıkılacağı, ağasız bir düzen imlenir. Ancak oyun boyu karşıt düşünme biçimleri dışında bir şey sunulmadığı, çözüm önerisi ya da alternatif bir düşünme biçimi gösterilmediği için yerine gelecek düzenin nasıl olacağı ve getirileceği ne seyirci ne de oyuncular tarafından bilinmemektedir. Bu durumda sondaki sözlerle, oyunun iletisi ancak 'aşiret düzeni yıkılmalıdır' gibi didaktik bir cümleye indirgenebilir.

Oyunda ezen-ezilen ilişkisi kadınlar üzerinden verilmektedir. Yansıtılan dünya tamamen ataerkil ideolojiyi içinde barındırır. Zaten oyun kişilerinin tamamı erkektir, toplumsal cinsiyet odaklı çizilmiş kimlikleriyle ve dillerinden dökülen yerleşik söylemlerle eril ideolojiyi metne taşırlar. Bir sonraki başlıkta, oyuna bir de erkek egemen düşüncenin yansıtılma biçimi yönünden bakıldığında, yadırgatmanın burada da yetersiz kaldığı, kaba karşıtlıkların cinsler arası hiyerarşinin yaratılmasında etkili olduğu ve metnin kendi söylemiyle çeliştiği gözler önüne serilecektir.

1. 3. OYUNDA PEKİŞTİRİLEN ATAERKİL İDEOLOJİ

Oyunda, ezen-ezilen ilişkisine dayalı bir düzen eleştirilirken, kadınların da kadın olduğu için ezildiği gerçeği göz ardı edilmiş, hatta kadının ezilmesine neden olan ataerkil yapılanma sürdürülmüştür. Oyunda erkeklerin toplumsal cinsiyet normlarına uygun kimlikler giymiş olması, erkeklerin kadına bakışında belirleyici olan eril ideolojinin yerleşik söylemler yoluyla verilmesi, karşıt kutupların ortaya serilmesinde kadınların kullanılması gibi görünümler aracılığıyla ataerkil söylem pekiştirilir. Böylece metin, konu edilen ortamdaki erkek egemen düşüncenin malzeme edilmesiyle, kendi söylemek istediği ile çelişir.

Her şeyden önce oyunda neredeyse hiç kadın oyun kişisi yoktur. Denilebilir ki kadınlar ve kadınların gerçekliği metinde yok sayılmıştır. "Fransız feministler, ataerkil sembolik düzeni faşizan ve ölüm yönelimli görmeye eğilimlidirler. Bu düzende kadınlar ve onların gerçekleri reddedilip yok edilmektedir. Kadınlar söylemin sınırlarında, 'sembolik olanın dışında' yer aldıkları için farklı bir mekanda kalmaktadırlar."[19] Buna bağlı olarak metinde kadını ve onun gerçeğini yok sayan erkek egemen söylem sürdürülmüş olur. Oyunda görülen tek kadın oyun kişisi Mıho'nun karısı Heco olup, o da oyunda kadın kimliği ile değil halktan, ezilen bir kişi olma kimliğiyle yer etmiştir. Kaldı ki, Heco'yu oynayan da bir erkek oyuncudur. Köy seyirlik oyunlarından alınan ve göstermeci yapıyı destekleyen bu özellik (kadın oyun kişisini erkek oyuncunun canlandırması), kadının sahneye çıkmasını yasaklayan erkek egemen düşüncenin namus söylemini pekiştirmektedir. Buna göre, erkekleri eğlendirmek için sahnede kendini gösteren kadın namussuz addedilir. Böyle bir yasağın kalmadığı çağdaş dönemde yazılan bir oyunda, kadını bir erkek oyuncunun oynamasıyla ataerkil ideoloji daha ilk bakışta kendini göstermektedir.

Düğün atmosferi içinde oynanan ilk oyunda, erkek oyun kişilerinin dilinden dökülen sözler, ataerkil ideolojinin bakışını yansıtır. Öküzü hasta olup doktordan yardım isteyen delikanlının hikayesinin anlatıldığı bu oyunda, bu topraklarda öküzün ne kadar önemli olduğu kadın üzerinden verilir. Doktor, öküzü için ağlayan delikanlının durumunu bir türlü anlayamaz, karısı öldü sanır. Oysa delikanlı öküzün kadından daha önemli olduğunu dile getirir. Burada hem köylü ile şehirli arasındaki farkın altı çizilir hem de öküz sahibi olmanın bu topraklardaki önemi ifade edilmeye çalışılır. Ancak bunun için öküzün kadın ile karşılaştırılması, kadının bu tür düşüncelerin ifadesi için araçsallaştırılması, kadını değersizleştiren ataerkil düşüncenin devamını sağlar. "Tüm ataerkil toplumlarda üstün değerler erkeğe, aşağı değerler kadına özgüdür."[20] Böylelikle ataerkinin kadını değersizleştiren bakışı yinelenir, oyunda daha da ileri gidilerek kadın, öküzden bile değersiz sunulmuştur. Aslında yazar doğuda köy gerçeğinin yoksulluk ve hayatta

[19] Donovan, **Feminist Teori**, s. 216
[20] Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 260

kalma çabası olduğunu anlatmak ister, ancak bunu anlatma biçimi kadın ve öküzden hangisinin daha değerli olduğu üzerinden olduğu için, kadınlar yine bir başka meselenin anlatımı için araçsallaştırılmış olur. Kadını kolay bulunan ve hiçbir faydası olmayan bir nesne konumuna indirgeyen bu bakış, aşağıdaki sözlerde rahatlıkla gözlenebilir.

> "DOKTOR: Etme be köylü kardeş. Beni de üzüyorsun. Gören de karın öldür sanır. Bunun altı üstü bir öküz.
> DELİKANLI: Altı üstü bir öküz mü?
> DOKTOR: Ya nedir?
> DELİKANLI: Öyle deme doktor bey. Öküz bizde arabaya koşulur. Sıkışırsan satılır para eder. Ya karı? Karı beye çalışır, bey boku döker. Sıkışırsan satılmaz da. Bir geceden bir geceye girer koynuna o kadar. Şimdi söyle bakalım karı mı ileri, öküz mü?
> (…)
> DOKTOR: Bak köylü kardeş insanın öküzü ölürse yerine bir yenisini almak kolaydır, ama ya karı ölürse?
> DELİKANLI: O daha kolaydır. Şimdi gitsem Çoban Muso'nun kapısına değil bir kızını ikisini de birden verir. Hem de yalvara yalvara. Bizde öküz bir Haydo beyin kapısında var." [21]

Bu alıntıdan yola çıkarak varılabilecek iki önemli tespit daha söz konusudur. Kadına yüklenen anlam onun insanlığıyla değil, tıpkı bir mal gibi işe yaramasıyla ilişkilidir. Yani kadın, öküz kadar iş görmediği ya da para getirmediği için değersiz addedilir. Diğer yandan onun kocasının işine yaramamasının nedeni aslında aşiret beyinin emri altında çalışmasıdır. Beyin işini yapan kadın, kendi evinin işini yapamamaktadır. Yani kadın da aşiret düzeni altında tıpkı erkek gibi ezilmekte, metinde ezilen halkı temsil etmektedir. Onun emeği bey yani yine bir erkek tarafından sömürülmektedir. Kadınlar tüm dünyada erkekler tarafından sömürgeleştirilmiş bir kast oluşturur. Diğer tüm sömürgeleştirilmiş insanlar gibi onların kültürü de baskı altındadır.[22] Ancak metinde kadının kültürünün ataerkil kültür tarafından baskılandığı, kadının erkek tarafından ezildiği görülmez. O halktan biridir ve üstündeki baskıyı yaratan ataerki değil yalnız aşiret düzenidir. Hatta Mıho'nun karısı da Haydo Bey emrinde çok çalışıp, çalıştığının karşılığı olan bakımı göremediği için hasta olmuştur. Dolayısıyla burada, kadın 'kadın' kimliğiyle

[21] Polat, **Aladağlı Mıho**, s. 16-17
[22] Donovan, **Feminist Teori**, s. 273-274

görülmez, yalnızca ezilen halkı temsil ettiğinden baskıya maruz kalır gibi görünmektedir. Ancak, halkın içinde de erkeklerle eş değer konumda olduğu söylenemez.

Metinde gerek erkek kimliklerinde gerek erkeklerin kadına yönelik bakışlarında toplumsal cinsiyet ölçütleri önemli rol oynamaktadır. Yani ataerkil düşüncenin erkek ya da kadın olmaya bağlı olarak kişilerin bedenlerine, davranışlarına biçtiği özellikler, oyun kişilerinin dilinden dökülen söz ve tavırlarla metinde söz konusu edilmiştir. Sözgelimi metinde gücü erkeğin tekeline veren, güçlü olmayı erkek olmanın bir gereği sayan toplumsal cinsiyet normları içselleştirilmiş olarak verilir. Ataerkil ideolojinin yaşatıldığı toplumlarda erkek olmakla güçlü olmak aynı anlama gelir. Bu tür toplumlarda bütün güçlerin erkeklerin elinde olduğu düşünülürse bu gerçek daha belirgin olarak ortaya çıkar.[23] Ataerkil sistemin erkeği zorladığı güçlü olma gerekliliği, metinde Heco Bacı'nın sözlerinde karşımıza çıkar. O Mıho'yu döven hulamlara "Eğer gene döveceksenız götürün derede dövün erimi. Dövmeyin gözümün önünde. Ben Mıho'yla onun koçaklığına, yiğitliğine evlendim. Bu düşümü yıkmayın hiç değilse."[24] diyerek erkek egemen düşüncenin toplumsal cinsiyet söylemini sürdürür. Mıho yaşlanmış, eski gücünü kaybetmiştir, artık başka erkekler tarafından dövülmekte bu da onu karısının gözünde küçük düşürmektedir. Zaten oyunun sonunda karısı, gördüğü bu manzaraya dayanamayarak ölür. Erkeğin gücünü kaybetmesi, ataerkiyi içselleştirmiş kadın için dayanılmaz olur. Bu bakımdan, Heco metinde ataerkil ideolojiyi içselleştirmiş bir kadın olarak yansıtılır. Onun söz ve davranışlarıyla ataerkil düşüncenin erkeği güçle özdeş kılan yerleşik bakış açısı pekiştirilmiş olur.

Metinde erkek egemen düşüncenin toplumsal cinsiyet normlarına bağlı yerleşik söylemleri çeşitli yerlerde karşımıza çıkar. Eril ideolojide erkeğe biçilen toplumsal cinsiyet normları, o denli belirgindir ki, bu konuda en ufak bir sapma gösteren bile dışlanır, erkek olarak kabul edilmez. Erkek egemen düşüncenin güç

[23] Millet, **Cinsel Politika**, s. 47
[24] Polat, **Aladağlı Mıho**, s. 25

ilişkilerine dayalı yapısında, bir erkeğin diğerine, erkeklerin kadınlara üstün olmasını gerektiren hegemonik erkeklik farklı erkekliklerin dışlanmasıyla sağlanır. "Hegemonik erkeklik daima kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle de ilgili olarak inşa edilir." [25] Daha açık bir ifadeyle, toplumsal cinsiyet normlarına uygun bir erkeklik, bu normların dışına çıkmış 'kadın gibi' erkeklerin de içinde bulunduğu çeşitli grupları dışlamakla olanaklı olur. Bu tür erkekliklerin dışlanması ataerkinin sürdürülmesini garanti eder. Bu durum metinde, kadın rolünü oynayan erkek oyuncunun 'karı kılıklı herif' söylemi kullanılarak aşağılanması şeklinde görülür. Burada ataerkinin erkeğe biçtiği cinsel rol güçlendirilir.

Metinde gizli bir şekilde sürdürülen ataerkil yapılanma, erkeklerin kadına yönelik bakışlarını da şekillendirmektedir. Alışılmış bakış açsısıyla toplumsal cinsiyetin kadına atfettiği özellikler yadırgatılmadan kullanılır. Metinde, oyun içindeki oyunda yapılan eleştiriden, toplumsal göndermelerden sıkılan Rezak Dayı, kadınların olduğu yere gitmeye karar verir. Buradan anlarız ki, kadınlar ve erkekler düğünü ayrı yerlerde kutlamaktadır. Ayrıca Rezak Dayı'nın kadınların olduğu yere gitmek isteme nedeni, orada böyle sorunların tartışıldığı oyunların oynanmaması, sadece eğlenilip dans edilmesidir. Böylece metinde, farkında olunmadan ataerkil düşüncenin erkeği akıl ve kamusal olanla, kadını duygu, eğlence ve bireysel olanla özdeş tutma eğilimi gösteren bakışı yinelenmiş olur. Erkeklerin olduğu yerde düzen sorgulanırken, kadınlar bir şeyleri sorgulamaktan uzak, eğlenmektedirler. Oyunda köy yaşantısının gerçekliğinin yansıtılması için bu yola başvurulduğu düşünülse bile, oyun çelişik bir hal alır. Çünkü köy seyirlik oyunlarını yabancılaştırma amacıyla kullanan bir oyunun gerçekçi görünmesi ya da köy gerçekliği olarak adlandırılanı yansıtması beklenemez. Oyunun göstermeci yapısı düşünüldüğünde köy seyirlik oyunlarıyla beraber ataerkil yapıyı da yabancılaştırması beklenir, ancak oyunda ataerkil söylem pekiştirilerek kullanılır. Öte yandan oyunda, seyirciler de düğün davetlisi konumuna oturtularak oyuna katılmaya çalışılır; seyirciler arasında kadınlar

[25] Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s. 245

ve erkekler bir aradadır. Bu bakımdan Rezak Dayı'nın oyun içinde kadınlar tarafına gitme isteği iki kat çelişik bir durumda kalır.

Erkek egemen düşünceyi besleyen yerleşik söylemlerle, konu edilen coğrafyadaki ataerkil düşünce metne taşınırken aynı zamanda pekiştirilmiş de olur. Bu yerleşik söylemlerden biri de kadının boş konuştuğu, erkeğin kafasını şişirdiği, hep şikayet ettiğidir. Metinde Satılmış eve gidip karı dırdırı dinlemektense kumar oynamayı tercih ettiğini söyleyerek bu yerleşik bakışı gözler önüne serer. Gerçekten de erkek egemen toplumda kadın, kendini ifade etmeye, derdini anlatmaya kalktığında susturulur. Dahası konuşsa da, dayatılan bu yerleşik söylemlerle örülü dil içinde kendini anlatması mümkün olmayacak, 'dırdırcı' diye yaftalanacaktır. Tam da bu yüzden erkek egemen yapıda kadının kendini anlatabilmesi için önce buna uygun bir dil oluşturması gerektiği vurgulanır.

> "Erkeğin üstün ve merkez olduğu varsayımına dayanan bu kültürde erkeğin bu konumunu destekleyen yalnızca din ve felsefe değil aynı zamanda dil olmuştur. Bundan ötürü erkeklerin egemenliğini sağlamaya uygun bu dile karşı savaşmak, onun egemenliğini kırmak ve yerine kadınlığa dayanan bir dil bir ecriture feminine yaratmak gerekir."[26]

Ataerkil ideolojide böyle bir dili olmayan Satılmış'ın karısı, tüm kadınlarla benzer bir olumsuzlanmaya maruz kalmıştır. Ancak metinde bunun nedeni olan eril yapılanma açığa çıkmaz, söylem yerleşik bir hal alır. Görüldüğü gibi metinde ataerkil düşünme biçimi, yerleşik söylemler ve bu söylemleri yaratan dil aracılığıyla sürdürülmektedir. Metinde kullanılan dil erkek egemenliğine hizmet eden eril bir dildir. Yazar, konu edilen topraklardaki dil ve söylemleri aynen metne taşımakla farkında olarak ya da olmayarak ataerkinin devamını garanti etmektedir. Çünkü dil, altında birçok ideolojiyi barındıran bir araçtır. Dil aracılığıyla kimi ideolojileri eleştirmek aynı dil nedeniyle başka ideolojileri pekiştirmek anlamına gelebilir. Dilin bu ideolojik kimliği aşağıdaki alıntıda açıkça gözlenmektedir.

---

[26] Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 259

> "(Yazarlar) var olan edebiyat geleneğinin kendisine sunduğu biçimleri isterse birleştirir, değiştirir ve dönüştürür; ama yazarın yaptığı değişiklikler de bu biçimlerin kendileri de ideolojik bir anlam taşır. Yazarın kullandığı dil ve edebi araçlar belirli ideolojik algılama biçimlerini, gerçeği yorumlamanın bazı kalıplaşmış biçimlerini zaten içermektedir."[27]

Söz konusu eril dil ve yerleşik söylemler, metnin bütününde erkeği cinsel istekle özdeş kılmaktadır. Buna göre erkekler için birincil önem taşıyan, cinsel ihtiyaçlarını en çabuk ve en yetkin biçimde gidermektir. Üstelik bu arayış erkekliğin gereği, erkeklere doğa tarafından verilmiş bir hak olarak yansıtılır. Bu da kadını cinsel nesneye indirgeyen eril bakışı beraberinde getirecektir. Hüsnü Efendi'nin, hesap yaparken Mıho'nun gelmesi ve sabırsız olması üzerine söylediği aşağıda alıntılanan sözler, konu edilen topraklarda erkekler için cinsel ihtiyacın ne denli önemli olduğunu ortaya çıkartır. Bu sözler aynı zamanda, cinsel iktidar ve arayışı erkekliğin bir gereği, cinselliği erkeğe özgü doğal bir ihtiyaç addeden ataerkil sistemin cinsellik söyleminin metindeki ilk imalarıdır. Bundan sonraki sahnelerde aynı söylem kadını cinsel ihtiyacın giderileceği nesne durumuna itecektir.

> "HÜSNÜ EFENDİ: Nedir ulan? Görüyorsun çalışıyorum. Adam biraz beklemesini bilir. Yok ille de öhö edeceksiniz. Yahu siz yatakta karınızı nasıl beklersiniz ona şaşarım. Hoş yatak matak da bildiğiniz yoktur ya. Nerde tuttunuz orda. Tandır başında. İki kilo şeker. Bozkırda. Bir çift cızlavet lastik. Harman yerinde. Üç metre keten.Ulan bana da harman yeri yazdırdın."[28]

İlerleyen sahnelerde de bu bakış sürdürülür. Söz gelimi Satılmış ve Hüsnü Efendi arasında geçen diyalogda erkeğin cinsellikle özdeşleştiği, kadının da yalnız gençlik, güzellik ve buna bağlı olarak cinsel obje konumunu işgal etme ölçüsünde anlam kazandığı zihniyetin izleri görülür. Satılmış, on üç yaşında bir genç kızı kaçıran bir delikanlının hikayesini anlatmaktadır. Buna göre kız çok genç ve güzel olduğundan delikanlının onunla birlikte olması kaçınılmazdır. Aslında bu diyalogda, amaç Satılmış üzerinden aşiret düzeninin geçerli olduğu bu topraklarda polisin rüşvet aldığına dikkat çekmektir. Çünkü Satılmış, kendine verilen para karşılığında olayı ört bas etmiştir. Polisin bile rüşvet aldığı olumsuz bir düzen anlatılmaktadır. Ancak buna

---

[27] Eagleton, **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, s. 40-41
[28] Polat, **Aladağlı Mıho**, sf. 29-30

değinmek için yine ilişkilerdeki erkek egemen yapı kullanılmış, bu yolla da pekiştirilmiştir. Buna göre, bir kız genç ve güzelse erkeğin cinsel ihtiyacını gidereceği kullanım nesnesi olmaktan kurtulamaz, dahası bu doğaldır. Bu noktada kadın yaşı ve güzelliğine paralel şekilde erkek için cinsel bir nesneye dönüşür, ona fikri sorulmaz. Feminist eleştirel bakışta da genellikle kadın bedeninin erkek egemen bakış tarafından nesneleştirilmesine dikkat çekilir. Bunun kırılması için kadınların nesne olmayı reddetmesi gerektiği söylenir. "Nesne olmayı reddetmek onları nesne olarak görenleri, onların varlığını özne olarak tanımaya zorlayacaktır."[29] Ancak birçok kadın nesne olmayı kabul edip özne olma arayışına girmez. Böylelikle kadını nesne konumuna iten eril düşünme biçimi doğallaşır. Metinde görülen, genç ve güzel bir kızın cinsel kullanım nesnesi olmasının doğallaştırıldığı izlek, ataerkil bakışın bu yönünün metinde kullanılma yoluyla pekiştirildiğini gösterir.

> "SATILMIŞ BEY: Yerli bir film. Geçende bizim dağ köylerinde bir oğlan on üç yaşında bir kızı dağa kaldırmış.
> OYUNCULAR: (Sahne kıyısından oturdukları yerden alkışlarlar.)
> SATILMIŞ BEY: Kızın babası şikayet etti iki jandarma gönderdim kızı da oğlanı da alıp getirdiler.
> OYUNCULAR: (Yuhalarlar.)
> HÜSNÜ EFENDİ: Yok yahu. Oğlan bir şey yapmış mı?
> SATILMIŞ BEY: Yapmaz olur mu? İnsanın eline öyle maya gibi bir kız geçer de insan hiç sağ bırakır mı? Dağıtmış. Sanırsın tomson itoğluit. Ama kız da kız yani.
> HÜSNÜ EFENDİ: Hele şu işi iyi anlat.
> (…)
> HÜSNÜ EFENDİ: Peki nerden anladın oğlanın kızı dağıttığını? Yoksa açtırıp baktırdın mı?
> SATILMIŞ BEY: Açtırıp baktırmadım. Fakat oğlanı da kızı da iyi bir ıslattım ıcığına cıcığına kadar anlattılar.
> HÜSNÜ EFENDİ: Eee nereye vardı işin sonu?
> SATILMIŞ BEY: Nereye varacak? Bize bir şey göstermeseler mahkemeye, yok gösterirlerse bize varır bizde kalır işin sonu. Barıştırdım gittiler."[30]

Metinde, Haydo Bey'in, erkek ve ağa olarak taşıdığı kimliğin, otoritesinin belirleyicisi kadınlardır. Ataerkil sistemin hüküm sürdüğü aşiret düzeninde, ağanın birden fazla eşi olması mümkündür. Öyle ki, sahip olduğu kadın sayısının fazla olması, o ağanın gerek maddi gerek cinsel gücünün yüksek olduğunu gösterecektir.

---

[29] Donovan, **Feminist Teori**, s. 242
[30] Polat, **Aladağlı Mıho**, s. 32-33

Maddi, cinsel ve fiziksel güç ise, ağaya toplumsal cinsiyetin erkek kimliğinin gereği olan iktidar ve otorite gibi özellikleri sağlayacaktır. "Otoriteyi meşru iktidar olarak tanımlayacak olursak, toplumsal cinsiyeti barındıran iktidar yapısında, otoritenin erkeklikle genel bağlantısının ana eksen olduğunu söyleyebiliriz."[31] Metinde Haydo Bey'in otoritesi, sahip olduğu kadın sayısıyla doğru orantılı olarak artar. Erkeklik, ağalık gibi toplumsal rollerin gereği olarak Haydo Bey'in beş tane karısı vardır. Otoritesi altındaki kadın sayısı arttıkça, aşiretin beyi olarak aşireti oluşturan halk üzerindeki otoritesi de artacaktır. Yani Haydo Bey'in, erkekliği, iktidarı, otoritesi evlendiği kadın sayısına bağlı olarak güçlenir.

Haydo bey ve Mıho arasındaki sınıfsal ayrım da evli oldukları kadın sayısı ve bu kadınlara yönelik yaklaşımları aracılığıyla verilmektedir. Mıho halktan, ezilen bir adamdır bu yüzden bir tane karısı vardır, ona gözü gibi bakar. Haydo Bey aşiretin ağası, ezen bir adamdır, beş tane karısı vardır, hala da daha güzel kadınlara göz dikmektedir. Mıho şeker ve çayı bile zor alırken Haydo Bey pastırma, sucuk ve yumurtayla beslenmektedir. Tıpkı bunun gibi Haydo Bey, cinsel ihtiyacını gidermek için birçok kadınla beraber olurken, Mıho karısıyla bir ömür geçirmiştir ve ona karşı vefalıdır. Dolayısıyla oyundaki ezen-ezilen karşıtlığının verilmesi için kadınlarla kurulan ilişki biçimi kullanılır. Ancak karşıtlığa dayalı düşünme biçimi ataerkiyi de güçlendirir. Oyunda karşıtlıkların kurulması için erkek egemen söylem kullanılırken bu söylem pekiştirilmiş olur. Bu noktada erkek egemen yapının yıkılmasını karşıtlıkların kırılmasıyla paralel addeden feminist düşünceyi anımsamak yerinde olur.

> "(Ataerkil) kültürün dilinde, fallusmerkezcilik (fallusu gücün simgesi olarak gören bakış), en açık şekilde ikili karşıtlıklarda gösterir kendini. Cixious açısından Derrida'nın felsefesinde asıl önemli olan konu da bu ikili karşıtlıklar konusudur. Batı düşününde değerler sistemi, dilde ikili karşıtlıklarda bulur ifadesini."[32]

[31] Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s. 153
[32] Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 260

Görüldüğü gibi metinde odakta ezen-ezilen karşıtlığı bulunmakta, ezen olumsuzlanırken ezilen değerli görülmektedir. Ataerkil düşüncede de yüceltilen değerleri erkeğe, olumsuz olanları kadına yükleyen bir karşıtlık mantığı bulunur. Metni ataerkiyle buluşturan hem böyle bir karşıt düşünme biçiminin sürdürülmesi hem de karşıt konumlar arasındaki farkın kadınlarla kurulan ilişkiler üzerinden verilmesidir. Dahası kadınlarla kurulan ilişkilerde belirleyici olan ataerkil bakış olup, bu ideoloji metinde yadırgatılmadığından yerleşik duruma gelmektedir.

Haydo Bey'in beş karısı olduğunu öğrendiğimiz diyalogda da erkek egemen söylemin kadınlara nesne olarak bakışını bulmak mümkündür. Burada Haydo Bey'in aşiret ağası olması dolayısıyla beş karısı olmasını doğallaştıran, erkeğin çok eşliliğine olanak tanıyan ataerkil düşünce sürdürülmektedir. Daha da ileri giden Haydo Bey, bir başkasının karısını bile güzel olduğundan arzulama, bunu dile getirme hakkını kendinde görmektedir. Bu tür bir söylem, metinde Haydo Bey'i, "bacı" olarak görmesi, el uzatmaması gereken bir kadına yan gözle baktığı için okuyucunun gözünde daha da kötülemek adına kullanılmış olmalıdır. Ancak bu defa da, yerleşik sistemin 'bacı' söylemi güçlendirilir. Yani, evli olmayan kadına yan gözle bakmak bir nebze anlaşılır, ama bir erkeğin korumasındaki kadına yan gözle bakmak o kişiyi tamamen kötü addetmeye yeter. Bu noktada Haydo Bey, kadınlar aracılığıyla iki kat olumsuzlanırken, bir tek karısı olan Mıho, karısına yönelik yaklaşımıyla Haydo Bey'in karşısında, olumlu bir yerde durur. Kadınlarla kurulan ilişki, Haydo ve Mıho arasındaki karşıtlığı daha da güçlendirir. Haydo Bey'in beş karısı olduğunu öğrendiğimiz aşağıdaki diyalogda kadını erkeğin kullanımına hazır cinsel nesne durumuna indirgeyen ve erkeğin koruması altındaki kadını yasaklayan ataerkil söylem yeniden, daha güçlü bir şekilde pekiştirilir. Oyunun ana karşıtlığı bu diyalogla güçlendirilir.

"DOKTOR: Hasret kaldık yüzünüze. Yoksa yenge mi izin vermedi size?
HAYDO BEY: Hangi yenge?
Hüsnü efendi: Beyimiz haklı doktor bey. Hangi yenge?
DOKTOR: Hangisi ne? Haydar beyimizin eşi.
SATILMIŞ BEY: İşte hangi eş?
DOKTOR: Hangi eş ne demek? Kaç eş var ki?
SATILMIŞ BEY: Altı.

> HAYSO BEY: Beş. Biri öldü.
> DOKTOR: İnanmam. Olmaz. Peki ne yapıyorsunuz onca karıyı.
> HAYDO BEY: O nasıl söz doktor. Siz ne yapıyorsanız biz de onu yapıyoruz.
> DOKTOR: Valla beyim biz bir karıyla başa çıkamıyoruz ki!
> HAYDO BEY: Yahu sen bırak benim beş karıyı. Bizim beş karıyı birbirine vursan Hakim Rahmi'nin karısının yarısı etmez. Aha, Hakim Rahmi o karıyı versin bana, ben de benim beş karıyı vereyim ona. Karıda bir kasnak var sanırsın değirmen taşı. Karı dediğin öyle olur."[33]

Mıho'nun karısı ölmeden hemen önce, Mıho ile evlenme hikayelerini hatırlar ve Mıho'ya anlatır. Ataerkil bir toplumda yaşamalarına paralel olarak, Mıho ile Heco flört etmemiş, birlikte vakit geçirmemişlerdir. Mıho Heco'yu görüp beğenmiş, babasından istemiştir. Böyle bir toplumda, bir erkekle evlenmeden beraber dolaşan kadın yerleşik namus normlarına göre olumsuzlanacağından, Mıho ve Heco arasında ilişki olması söz konusu olamaz. Evlilikler görücü usulüyle olur ya da Mıho'nun yaptığı gibi beğenilen kız babasından istenir. Büyük ihtimalle kızın fikri alınmaz, bir nesne gibi babadan kocaya devredilir. Mıho da Heco'yu görmüş, beğenmiş, babasından istemiştir. Heco şanslıdır çünkü o da Mıho'yu sevmiştir. Oyunda sevgi ve beğenme olgusu öne çıkartılarak ataerkil yapı görünmezleştirilir.

Sonuç olarak oyunda, hiç kadın oyun kişisi olmaması, erkeklerin kadına yönelik bakışının ataerkil ideoloji tarafından şekillendirilmesi, oyun kişilerinin eril bir dille, erkek egemen ideolojiyi yansıtan yerleşik söylemlerle konuşmaları, kadınlara genellikle cinsel değerlerine bağlı anlam yüklenmesi, kadınların değersiz nesne konumunu işgal etmeleri, oyun kişileri arasındaki ayrımın, oyunda anlatılmak istenen düşüncelerin ataerkil söylemin yerleşik kadın bakışı üzerinden verilmesi vb. izlekler aracılığıyla var olan ataerkil yapılanma metne yansıtılmıştır. Metinde günlük yaşamın sahneye taşındığı köy seyirlik oyunlarına bir örnek verildiği ve politik taşlama yapıldığı için, günlük gerçeğin bir parçası olan ataerkil bakış metni şekillendirmiştir. Ancak egemen söylemler yadırgatılmadan sunulduğunda, metinler yoluyla daha çok kanıksanması tehlikesi söz konusudur. "Yazarın kendi siyasal görüşlerini yapıtında zorla araya sokmasına gerek yoktur; çünkü eğer gerçek ve gizil güçlerin bir durumda nesnel olarak işleyişini ortaya koyuyorsa zaten bu anlamda yan

[33] Polat, **Aladağlı Mıho**, s. 59

tutuyor demektir."[34] Dolayısıyla gündelik gerçeği olduğu gibi metne taşımak, aynı zamanda belirli ideolojileri pekiştirmek anlamına gelir; yani gerçekleri doğrudan yansıtmak da ideolojik bir tavırdır. Oyunda günlük yaşamda yaşanan sorunlar eleştirilirken, var olan ataerkil yapının doğrudan metne taşınması ile bu yapı pekiştirilmiştir.

Oyunun merkezine oturtulan eleştiri ezen-ezilen ilişkisi üzerine odaklanmaktadır. Oyunda bu ilişkiyi yaratan aşiret düzeninin işleyişi yüzeysel bir şablon olarak verilmiş, daha çok ezilenlerin yanında durulmuş ve halkın ezilmesi sorunsallaştırılmıştır. Oyunun bütünündeki bu kaba karşıtlık da ataerkil söylem aracılığıyla verilmiştir. Son kertede metinde, halkın ezilmesi problem olarak alınırken, cinsel ayrım üzerinden ezilen bir sınıf olarak kadının ezilmesi göz ardı edilmiştir. Metinde kadınlar yoktur, tek kadın oyun kişisi olan Heco ise kadın olarak değil, ezilen halktan biri olarak yer alır. Oyunda ezilme sorununa da kadınların ezildiği gerçeği göz ardı edilerek tek taraflı bakılmıştır. Hatta halkın ezilmesi sorunsallaştırılırken kadınları ezen zihniyet oyunun içinde gizliden sürdürülmüş, metinde eleştirilen şeyin kendi yapılmıştır. Bu anlamıyla metinde yazar, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, kendi söylemiyle çelişki içindedir.

> "Eğer sanat üreticisi, gerek yazında gerekse sahnelemede otoriteyi sorguladığı halde, aynı sorgulamayı metin ya da sahnelemenin yapısı ve iç işleyiş mekanizması için de yapmazsa eleştirdiği noktanın tekrarına ya da yeniden üretimine yol açacaktır."[35]

Aladağlı Mıho'da köy seyirlik oyunlarıyla ortak özelliklerin düşünsel açıdan dönüştürülmeden kullanılmış olması, eleştirinin politik taşlama boyutunun yüzeysel ve bireylere yönelik olmasına; yabancılaştırma etkisinin tanıdık olanı çağrıştırarak karşıtlıkların yeterince sorgulanmamasına neden olmuştur. Böylece kapsamlı bir eleştiri ortaya çıkmamış, yeni bir düşünme biçimi sunulmamıştır. Ezen-ezilen ilişkisinin ötesinde bir düşünceye varılmadığı gibi, bu karşıtlığın ataerkil

---

[34] Eagleton, **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, s. 67
[35] Özsoysal, **Oyunlarda Kadınlar**, s. 195

sistem ve yerleşik söylemler aracılığıyla verilmesi, söz konusu ideolojinin metinde gizliden gizliye varlığını sürdürmesine yol açmıştır. Sonuç olarak halkın ezilmesine neden olan düzen ve işleyişi derinlemesine işlenmediği için gösterilmeye çalışılan olasılık sadece sözde kalır; halkın ezilmesi sorun edilirken kadını ezen erkek egemen zihniyet sorunsallaştırılmaz, tersine pekiştirilir, bu da metinde bir çelişki yaratır.

2. KAN DAVASI "TAZİYE"Yİ GELENEK HALİNE GETİRİNCE

2.1. MURATHAN MUNGAN, MEZOPOTAMYA ÜÇLEMESİ ve TAZİYE

1980 sonrası tiyatro edebiyatımıza, yazdığı oyunlarla önemli bir katkı sağlayan Murathan Mungan, Mezopotamya Üçlemesi başlığı altında topladığı üç oyunuyla oyun yazarlığımıza yeni bir boyut getirmiştir. Yazar, doğup büyüdüğü Mardin'de tanık olduğu yaşantı ve kültürel öğeleri kullanarak söz konusu oyunları kaleme almıştır. Mezopotamya Üçlemesi'nde ülkemizde birçok yerde yaşanan problemler, seyir geleneğimizden öğelerin kullanılmasıyla dile getirilmiştir. Bu noktada Sevda Şener'in yaptığı değerlendirmeleri hatırlamak yerinde olacaktır.

> "Güneydoğu'nun söylencelerinden yola çıkarak, insanoğlunun aşk, nefret, kin gibi doğal tutkularını ve toplumun bu insan gerçeğine temellendirilmiş törelerini bir masal atmosferinde dile ve görüntüye getiren Murathan Mungan Mahmut ile Yezida, Taziye, Geyikler Lanetler'den oluşan Mezopotamya Üçlemesi'yle oyun yazarlığımıza önemli bir katkıda bulunmuştur. Bu oyunlarda yazar, ülkemiz topraklarında üretilmiş öykülerin yoğun bir biçimde içerdiği dramatik özü, kendi sanat anlayışıyla kaynaştırmış, bu bileşimden büyüleyici bir dizi oyun üretmiştir."[36]

[36] Şener, **Cumhuriyet'in 75. yılında Türk Tiyatrosu**, s. 282

Bu değerlendirmeden de anlaşıldığı gibi yazar, oyunlarında masalsı bir atmosfer kurgulayarak, kendi topraklarımızda var olan mitler yani anlatılardan, söylencelerden beslenir. Bütün bunlar seyir geleneğimizin içinde var olan motiflerle örülerek, yaşanan sorunları anlatmak üzere seferber edilir. Dolayısıyla yazar, oyunlarında mitlerle gerçeği buluşturur. "(…) onun mitolojik olanı yaşamsal olanla buluşturması da oyunlarını farklı bir yere koymaktadır. Oyunların merkezinde yer alan ana konular kan davası, töre, aşiretler arası çekişmeler, bunların yarattığı ölümcül aşklar gibi zaman zaman başka yazarlarca da ele alınmış temalardır." [37] Yazarın bu bilinen sorunlara yönelik yaklaşımı ve onları dile getirme biçimi farklıdır. Oyunlardaki kişiler gelenekler ve törenin baskısı altında sıkışıp kalmış insanlardır. Bu bakımdan okuyucu ya da izleyiciyi yaşadıkları duygularla derinden etkiler, çıkışsızlıkları ile yaşanan düzen yani gelenekler ve töre hakkında düşünmeye sevk ederler. Son kertede oyunlarda mitlerden, anlatılardan yola çıkılıp gerçek yaşamın açmazlarına ulaşılır.

> "Murathan Mungan, Mezopotamya Üçlemesi'nde bir yandan kültür birikimimizin izini Anadolu gerçeğinde ve Anadolu topraklarında dile getirilmiş olan söylencelerde sürerken, bir yandan da derinliğine bir iç hesaplaşmaya girişiyor, bugün bizi açmaza sokan ikilemlerin kökünü bu söylencelerde dile gelmiş olan gerçeklerde arıyordu."[38]

Oyunlarda yazar, bu sorunları tartışmak için geleneksel törenlerden yararlanmış ve köy seyirlik oyunlarımızdan kimi motifler kullanmıştır. Dolayısıyla oyunlarda içeriğe verilen biçimde, geleneksel tiyatromuzun bir ayağı olan, Anadolu'da yaşatılan köy seyirlik oyunları ile dramatik nitelik taşıyan kimi geleneksel törenler belirleyici rol oynamaktadır. "(Bu bakımdan) köy oyunlarının içinde barındırdığı özü yakalaması ve bu oyunların kullandığı anlatım biçimlerini süzerek değerlendirmesi ile, Murathan Mungan çağdaş halk tiyatromuzun önde gelen temsilcisidir demek yanlış olmayacaktır."[39] Mungan, gelenek ve törelerin insan

---

[37] Yavuz Pekman, "Murathan Mungan Oyunlarında Mitolojik Öğeler", **İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996, s. 82
[38] Şener, **Oyunlar ve Gerçekler**, s. 74
[39] Yavuz Pekman, "Murathan Mungan Oyunlarında Mitolojik Öğeler", **İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996, s. 83

yaşamında yarattığı olumsuz etkiyi ifade etmek istemiş, yaşadığı coğrafyadan tanıdığı dramatik geleneğin biçim özelliklerini bu yolda kullanmıştır. Dolayısıyla Anadolu'da yaşananlar, Anadolu'da var olan seyir geleneğinin kullanıldığı bir tiyatro formu içinde dile getirilmiştir. Daha doğru bir ifadeyle yazar, gelenekleri, insan yaşamını tahrip etmesi yönüyle eleştirmek için geleneksel tiyatromuzu yani yine geleneği kullanmakla, geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçiminde bir başka yöntemin temsilcisi olmuştur.

Murathan Mungan'ın Mezopotamya Üçlemesi başlığı altında yazdığı oyunlardan ikincisi olan ve 1982 yılında yazar tarafından kaleme alınan Taziye, biçim ve içerik yönüyle sözü edilen özellikleri içinde barındıran önemli bir oyundur. Bu bakımdan Taziye'ye Murathan Mungan'ın oyun yazarlığında belirleyici olan özelliklerin tespit edilip örneklendirileceği bir model olarak dikkatle bakmak yerinde olacaktır. Yazar, oyunda, kan davası ve aşiretler arası savaş gibi yıkıcı unsurların insanları, özellikle de kadınları içine ittiği kötü durumu merkeze koymuştur.

> Sevda Şener, Taziye'yi köy kadınının ve kızının göğüslemek zorunda olduğu güçlüklerin anlatıldığı oyunlar arasına dahil eder. Bu güçlüklerin başında kaynana baskısı, çocuğu olmayan kadının hor görülmesi, evli ve çocuklu kadınların üzerine ortak getirilmesi, aileler arasındaki kan davası yüzünden kızların, kadınların kurban edilmesi, yıkıma sürüklenmesi, kadına hiçbir söz hakkı tanınmaması gelir. [40]

Yalnız kadınlar değil herkes eşit düzeyde mağdur durumdadır, böylece onları mağdur edenin törelerin her şeyi belirlediği, kan davasının her şeyden önemli olduğu bir düzen olduğu düşüncesi ortaya çıkar. Ancak oyun ne bir töre ne de bir yöre oyunu değildir, insan olma, var olma biçimleri üzerine oturan, trajediyi yaratanın nedenini araştıran bir oyundur. Oyunun yan hikayelerinden biri tarımda makineleşme ile birlikte insan gücüne duyulan ihtiyacın azalması, insanların göç etmesi ve ağalığın değişen yüzüdür. Böylece insan gücünün yerini çok daha yıkıcı olan silahlar alacak, adaleti ise töreler değil bir tek kişi yani ağa sağlayacaktır. "İnsanoğlunun trajedisi doğal yapıyı, toplumsal düzeni koruyan yasaların ve törelerin sınırlarını zorladığı

[40] Sevda Şener, **Oyundan Düşünceye**, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1993, s. 177-178

zaman başla(yacaktır.)”[41] Bu bakımdan törelere sırt çevirmek de çözüm değildir. Son sahnede Heja’nın tek başına yas tutması, törelerden ve insanlardan bağımsız olarak kendi düzenini kuracağını gösterir. Oyunda hiçbir kişi ve hiçbir düzen olumlanmaz, bu bakımdan doğrudan ileti tespit etmek de mümkün değildir. Her şeyin ve herkesin olumlu ve olumsuz yanlarının bir arada sunulduğu metinde, ileti de okuyucuya bırakılmış gibidir. Oyuna daha detaylı bakıldığında bütün bu tespitler doğrulanmış olacaktır.

Oyunda bu sorunlar, iki aşiret arasında hüküm süren kan davasının yarattığı nefret ve aşk duyguları arasında kurulan çatışma içine yedirilmiştir. Bedirhan Ağa, babasını öldürmüş olan Şerho Ağa’dan intikamını, Şerho Ağa’nın kızı Fasla Kadın’ı, evlendiği gece, düğün sırasında kaçırıp, zorla onunla birlikte olmak yoluyla alır. Ancak Bedirhan Ağa, Fasla’yı görür görmez ona aşık olur, Fasla da zamanla onu sever. Bedirhan Fasla’nın üzerine kuma dahi getirmez, Fasla Kadın ise Bedirhan’dan bir erkek evlat doğurur. Bu durum Bedirhan’ın annesi Kevsa Ana tarafından hiç hoş karşılanmaz, o, kocasını öldüren aşiretten bir kızı hiçbir zaman gelini olarak göremez. Fasla ve Bedirhan evlilikleri boyu kan davası sebebi ile ölüm korkusu yaşarlar, çünkü kan akıtma sırası Fasla’nın ailesindedir. Sonunda Fasla Kadın’ın kardeşlerinden biri gizlice kasra girip Bedirhan’ı öldürür. Kasrın içine dışarıdan girmek mümkün değildir, kapıyı içeriden birinin açtığı düşünülür. Bu suç düşman aşiretten olduğu için Fasla’nın üstüne yıkılır. Kardeşlerine yardım edip kocasının ölümüne neden olan kişinin Fasla olduğu düşünülür. Buna göre babasının kanını yerde bırakmamak için Heja’nın suçluyu yani annesini öldürmesi gerekmektedir. Heja annesini öldürür.

Oyunda doğru ile yanlışın, haklı ile haksızın, yaşam ile ölümün birbirine karıştığı bir düzen anlatılmaya çalışılmaktadır. Buna bağlı olarak seyirciyi belirli bir yargıya götürme çabası görülmez, seyirci farklı bir dünya algısı üzerinden düşünmeye yönlendirilir. Olay örgüsünde, kişilerin karakterleri ve eylemlerinde

[41] Şener, **Oyunlar ve Gerçekler**, s. 74

görülen karmaşa ve sıkışmışlık, oyunun anlatım biçimiyle de desteklenir. Oyunda zaman, kronolojik olarak ilerlemez, şimdi ile başlar geçmiş ve geleceğe gidilen sıçramalı bir zaman kullanılır; şimdi ile geçmiş ve gelecek, yaşam ile anlatı, hayal ile gerçek iç içe girer. Böyle bir anlatım biçimi kuşkusuz oyunda anlatılan karmaşayı destekler ve seyirci bir yargıya varma konusunda zorlanır. Bu anlatım biçimine bağlı olarak oyun şimdi ile başlar, geçmişten sahnelerle kesintiye uğrar ve geleceğe gidilir. Böylece oyun, ölen kocasının taziyesini, aşiretteki diğer kişilerle beraber tutan Fasla Kadın ile başlar, hem annesini öldüren hem de onun taziyesini yalnız başına tutan Heja'nın trajik ve düşündürücü görüntüsüyle son bulur. Dolayısıyla oyundaki anlattım biçimi, işlenen sorunları desteklemektedir.

> "Murathan Mungan, bir masal ve söylence biçemi içinde sunduğu Taziye adlı oyununda başka bir bileşimi gerçekleştirmiş, geçmişi ve şimdiki zamanı aynı anlatım süreci içinde yan yana ve sarmal bir olay dokuyarak ele almıştır. Ayrıca gerçek olanla düş olanı, aynı bağlam içinde ve aynı gerçeğin değişik yüzleri olarak düzenlediğinden, ortaya söylence ve masal anlatımına benzeyen, sinema dilini andıran bir anlatım çıkmıştır."[42]

Görüldüğü gibi oyuna başlığını veren, oyunun bütününde birçok önemli anlamı bünyesinde barındıran en önemli unsur taziye törenleridir. Taziye ise, İslam'da tek dramatik tür addedilir ve içinde köy seyirlik oyunlarından çeşitli motifler taşır. Bu bakımdan dramatik geleneğimiz bu törenle oyunun odak noktasına oturtulmuştur. Diğer yandan ölüp dirilme, kız kaçırma, düğün, ergenliğe adım atma vb. köy seyirlik oyunlarından tanıdığımız birçok motif de oyuna gerek biçim gerek içerik açısından etki etmiştir. Oyun, kaynağını söylencelerden alması dolayısıyla mitolojik unsurlarla dolu, geleneksel söylemlerle örülü bir dünya üstüne kurulmuştur. Bu bakımdan gerek biçim gerek içerik yönüyle geleneksel tiyatronun öğeleri oyuna şekil vermiştir. Gelenekler ve geleneksel tiyatromuzdan tanıdığımız motif ve törensi öğeler oyunun anlamına hizmet edecek biçimde kullanılmıştır. Bütün bu motif ve öğeler, oyundan verilecek örnekler ve taşıdığı anlamlara paralel olarak çözümlendiğinde, yazarın oyunda yarattığı dünya ve bu dünya içinde geleneksel tiyatromuzun kullanım biçiminin yeri daha kolay açığa çıkacaktır. Ayrıca oyun

---

[42] Şener, **Oyundan Düşünceye**, s. 219

kişileri, kişilerin kullandığı dil ve kişiler arası ilişkileri şekillendiren ataerkil yapı da oyunda yoğun olarak kendini hissettirir. Geleneksel tiyatromuzun oyundaki kullanım biçimi detaylandırıldığında, geleneksel tiyatromuzdan öğelerin dönüştürülerek kullanıldığı ve geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimi bakımından yazarın farklı bir yerde durduğu ortaya çıkacaktır. Oyuna, erkek egemen söylemin kullanımı açısından yaklaşıldığında, oyunda, ataerkil sistemin pekiştirilmediği saptamasına ulaşılacaktır.

2. 2. OYUNDA DRAMATİK GELENEĞİMİZİN KULLANIMI

Taziye'ye seyirlik oyunların kullanımı açısından baktığımızda, karşımıza çıkan ilk özellik taziye törenlerinin kullanılmasıdır. Daha önce de söylenildiği gibi, oyuna adını veren taziye töreni, biçim ve içerik bakımından oyunun kilit noktasında durmaktadır. Taziye hem oyunun atmosferini belirler hem de oyunun anlam dünyasını, göndermelerini altında barındırır. Diğer yandan taziye, Anadolu ve İslam coğrafyasında önemli bir yeri olan, İslamiyet sonrasında adı koyulmakla beraber kaynağını İslamiyet öncesi dramatik gelenekten alan bir törendir. Bu bakımdan geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılması noktasında da merkezi bir yerde durur.

Taziye, İmam Hüseyin'in Kerbela'da şehit edilmesi üzerine ortaya çıkmış, hem söz hem de eylemle İmam Hüseyin'in ölümünden dolayı yas tutulmasını içeren dramatik nitelikte bir törendir. Sonraları ölünün arkasından yas tutma anlamına gelen bir kavram olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ölünün arkasından çekilen acıyı yansılayan törenler geçmişe dayanır. Nitekim ölmüş kişiyi onurlandırma, ona saygı borcunu ödeme, ölmüş kişinin kıyafetlerini giyerek onu temsil edip geride kalanları avutma, ölünün veya onun başında toplanan başka ruhların öfkesinden korunma gibi amaçlarla ölünün arkasından yas tutma, gömme, onu taşıma gibi görenek olmuş törenlerde yapılan ölüm dansı da çok yaygın ve eskidir.[43] Buradan hareketle denilebilir ki, taziye, bu tür yas törenlerinde çekilen acıyı yansıtmak adına yapılan

[43] And, **Oyun ve Büyü**, s. 66

kimi eylemler ile İslamiyet sonrasında Kerbela olayı ekseninde gelişen anlatıların birleşmesi ile oluşmuş bir yas törenidir. Taziyenin "İslam'da tek dram türü olarak"[44] nitelendirilmesi de bu yüzdendir. Dramı oluşturan iki önemli unsur olan söz ve eylem, taziyede bir araya gelir. Bu noktada Metin And'ın sözlerini hatırlamak yerinde olur.

> "(…) dramın, tragedyanın çıkışı da bir yandan epos ve mithos ile ritüelin eylem yönünün birleşmesiyle olmuştur. Ritüel ve törende, gerçi eylem, sözden daha önemlidir, ancak söz ve mithos eylemin işlevselliğine karşın, onun yüceltici, yorumsal ve anlamsal yönünü tamamlar. İşlevsel ritüellerle, kalıcı, eskimez mithosun birbirine geçmesi dramı yaratmıştır. Bu ikili ilişkiyi başka alanlarda da buluruz. Örneğin dinlerde dua-ibadet ikiliği gibi."[45]

Taziye törenleri öncelikle biçim bakımından oyunun bütününe şekil verir. Yalnız oyunun başında görülen törende değil, oyunun bütününde taziye törenleri ile ortak yapısal özelliklere rastlamak mümkündür. "Taziye törenlerinde oyunun yapısı açık biçim ve göstermecidir. Dekor simgeseldir."[46] Oyunda da bu durum beyaz bir örtünün kimi zaman kefen, kimi zaman çarşaf ya da seccade olmasıyla örneklenebilir. Kaldı ki, oyunun bütününde gerek zaman gerek mekan olarak sıçramalı bir yapı söz konusudur. Seyirci bu sıçramalar içinde var olan boşlukları zihninde tamamlar, hangi aksesuarın ne amaçla kullanıldığını anlar. Oyunun kendi içinde yarattığı gerçekliği kabul eder. Oyunun genelinde var olan masalsı, simgesel atmosfer taziye törenlerinin de önemli bir özelliğidir. Oyunda tüllerle yansıtılan bu tür bir atmosfer içinde düş ile gerçek, yaşam ile masal iç içe geçirilmiş, seyirci oyuna ortak edilmiştir. Bütün bunlar taziye törenleri ile oyunu ortaklaştırır. Taziye törenlerine ilişkin aşağıda alıntılan sözlerde de belirtilen bu özellikler, oyunda açıkça görülmektedir.

> "Birlikler kuralı taziyede ne uygulamada ne kuramda benimsenmiştir. Oluntular, olaylar birbirlerine çok gevşek zincirlenirler, zaman zaman kendi içlerinde bütünlük oluşturduğu düşünülen İslam efsanelerinden alınan sahneler, eksendeki konu ile sarmal olmuştur. (…) Taziyenin uzam ve zaman

[44] Metin And, **Ritüelden Drama**, , İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 93
[45] And, **Oyun ve Büyü**, s. 52
[46] And, **Ritüelden Drama**, s. 96

> üzerine sahne sayıntıları taziyeye özgüdür, gerçekçi sayıntılara çok yabancıdır. Geçmiş, şimdi ve gelecek zamandaş olarak bir araya gelir. (…) Seyirci bu gibi çağ ve yer aykırılıklarına hazırdır. Bunlar uzlaşma ile seyircide yerleşmiş sayıntılardır. Seyirci bunlara alışıktır, hayal gücü ile hepsini yerli yerine koyar, paralel gelişen eylemlerde dikkatini hangisine odaklaştıracağını bilir."[47]

Oyun taziye töreniyle başlar ve aynı törenle son bulur. Oyunun başında Fasla Kadın ve aşiret üyeleri abdest alıp Bedirhan Ağa'nın taziyesini tutarlar. Burada taziye törenlerinin bilinen motifleri karşımıza çıkar. Şiirsel bir dil ve ezgili söyleyiş söz konusudur, kişiler acılarını böyle bir dille ifade ederler. "(Nitekim) şiir taziyenin en önemli öğesidir. Taziyede tüm oyuncular manzum söyleşir."[48] Oyunda Bedirhan Ağa'nın taziyesinin tutulduğu sahnede, geleneksel taziye törenleri ile örtüşen bir başka önemli özellik de müziktir. "Taziyede musikinin önemli rolü vardır; taziyenin gelişimiyle musiki de önemli gelişme göstermiştir."[49] Oyundaki ilk taziye töreninde müzik doğrudan değil dolaylı olarak, kişilerin ruh durumlarını dışa vuracak şekilde, yakılan ağıtlarda kullanılmıştır. Oyunda bu ağıtları yakan kişiler kadındır ve onlara ağlayıcı kadınlar adı verilmiştir. Ağlayıcı kadınlar, İslamiyet'teki taziye törenlerinde de önemli yere sahiptir. "Bunlar birkaç kişi daha çok da olabilir, ağlayarak, aralarında dramatik bir biçimde söyleşirlerdi. Nevahan denilen bu kişilerin kadın kılığında, taziyelerde kadın korosunu oluşturduğu da görülmektedir."[50] Oyunda Fasla Kadın bütün bu ağıtlar eşliğinde kocasının taziyesini tutarken, çektiği acıyı göstermek adına örgülerini çözer. Çekilen acının bu tür eylemlerle gösterilmesi taziye törenlerinde de yaygın bir motiftir, özellikle bedene yönelik şiddet, acının önemli bir göstergesi olarak kabul edilir. "(…) yas tutanların bu yaslarını dışa dönük bir biçimde belirtmek için göğüslerini dövmeleri, bıçakla bedenlerinden kan çıkarmaları, ağlayıp bağırtıyla inlemeleri, zincirlerle bedenlerini dövmeleri gibi çeşitli tepkilerin taziyede önemli bir yeri vardır."[51] Bu bakımdan, bu denli ileri boyutta olmasa da Fasla'nın örgülerini çözmesi acı ifadesi olarak taziye

[47] **A. e.**, s. 105
[48] **A. e.**, s. 93
[49] **A. e.**, s. 94
[50] **A. e.**, s. 95
[51] **A. e.**, s. 94

törenlerinden oyuna yansımıştır. Acı ve şiddet ilişkisine bağlı kimi eylemler taziye törenine paralel olarak tüm oyun kişilerini sarmıştır.

> "BAŞAĞITÇI: Bedirhan Ağa dönmüştür
> ve üç kara kurşun
> kasrın duvarlarını deler gibi
> Bedirhan Ağa'nın gövdesini delmiştir.
> AĞLAYICI KADINLAR: Bedirhan Ağa ölmüştür.
> HEP BİRDEN: (Dövünerek) Uyy! Havar ki havar!"[52]

Oyunda taziye törenleriyle ortak olan ve Bedirhan'ın taziyesinin tutulduğu ilk sahneye yansıyan en önemli özellik, taziyenin tüm aşiret üyeleri tarafından tutulmasıdır. Aynı özelliğin Fasla'nın taziyesinin tutulduğu son sahnede görülmemesi yani taziyenin tüm aşiret tarafından değil yalnız Heja tarafından tutulması bize düzenin değiştiğini haber verecektir. Çünkü taziye her ne kadar ölünün arkasından tutulan yas töreni olsa da, törenin asıl işlevi tüm toplum üyelerinde düzenin devamını garanti eden bir sağaltma yaşatmaktır. Buna göre ilk taziye, törelerin ve geleneklerin belirleyici olduğu düzen ve onun adalet anlayışının, kurallarının devam ettiğini gösterir. Bu kurallar ve bilinen düzenin devamı kişiyi rahatlatır; kişi taziyeye katılarak törelerin merkezde olduğu düzenin devamı için görevini yerine getirir.

> "Ritüeller de toplu gösterilerdir, bir arada yapılır, katılanları canlandırır, kışkırtır, korur, yeniden yaratır. Kişiye kutsal olguları, olaylar karşısında nasıl davranacağını gösterir. Törenlerin nitelikleri, amaçları ne olursa olsun hepsinin işlevi bireyleri bir araya getirmek, aralarındaki bağları çoğaltmak, yakınlaştırmak, birbirleriyle daha içli dışlı olmalarını ve toplumun ortak bilince ulaşmasını sağlamaktır. Bireyler birlik içindeki yerlerini ve topluluk bakımından duygularını yenilemiş olurlar. Nitekim ölü için yas tutma aslında kişinin bir yakınını yitirmekten duyduğu özel duygular karşısında doğal bir tepki değil, toplumun bireyi yerine getirmeye zorladığı bir ödevdir."[53]

Bedirhan'ın ölümü sonrası tutulan taziyede açığa çıkan, bu törende devam ettiği görülen, törelerin belirleyici olduğu düzen ve onun adalet anlayışı, Bedirhan'ın kanına karşılık düşman aşiretten birinin kanının akıtılmasını öngörür. "Bu yörede kan

---

[52] Murathan Mungan, **Taziye**, İstanbul, Metis Yayınları, 2005, s. 20
[53] And, **Oyun ve Büyü**, s. 308

davaları sürdürülmektedir. Öç alma zorunluluğu bir ananın oğlunu, bir oğlun anasını öldürmesini haklı gösterecek kadar amansızlaşmıştır. Aşiretin ağası sözünü geçirmek, egemen olduğunu kanıtlamak için öldürme gücüne sahip olmalıdır."[54] Bu gücün kanıtı için bir suçlu seçilecek ve Bedirhan'ın oğlu tarafından öldürülecektir. Heja'nın ağa olması için de, adaletin yerini bulması ve intikamın alınması için de gerekli olan budur. Bu suçlunun aynı zamanda Heja'nın annesi olması acıklı bir durum yaratır. İşte bu acıklı durumun sergilenmesi ile yazar, töre, gelenek ve kan davasını tartışmaya açar. Kan davası, nedeni unutulmuş düşmanlığa bağlı olarak karşılıklı bir şiddet döngüsü yaratmıştır, dökülen her kan, dökülecek başka kanları haber vermektedir. Bu döngü içinde yaşayan ve hayatını törelere göre şekillendirmesi gerektiğini düşünen oyun kişileri bu gerçeği göremez, görse de bir şey yapamazlar. Oyun bu yönüyle tragedyalara benzemektedir. Oyunun tragedya türü ile ilişkisine ileriki bölümlerde daha detaylı değinildiğinde bu tespit açıklık kazanacaktır. Bu nedenle töre ve kan davasının yıkıcılığı, kan davası yüzünden ölmüş olan Kara Rüso'nun hayaletinin sözlerinde ve annesini öldürmek zorunda kalan Heja'nın acısında görülür.

> "KARA RÜSO'NUN HAYALETİ: (…) Ben öldüm. Sizi zulmünüze bırakıyorum. Öldürmek bir kez töre oldu mu, bir tek budur yaşayan. Ama tetikle, ama kelamla, ama usul usul, ama bin yıllık öçlerin terkisine verip intikam şeytanlarını…
> Ben öldüm. Lakin bu duvarlar gayrı zehir yeşilidir Kevsa.
> Bu duvarların zehir yeşili kınası parlayacak bir vakit daha güneşin alnında.
> Yeni bir kurbanın kanı alınana dek.
> Sonra kan yuyacak bütün duvarları. Ve bir zaman sonra her şey durulacak.
> Haydi açın kapıları!"[55]

Bir annenin oğlu tarafından öldürülmesini zorunlu kılan töreler, bu acıyı taşıyamayan Heja tarafından yıkılacaktır. Bu bakımdan Fasla Kadın'ın ölümü sıradan bir ölüm değildir, değişecek bir düzenin habercisidir. Töreler onu kurban ederken kendi egemenliklerine son verecek bir ağa yaratmışlardır. Bu değişimin ipuçları makine sesleri ile verilmiştir. Tarımda makineleşmeye geçilmesine paralel olarak çok fazla ürün alınacak ama insan gücüne duyulan ihtiyaç azalacağından insanlar göç

---

[54] Sevda Şener, "Modern Bir Tragedya: Taziye", **Çağdaş Eleştiri**, Sayı 3, 1994, s. 12
[55] Mungan, **Taziye**, s. 43

edecektir. Bedirhan Ağa'nın oğlu Heja'ya söylediği "Bu makinelerin her biri yüz köylünün işini görür. Yüz köylü aç kalır bir makineye sebep. Bütün hasat kimsenin alnı terlemeden üç günde devşirilir. Görürsün ya, köylü toprağa, işe muhtaç, ben makineye."[56] sözleri bu gerçeği işaret eder. Bedirhan Ağa hem insana hem makineye ihtiyaç duymaktadır; ikisine birlikte sahip olmaksa mümkün değildir.

> "Bedirhan Ağa için makine birçok köylünün aç kalması anlamına gelir. Tüm hasat kimsenin alnı terlemeden devşirilecek, güzel para kazanılacaktır ama köylü de elden gidecektir. İnsan gücünün azalması ise ağalığın tetikçisiz kalmasına neden olacaktır.(…) Makinenin insanın yerini alması ağalık düzenini ciddi biçimde tehdit etmektedir. Bedirhan Ağa'nın kabusu ise, aykırı evliliğin sarstığı töre düzeninin, ağalığın da fire vermesiyle iyice tehlikeye girdiğini gözler önüne serer."[57]

Makinenin gelişiyle ağayı koruyan insan kalmayacak, ağa korunmak için daha büyük önlemler almak zorunda kalacaktır. "(…) kısacası derebeylik düzeninin sarsılması, tehlike duygusunu keskinleştirmiş, kişileri aşırı önlemler almaya götürmüştür. Küllenmeye yüz tutmuş kan davalarının yeniden ateşlenmesi bu yüzdendir."[58] Kan davasının gereklerini yerine getiren Heja, hem duyduğu acının etkisiyle hem değişen düzenle birlikte güç arayışının artacağı, şiddetin her yanı saracağı yeni bir düzeni getirecektir. Oyunun sonundaki taziye töreni oyunun başındaki taziye töreni ile karşıtlık çizerek böyle bir anlama hizmet eder. Oyunun sonunda, Fasla Kadın'ın taziyesi sırasında ne ağıtlar, ne ağlayıcı kadınlar vardır. Törenin dinsel ve ritüelistik kimliği tamamen ortadan kaldırılmıştır. En önemlisi de Heja, annesinin taziyesini tek başına tutmaktadır. Bu durum, taziye töreninin -daha önce sözünü ettiğimiz- gelenek ve töreyi garantileyen, düzenin devamını ve toplulukta arınmayı sağlayan kimliğini yerle bir eder. Artık taziye, salt ölünün ardından tutulan yas töreni anlamıyla vardır, taziyenin töresel ve törensel anlamının içi Heja tarafından boşaltılır.

---

[56] **A. e.**, s. 34
[57] Esen Çamurdan, **Şiddet İle Oynamak**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2004, s. 53-54
[58] Sevda Şener, "Modern Bir Tragedya: Taziye", **Çağdaş Eleştiri**, Sayı 3, 1994, s. 13

Heja bu görünümüyle geleneklere baş kaldırmakta, onları karşısına almakta ve seyirciye de yadırgatmaktadır. Ölme ve öldürme önceden topluluğun rahatı ve düzen için gerekli olan bir eylemdi; taziyenin topluluk tarafından tutulması ve tören formunda yapılması bunu gösteriyordu, yani ağa, aşiretin huzuru ve dirliği için vardı. Ancak Heja'nın taziyeyi tek başına tutması, düzenin, töreler ya da aşiretin dirliği yerine ağanın egemenliğinin gözetilmesi yönünde değiştiğinin göstergesidir. Bir başka deyişle artık aşiretin huzuru, güvenliği, törelerin düzen anlayışının değil, ağanın güç ve egemenliğinin korunması merkezdedir. Bu, şiddet ile örülü çok daha tehlikeli bir düzenin habercisidir. Dolayısıyla oyunda ne törelere dayalı geçmişteki düzen ve kan davası olumlanır ne de yeni gelecek düzen çözüm olarak sunulur. Sonunda kefenin altından Fasla Kadın değil Bedirhan'ın ölüsü çıkar, çünkü kurban, cellat, ölen, öldüren, haklı, haksız herkes ve her şey birbirine karışmıştır. Görüldüğü gibi dramatik geleneğimizden alınan taziye töreni oyunun odak noktasına koyulmuş, oyunun temel gönderme alanlarının hareket noktası olmuş ve çağdaş bir düşünceyle yoğrulmuştur. Böylece farklı dünya algısı ve anlamlandırma biçimleri görünür olur. Oyunun başında ve sonunda kullanılan taziye törenleri arasındaki karşıtlık, düzen değişiminin temel göstergesidir.

Tıpkı son taziye töreninde olduğu gibi ara oyunda gerçekleştirilen kurban sahnesinde de gelenek yadırgatılır. Oyun boyu, bilinen, yerleşik olanın, tam tersi yönde gösterilip sorgulatılması söz konusudur. Ara oyunda Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i Allah için kurban ettiği sahne canlandırılmaktadır. İbrahim'i Bedirhan, Hacer'i Fasla, İsmail'i Heja oynar; bilinenin aksine gökten koç inmez ve Hz. İbrahim oğlunu kurban eder. Taziye törenlerinde de hikaye bu şekilde canlandırılır. Dolayısıyla kurban sahnesi, taziye geleneğine uygun şekilde kullanılır. Ancak bu sahne, kurban konusunda anlatılanları kanıksamış izleyici için yadırgatıcıdır. Ayrıca, oyunun bütününde de yadırgatıcı bir işlevi vardır. Bu sahnenin oyunun finalinde Fasla Kadın'ın kurban edileceğine ilişkin bir ima yerleştirdiği yorumuna varılabilir. "Kurban teması, Fasla Kadın'ın durumuna ışık tutacak biçimde ele alınmıştır. Alışılmış düzenin bozulup durumun kendi karşıtına dönüştürülmesi, her ilişkinin, her

değerin karşıtında sınanması yazarın sık sık başvurduğu bir yöntem olmuştur."[59] Kıssadaki kurban Heja iken, oyunun gerçekliği içinde Fasla olacaktır. Bu bakımdan oyunda sürekli seyircinin beklentileri bozulur, böylece alışılmış olan yadırgatılarak seyircinin algısının farklılaşması amaçlanır. Öte yandan kurban sahnesiyle çözümün ne olduğu söylenmemekle beraber, insandan geleceği; töreyi, geleneği yaşatanın da onun altında ezilenin de insan olduğuna işaret edildiği söylenebilir. Gökyüzünden koç inmemesi, çözümün de gökyüzünden, tanrıdan ya da başka bir yerden değil insanın kendinden geleceği yorumunu haklı çıkartır.

Oyuna adını veren merkezi öğe olan taziye törenleri daha önce de söylenildiği gibi kaynağını İslamiyet öncesi oyunlardan almaktadır, bu yüzden İslamiyet öncesi dramatik oyunlardan birçok motif taşımaktadır. Metin And'ın taziye için söylediği "Bunların kökeni din öncesine gitmektedir. Bunlar Kerbela olayının çeşitli oluntularını işledikleri gibi Muharrem'de yeni yıl gösterileri olmaları bakımından eski bolluk törenleriyle yakından ilişkilidir."[60] sözleri bu tespiti doğrular niteliktedir. Anadolu'da oynanan ve taziye törenlerini etkileyen oyunlar, geleneksel tiyatro türlerimizden köy seyirlik oyunlarına dahil edilir. Bu yüzden geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimi yönünden oyuna yaklaştığımızda, gerek taziye törenlerinde gerek oyunun bütününde, köy seyirlik oyunlarıyla örtüşen motiflerin kullanım biçimlerini ve bütünde taşıdığı anlamları ortaya koymak yerinde olur.

Köy seyirlik oyunları, Anadolu insanının kendi yaşamını doğrudan etkileyen doğa olaylarına katkı sağlamak, müdahale etmek, doğanın, kendi yaşamını olumlu şekilde yönlendirmesini sağlamak için yaptığı törenlerden doğmuştur. "(…)insanoğlu doğadaki değişimi, düzeni, toprağın bereketini, ürünlerin canlanışını, ölüşünü, hayvanların çiftleşmesini, çoğalmasını, kendi büyümesini, üremesini gözlemlemiş ve kendi yaşamının da bu döngüyle ne kadar sıkı bir ilinti içinde olduğunu kavramış ve bu kutsal döngüye, çeşitli büyüsel törenlerle eşlik etmiştir."[61] Buna göre toprağın bereketi sonbaharda sona erip ilkbaharda artmaktadır. İnsanlar da

---

[59] **A. e.**, s. 13
[60] And, **Oyun ve Büyü**, s. 112-113
[61] Tekerek, **Köy Seyirlik Oyunları**, s. 25

hayvanlar da doğup büyümekte, üremekte ve ölmektedir. Yaşamak, ürün vermek ve ölmek insan ile doğayı aynı noktada buluşturur. İnsanın yaşamını ve neslin devamını sağladığı için üreme yani yaşam ve bereket en önemli olgulardır. Bu nedenle insanlar yaşamı, üremeyi ve bereketi kutsayan, yeniyi olumlayan; ölümü, eskiyi kovan törenlerle doğanın bu döngüsüne katkı sağlamaya yani bereketi getirmeye çalışır.

> "(Mevsimlik törenlerin kiminde konu) eskinin kovulmasıydı. Eski ise tahtından indirilmiş kral, ölüm, kötülük, bolluk görüntüsü, süslü bir direk, bir kukla ile canlandırılıyordu. Kimi törenlerde iki hasım arasında bir yarış, bir savaş, bir yenişme oluyordu: eski ile yeni, yaz ile kış, kuraklık ile yağmur, yaşam ile ölüm çatışıyordu. Sonunda önceden belli olan yan kazanıyordu; kimi kez bu bir gelinle kutsal bir evlenmeyle birleşiyordu."[62]

Doğanın döngüsüne katılımı hedefleyen bu oyunlardaki en önemli motif ölüp dirilme olarak adlandırılır. Yaşam-ölüm, eski-yeni karşıtlığı bu motifle somutlanır. Doğanın sonbaharda ölüp ilkbaharda dirilmesi ile insanın yaşayıp ölmesi, toprağın ürün vermesi ile insanın üremesi koşuttur. Oyunlarda çizilen karşıtlıklarda yaşamın, yeninin, bereketin yanında durulur. "Bu türden oyunlar doğanın ölüp dirilmesiyle ilgilidir ve dolayısıyla dinsel büyüsel kökenlidir. İki karşıt gücün (yaz-kış, bahar-güz, ak-kara gibi) savaşı, bunlardan birinin ölmesi, ardından ölenin büyüyle ya da kendiliğinden dirilmesi ekseninde gelişir. Ölen için hep birlikte ağıt yakılır, dirildiğinde de hep birlikte sevinçle kutlanır."[63] Ölüp dirilme motifi taziye törenlerine de yansımıştır. Ölen kişinin yaşadığı dönemleri hatırlamak ve onun hatırasıyla avunmak için ölüm danslarında ölen kişi temsil edilir. Ayrıca köy seyirlik oyunlarındaki ölüp dirilme sahnelerinde de, taziyede olduğu gibi ölen kişinin ardından üzülüp yas tutma söz konusudur. Sonuç olarak ölüp dirilme motifi birçok yönüyle taziye törenlerine yansımıştır.

Ölüp dirilme motifi, taziye törenlerinde yer almasına paralel olarak oyunda da sıklıkla kullanılır ve altında önemli karşıtlıklar barındırır. Önce kefene sarılı olarak sahneye gelen ve öldüğü gösterilen Bedirhan Ağa, oyundaki zaman sıçramalarına paralel olarak dirilir ve geçmişin yansıtıldığı sahnelerde rol alır. Öte

---

[62] And, **Oyun ve Büyü**, s. 103
[63] Tekerek, **Köy Seyirlik Oyunları**, s. 42

yandan onun sarıldığı çarşaf, oyunun simgesel anlatımına da bağlı olarak, hem kefen olur hem de Fasla Kadın'ın bekaretinin bozulduğu, gerdek gecesinin kanlı çarşafı olarak kullanılır. Fasla Kadın aynı çarşaf üstünde Heja'yı doğurur. Dolayısıyla Bedirhan Ağa'nın taziyesinde gözlemlenen ölüp dirilme motifi, çeşitli işlevlerde kullanılan beyaz çarşafla bir araya gelerek oyunun ana karşıtlığı olan doğum ile ölüm karşıtlığını meydana getirir. Bu karşıtlık içinde doğum ve ölüm iç içe geçmiştir, birinin varlığı diğerini koşullar. "Aslında Taziye, bütün olarak bu doğum ve ölüm içiçeliği üzerine kurulmuştur denilebilir. (…) her doğum yeni bir ölümün müjdecisidir adeta. İnsanoğlunun doğum ölüme etki edemeyişini tanrılara bağlaması gibi oyunda da doğum ölüm ilişkisinin değişmezliği törelere bağlanmaktadır."[64] Öyle ki her birey kan davası nedeniyle öleceğini bilerek yaşar, her anne evladının bir gün kan davasına kurban olacağını bilir.

Doğum-ölüm karşıtlığı aynı zamanda yaşam-ölüm karşıtlığı demektir. Yaşamdan yani sevgiden, birliktelikten, aşktan yana olan Bedirhan ve Fasla ölüm karşısında tutunmaya çalışırlar. Onların birlikteliğinde de yaşam ve ölüm iç içe geçer, yaşamdan yana olmalarına rağmen ölüm karşısında yenilirler. Ölüp dirilme motifi, metnin merkezinde yer alan karşıtlıkları imler. Görüldüğü gibi bu karşıtlıklar, birbirinin içinde var olabilen ve birbirini yok eden koşutluklar olarak sergilenmiştir. Böylece oyunda, köy seyirlik oyunlarından tanıdığımız bir motif, karşıtlıkları serimlemek, yadırgatmak ve sorgulatmak amacıyla dönüştürülerek kullanılmıştır. Aşağıdaki alıntıda bu tespit açıkça ifade edilmektedir.

> "Oyunun birbirine dönüşebilen karşıtlık ve koşutluklardan kurulmuş olması ve dramatik anların dönüşme noktalarında ortaya çıkması seyircinin ölüm-yaşam, töre-sevgi, akıl-yürek, ikilemini daha iyi kavramasını sağlar. Birbirine karşıt fakat birbirini gereksinen, birbiri ile savaşım halinde olan fakat birbirini yok edemeyen karşıtlıkları görmek demek, yaşamın özünü oluşturan diyalektiği kavramak demektir." [65]

---

[64] Yavuz Pekman, "Murathan Mungan Oyunlarında Mitolojik Öğeler", **İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996, s. 45
[65] Sevda Şener, "Modern Bir Tragedya: Taziye", **Çağdaş Eleştiri**, Sayı 3, 1994, s. 14

Görüldüğü gibi yaşamın değişmez yasası olan doğum-ölüm döngüsü, köy seyirlik oyunlarına şekil veren en önemli öğedir. Bu öğe, taziye törenleri aracılığıyla metne de taşınmış ve karşıtlıkları birbirinin içinde gösterebilmek adına metinde yepyeni anlam alanları açacak şekilde kullanılmıştır. Köy seyirlik oyunlarında geniş yer tutan ve oyuna yansıyan bir başka önemli motif de kız kaçırma olarak adlandırılır. Kız kaçırma, köy seyirlik oyunlarında genellikle ölüp dirilme motifi ile bir arada kullanılır. Buna bağlı olarak kız kaçırma motifi de bir yanıyla doğum-ölüm döngüsü içinde, doğa ve ritüellerle ilişkili bir anlama sahiptir. Diğer yandan Anadolu'da günlük yaşamda var olan bir gerçeğin oyunlara taşınması olarak da yorumlanabilir. Aşağıdaki sözler bu saptamayı desteklemektedir.

> "Kız kaçırma konusu da köy seyirliklerde rastlanan bir diğer önemli konudur. Kız kaçırılır ve tekrar bulunur. Bu tür oyunlarda kızın kaçırılıp bulunması bolluk-bereketi simgelemekle birlikte Anadolu'daki kadın ve erkeklerin en temel toplumsal sorunlarından biri olan kız kaçırma olgusunun da bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Ritüel ve doğayla ilişki açısından yaklaşıldığında kızın kaçırılmasıyla doğanın ölümü bulunmasıyla doğanın canlanması simgeleştirilir."[66]

Burada bereketin kızın kaçırılmasına paralel değerlendirilmesinde kuşkusuz, kadının doğurganlığı rol oynamaktadır. Oyunda kız kaçırma motifi başlangıçta bu anlamından tamamen uzak bir görünümle karşımıza çıkar, ancak zamanla durum değişir. Kız kaçırma motifi, metinde çeşitli karşıtlıkların bir araya getirilerek sorgulatılması konusunda önemli rol oynar. Kan davasının gereği olarak düşman aşiretten bir kızın, evlendiği gece düğünden kaçırılması ve yerde kalan kanın, Fasla'nın bekaret kanının dökülmesiyle yerden kaldırılması söz konusudur. Bu bakımdan kız kaçırma motifi başlangıçta nefret, düşmanlık gibi olumsuz duyguların bir sonucu olarak, seyirlik oyunların tersi bir anlamla oyuna taşınır. Ancak Bedirhan'ın, kaçırdığı kıza aşık olması, kanını onun kanı ile birleştirip bir çocuk dünyaya getirmesi, dahası üstüne kuma getirmemesi, Fasla'nın da kendini kaçıran bu adamı sevmesi nefret ve düşmanlığın yerini, aşk, sevgi, bağlılık gibi olumlu duygulara bıraktığını gösterir. Bir başka deyişle Bedirhan'ı Fasla'yı kaçırmaya iten

---

[66] Tekerek, **Köy Seyirlik Oyunları**, s. 43

ölüm iken, aralarındaki sevgi ölümün yaşama dönüşmesine neden olmuştur. "Bedirhan Fasla'yı öldürmek üzere yola çıkmış, sevdalanmıştır. Bu dönüşüm ölümün sevgiye, bolluğa, berekete, yaşama dönüşmesi demektir."[67] Bu bakımdan kız kaçırma motifi altında görülen nefret ve aşk duyguları arasındaki karşıtlık, bizi yeniden yaşam-ölüm karşıtlığına götürür. Bedirhan ve Fasla aralarındaki duygu nefretten aşka dönüşür, onlar ölümden yaşama evrilirler; ancak etraflarını saran ölüm ve nefret onlara yaşama ve sevme hakkı tanımaz. Bu dönüşümler ve birbiri içine geçen karşıtlıkları gösterip sorgulatmak amacıyla, oyunda kız kaçırma motifine farklı bir boyut getirilmiştir.

Oyunda geleneklerden ya da geleneksel oyunlarımızdan birçok motif bulmak mümkündür. Dikkat çeken nokta, bu motiflerin belirli karşıtlıkları imlemesi, bu karşıtlıkların birbirinin içinde gösterilip yadırgatılmasıdır. Her motif, bizi sonunda yaşam-ölüm karşıtlığına götürmektedir. Söz gelimi Heja'nın doğumu için yapılan törenlerde alışıldığı üzere halay çekilir, büyük bir coşku hakimdir. Bu durum, insan için bereketin, soyun devamının dolayısıyla üremenin önemli olmasıyla ilişkilidir. Doğan çocuk erkektir ve bu topraklarda soyu belirleyenin erkek olduğu kabul edilir. Bu bakımdan oyun kişilerinin sevinci iki kat artar. Burada doğumdan duyulan mutluluk vardır, ancak bu mutluluk çok geçmeden ölümü imleyen kimi simgelerle gölgelenir. Bir başka deyişle doğumdan kaynaklanan sevinç, ölümü hatırlatan göstergelerle belli edilmektedir.

> "Sırtı dönük Bedirhan Ağa havaya bir el ateş eder. Sahnenin solunda dört kişi halay çekmeye başlar. Doğumu çabuklaştıran, kutsayan, doğum dileğini yerine getiren bir halaydır bu. Bolluğu, bereketi simgeleyen ritlerle süslenmiştir. Halay kısa bir süre devam eder. Bedirhan Ağa havaya bir el ateş eder. Halay kesilir."[68]

Görüldüğü gibi Bedirhan, oğlunun doğumunu ölümü çağrıştıran silahla havaya ateş ederek kutlar. Günlük yaşamda çok yaygın olan bu coşku ifadesi, oyunun bütünündeki doğum-ölüm karşıtlığını işaret etmek bakımından işlevsel bir

---

[67] Sevda Şener, "Modern Bir Tragedya: Taziye", **Çağdaş Eleştiri**, Sayı 3, 1994, s. 13-14
[68] Mungan, **Taziye**, s. 10

kimliğe bürünür. Çok geçmeden Heja'nın beşiği sahnede görülür. "Kadınlar beşik sallamayı sürdürürlerken ışıklar kararır. Sahnenin bütün alanları karanlıkta kalır. Yalnızca Heja ve kendi kendine sallanıyormuş gibi duran beşik kalır gözler önünde. Bu arada koro başlar. Koro sözsüz bir ezgiyi yalnızca insan seslerinin alçalıp yükselmesinden oluşan bir cehennem ilahisini söyler gibidir." [69] Bu sahnede, duymayı beklediğimiz huzurlu müziği, ninninin ezgisini duyamayız. Dahası bir erkek çocuk doğmasından kaynaklanan sevinç de yok olmuş, yerini, hüzün ve acıya bırakmıştır. Dolayısıyla yazar, bir kez daha seyircinin alışkanlıklarını ters yüz etmekte, seyirciyi bilinen doğum törenine tamamen yabancılaştırmaktadır. Kan davası nedeniyle çocukların ölüme yazgılı olarak dünyaya geldiği bu topraklarda, düşman aşiretten bir annesi olması dolayısıyla Heja iki kat tehlike içindedir. Diğer yandan oyunun sonunda annesini kendi eliyle öldürecek, yani beşiğini sallayacak kimsesi kalmayacaktır. Bu bakımdan söz konusu sahne, hem yaşanacaklara ilişkin ipuçları verir hem de bu topraklardaki kan davası gerçeğini hatırlatır. En önemlisi de doğum ile ölümün ilk andan itibaren iç içe geçmiş iki karşıt kavram olduğu bir kez daha gösterilir. Böylece oyunun merkezinde köy seyirlik oyunlarına temel olan, yaşamın doğumla başlayıp ölümle bittiğini hatırlatan "kutsal döngü"nün yer aldığı yeniden ortaya çıkar.

Heja büyüdüğünde, ergenliğinin kabul edilişi törensi bir atmosfer içinde gerçekleştirilir. Heja, artık belirli bir yaşa gelmiş, aşiret içinde yeri olan bir bireydir. Onun bir birey olduğunun kanıtı, babası tarafından ona verilen mavzer olur. Mavzer bir öldürme aracı olduğundan, öldürme sırasının Bedirhan'dan Heja'ya geçtiği anlaşılmaktadır. Böylece büyümenin gereğinin, öldürmek olduğu ortaya çıkar. Mavzer birey olmanın, gücün, iktidarın özellikle de ölümün simgesi haline gelir. "Heja mavzeri alır. Öper başına koyar. Sonra omzuna asar. Mavzeri saran kanlı poşiyi başına çatar. Bedirhan Ağa büyük bir hayranlık ve hazla izlemektedir Heja'yı. Heja'nın ergenlik ayinidir bu."[70] Heja'nın ergenliğe adım atışı geleneksel bir tören ile gerçekleşmiş olur. Babasından aldığı mavzerle Heja, oyunun sonunda annesini

[69] **A. e.**, s. 17
[70] **A. e.**, s. 36

yani kendini doğuran kişiyi öldürerek doğum-ölüm döngüsünü tamamlayacaktır. Böylelikle doğum ile ölüm, mavzerde birleşen iki karşıt kavram olarak yeniden karşımıza çıkar. "(Bedirhan Ağa), iktidar simgesi olan mavzerini oğluna devrederken aynı zamanda şiddeti de devretmiş olur. Yapılan ergenlik töreni ise şiddet töreninden başka bir şey değildir. Ve ağalık ölümle başlar. Babanın ölümü anneyi öldürmeyi getirir. Ağalığına öz anasını vurarak başlayan Heja'nın artık eli tetikten uzak duramaz."[71] Bu değerlendirmeden de anlaşıldığı gibi, Heja'nın getireceği yeni düzen şiddet ile örülü olacaktır. Oyunun sonunda Heja'nın bu mavzerle annesini öldürmesinin ardından taziyeyi tek başına tutarak törelere baş kaldırması, töreleri ve aşiretin dirliğini değil şiddeti, yıkımı ve tek kişinin gücünü esas alan bu yeni düzeni haber verir. Tarımda makineleşme ile gelecek yeni düzene ilişkin yukarıdaki paragraflarda yapılan saptamalar bütün bunlarla bir arada düşünüldüğünde yerli yerine oturur.

Oyunda, geleneksel tiyatro türlerimizden biri olan köy seyirlik oyunlarından, taziye törenlerinden motiflerin kullanılması, Anadolu coğrafyasının konu edilmesine paralel olarak, Anadolu insanının kültür ve inanç dünyasını yansıtan geleneksel söylemler ve davranışların da geniş yer tuttuğuna tanık oluruz. Örneğin Kevsa Ana, gelin olarak istemediği Fasla'nın ölmesi ya da çocuk doğuramaması, bakire olmaması için türlü yollara başvurmuştur. Uğurlu, kutsal addedilen dilek ağacına bez bağlayıp dilekte bulunmuş, Allah'a dua ederek dualarının kabul olması için kurban kesmiş, Allah'a dualarını iletmesi için tekkelerdeki hocalardan medet ummuş hatta büyüler yaptırmıştır. Bütün bunlar, çeşitli anlatılarda okuduğumuz hatta kimilerinin günlük yaşamda hala yaptığı eylemlerdir. Bunun yanında oyunda çeşitli sayıların ve renklerin de uğur ya da uğursuzluk getireceğine inanılır. Kavramlar üç ya da dokuz sayılarıyla birlikte zikredilir. Toprağın kurumuş kan rengine, duvarların zehir yeşiline benzetilmesi de renklere yüklenen uğursuzluğu örneklemektedir. Fasla Kadın'ın gözlerinin yeşil olması da onun aşirete uğursuzluk getireceğine yorulur.

[71] Çamurdan, **Şiddet ile Oynamak**, s. 52-53

Oyunda gerçekleşen ölümlerin geçmişten gelen bir lanetin sonucu olarak yorumlanması da anlatılardan tanıdığımız yerleşik bir söylemdir. Kimi oyun kişileri rüyalar görerek, bu rüyaları gelecekte gerçekleşecek tehlikelerin habercisi olarak yorumlarlar. Örneğin Bedirhan Ağa, rüyasında kasrın duvarlarına sızıp kuyudan su içen, kestikçe başı daha çok uzayan bir yılan görmektedir. Bu rüya, geçmişte Bedirhan Ağa'nın babası tarafından da görülmüştür. Bu rüya, oyun kişileri için bilinmeyen bir lanetin ipucudur. Bu rüyada, rüya ile geleceği ilişkilendirme, başa gelen olumsuzlukları bilinmeyen bir lanete bağlama ve yılanı uğursuzlukla özdeş görme eğilimi gözlenmektedir. Bütün bunlar, oyuna konu olan topraklardaki inanç dünyasını gözler önüne seren yerleşik söylemlerdir.

> "Aslında bu motif, Anadolu'da uğursuzluğuna inanılan karayılandan başkası değildir. Mezarların ev sahibi sayılan yılanın bu özelliği ile Taziye'de kullanılan ve Anadolu'nun kaderi haline gelen kan davası töresinin temelindeki ölüm ana temasıyla doğrudan örtüştüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Gerçekten de kan davası tıpkı yılan gibi her başı kesildiğinde yeniden canlanan, uğursuz bir yaratıktır sanki."[72]

Görüldüğü gibi yerleşik söylemler hem oyuna yansıyan topraklardaki inanç dünyasını göstermekte hem de oyunun konusu ve iletisiyle paralel olarak kullanılmaktadır. Köy seyirlik oyunları ve bu oyunlardan motifler taşıyan taziye töreninin şekil verdiği oyunda, ölüp dirilme motifine paralel olarak en keskin karşıtlık olan yaşam-ölüm karşıtlığı oyunun odak noktasına oturtulmuş, başka birçok karşıtlık da bu karşıtlığın etrafını sarmıştır. Oyunda geleneksel tiyatromuz –özellikle ölüp dirilme motifi- karşıtlıklar kurmak için kullanılırken, seyircinin bu karşıtlıklar içinde taraf tutmaya sevk edilmemesi, oyunun en önemli yönüdür. "Düşünce özelden genele kaydırılarak seyircinin bir gerçek bilincine varması, bu bilinç içinde karşıt değerleri birbirine göre sınaması sağlanmıştır. Malzeme yalın ve dengeli karşıtlıklarla kurulmuş bir yapı içinde yoğrulmuştur."[73] Oyunda karşıt kutuplar ve kişiler hem olumlu hem olumsuz yönleriyle çizilmiş, karşıtlığın her iki tarafı da birbirinin içine geçirilmiş, hem birbirini var eden hem de yok eden kimliğiyle ortaya

---

[72] Yavuz Pekman, "Murathan Mungan Oyunlarında Mitolojik Öğeler", **İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996,s. 66
[73] Sevda Şener, "Modern Bir Tragedya: Taziye", **Çağdaş Eleştiri**, Sayı 3, 1994, s. 12

koyulmuştur. Bu da karşıtlıkların içselleştirilmesinden çok sorgulanmasını sağlayacaktır.

Oyunun yapısal özellikleri de içerikle bütünleşerek söz konusu karşıtlıkların sınanmasını sağlar. Bu özellikler daha önce de söylenildiği gibi taziye törenleriyle ortaklık göstermektedir. Buna bağlı olarak oyunda şiirsel bir dil, dans ve müziğin kullanımı, açık biçim ve simgesel anlatım, zaman sıçramaları söz konusudur. Mavzer ve beyaz çarşaf simgeleriyle ya da doğum sahnesinde ninninin yerini alan hüzünlü müzikle bütün bunların ne gibi karşıtlıkları sorgulamaya açtığını daha önce de belirtmiştik. Ancak karşıtlıkların bir araya getirilip seyirciye yabancılaştırılmasında en önemli görevi zaman atlamaları üstlenmektedir. Oyunda geçmiş, şimdi ve gelecek zamanın bir araya getirilmesi, aynı anda sunulması, oyunun bütününde karşıt kişi ve kavramların da iç içe geçirilerek, bir araya getirilerek sorgulanması çabasını somutlar. Oyunun geçmişinde Fasla ile Bedirhan'ın evlilik süreci anlatılırken şimdisinde Bedirhan'ın taziyesi ve suçlunun öldürülmesi söz konusudur. "Bu iki olay yansıtılırken tarih sırası gözetilmemiş, ileri geri atlamalar yapılarak her şeyin aynı zaman dilimi içinde yer aldığı, hiçbirinin ötekine öncelik üstünlüğü olmadığı, her şeyin birbirine bağlı olarak geliştiği izlenimi bırakılmıştır."[74] Taziye törenlerinden ve köy seyirlik oyunlarından alınarak oyuna uygulanan zaman sıçramaları, görüldüğü gibi altında çok önemli bir anlam barındırmaktadır. Denilebilir ki, gerek biçim gerek içerik bakımından geleneksel tiyatromuzla ortak olan tüm özellikler, oyunda belirli bir düşünceyi vurgulamak, karşıtlıkları yadırgatıp tartışmaya açmak amacıyla kullanılmıştır.

Karşıtlıkları sorgulatma konusunda en büyük görev oyun kişilerine verilmiştir. Onlar, kişilikleri, eylem ve davranışlarıyla töreler ve geleneklere bağlı olan bu düzen içinde sıkışıp kaldıklarını gösterir ve seyircide acı uyandırırlar. Bedirhan Ağa da Heja da sevgi ile nefret, töreler ve aile ilişkileri arasında sıkışıp kalmıştır. Sevgiden yana duran Bedirhan Ağa ölürken, törelerden yana eyleme geçen Heja en büyük acıyı içinde taşıyarak yaşamaya mahkum olur. Kevsa Ana her ne

[74] **A. e.**, s. 13

kadar Fasla'ya yönelik olumsuz tavırlarıyla seyircide kötü duygular uyandırsa da, kocasını kan davası yüzünden kaybettiği, kocasını öldürenin gelininin ailesi olduğu düşünüldüğünde onun yaptıklarında kendince haksız olmadığı ortaya çıkar. Sonuç olarak oyun kişileri değerler ve düzen, duyguları ve töre arasında gelgitler yaşarlar, bu yönleriyle de tragedya kahramanlarını akla getirirler. Tıpkı tragedya kahramanları gibi haklı ve haksız yanlarıyla bir bütündürler; seçim yapmaya zorlanmış ancak yaptıkları seçimle yıkıma uğrayarak seyircide acı uyandırmış, zihinlerde soru işaretleri uyandırmışlardır.

> "(…)tragedya kahramanının eyleminin en belirgin özelliği özgür irade ile seçilmiş olmasıdır. (…)irade özgürlüğü ve özgür seçim, bazı tehlikelerin göze alınmasını gerektirir. Tragedya kahramanı böyle tehlikeli bir özgürlüğe yazgılı kişidir. Sıradan bir kişi olmadığını, en çok özgür iradesi doğrultusunda eylediği zaman kanıtlar. (…) Tragedya kahramanı inandığı değerler doğrultusunda seçim yapan, bu uğurda ölümü göze alabilen, hataya düşen, eylemi ve sonuçları ile bir insanlık gerçeğine ışık tutan ve böylece trajik anlam kazanan kişidir."[75]

Oyunda tüm oyun kişileri birer tragedya kahramanı olmuştur. Her biri ikilemde kalır, eylemde bulunur, yıkılır. Her bir oyun kişisinin başına gelen de seyircide acı uyandırır. Özellikle töreler ve duyguları arasında kalıp, annesini öldürmekle görevlendirilen Heja'nın uyandırdığı trajik etki, oyunda büyük sorgulamaların da kapısını aralar. Bu sahnede tıpkı taziye töreni ve gelenekler gibi tragedya formu da ters yüz edilir. Tragedyada kahramanının ölümü, yıkımı geride kalanlar için, kurallara bağlı yeni bir düzenin garantisidir. "(…)tragedya kahramanının yıkımından sonra toplumda yeniden sağlıklı bir düzenin kurulması, onun, tragedyanın ritüel kökenindeki kurban işlevini de sürdürdüğünü gösterir."[76] Oyunun son sahnesinde trajik etki açığa çıkarken, tragedyanın bu özelliğinin sürdürüldüğü görülmez. Bu sahnede Heja'nın taziyeyi tek başına tutması, aşiret için sağlıklı bir düzenin yeniden gelmeyeceğini gösterir. Kahraman, toplumsal kurallar uğruna kendi yıkımını hazırlamıştır, ancak yıkımı gerçekleştikten sonra intikam alırcasına onu bu eyleme zorlayan kurallara sırtını dönmüştür. "(Oysa klasik

---

[75] Sevda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Ankara, Dost Yayınları, 2007, sf. 90
[76] **A. e.**, s. 91

tragedyada) amaç, toplumun yerleşik yapısını, insan ilişkilerini denetleyen geleneksel kuralları, ahlaki değerleri, inançları korumak, siyasal ve dinsel yetkenin hiçbir şekilde sarsılmamasını sağlamaktı."[77] Oyuna trajik etki veren birçok özellik görülmesine karşılık, son sahnede tragedya geleneğinin altı oyulur.

Tragedyaların, dinsel törenlerde, ritüellerdeki eylemlerin mitoslardaki anlatılarla birleşmesinden oluşan bir dram türü olması gibi, metin de, ölünün arkasından gerçekleştirilen yas tutma eylemleri ile Kerbela olayı paralelindeki söylencelerin birleşmesinden oluşan taziye törenini merkeze alarak modern bir tragedya kimliğiyle karşımıza çıkmıştır. Ancak bu çözümlemede görüldüğü gibi, taziye töreni, gelenekler ve tragedya türü seyirciye tamamen yabancılaştırılmış, geleneksel oyunlarımız ve yerleşik söylemler karşıtlıkları sorgulatmak üzere kullanılmıştır. Oyunun bütününe şekil veren karşıtlık ise, köy seyirlik oyunlarından alınan ölüp dirilme motifine paralel olarak yaşam-ölüm karşıtlığıdır. Bunun yanında var olan en önemli karşıtlıklardan biri de töreler ve kurallar ile insanların duyguları arasında kurulmuştur. Kişiler duygularıyla töreler arasında gidip gelmektedir. Ölüm korkusuyla yaşama ve taziye tutmanın alışkanlık haline geldiği olumsuz bir düzen anlatılırken, bu düzenin yerini alacak bir başka olumsuz düzenin kodlamaları yerleştirilmiştir. Karşıtlıkların birbirini hem var eden hem de yok eden bir bütünlük içinde gösterilmesi, sorgulanması ve iletinin açığa çıkması için geleneksel tiyatromuz dönüştürülerek kullanılmıştır. Oyun boyunca var olan atmosfer, kullanılan dil ve yerleşik söylemler, ataerkil düzenin hüküm sürdüğü bir dünyayı yansıtır. Ancak, tüm öğelerin karşıtlıkları sorgulatmak için seferber edilmesi ile hem ataerki kullanılmış hem de yadırgatılıp eleştirilmiştir. Bu bakımdan oyunun geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimi ve feminist eleştirel yaklaşım açısından farklı bir yerde durduğu gözlemlenmektedir. Bu gözlemi, bazı saptama ve örneklemeler aracılığıyla ispatlamaya çalışmak yerinde olacaktır.

[77] **A. e.**, s. 97

2.3. ATAERKİNİN KURBAN ETTİĞİ KADIN

Oyunun genel görünümüne bakıldığında ataerkil düzenin hüküm sürdüğü, güç ilişkileri ve şiddetin belirleyici olduğu, kadınların ezilip gözyaşı dökmeye mahkum edildiği bir dünya görülmektedir. Oyun kişileri, bu dünyayı içselleştirmişlerdir, bu düzenin kendilerine dayattığı cinsiyet rolüne uygun şekilde davranırlar, hatta kullandıkları dil bile erkek egemen yapıyı destekleyen söylemlerle yüklüdür. Buna karşılık hiçbir oyun kişisi, haklı ya da üstün gösterilmez, her bir kişi olumlu ve olumsuz yanlarıyla bir bütündür, törelerin sınırları içinde hareket etmeye çalışmaktadırlar. Bu bakımdan oyun çelişkilerle örülüdür, karşıtlıklar birbirine dönüşür ve var olan karşıtlıklar sorgulamaya açılır, oyunun yapısı yeni bir ikili karşıtlık yaratmaz. Oyun ikili düşünme mantığını sorgulayan bir yapıya sahiptir.

Oyunda yaşamdan, sevgiden, olumlu duygulardan yana olanı Fasla temsil eder. Onun Bedirhan ile kurduğu ilişki yapıcı bir ilişkidir. Fasla'nın ölümü var olan düzenin yerini alacak çok daha katı bir düzenin nedenidir, yani kadının yok oluşu diğer kişilerin var oluşunu da sonlandıracaktır. İzleyici en büyük acıyı hiçbir suçu olmadığı, eylemde bulunmadığı halde, kendisine seçme hakkı bile tanınmayan Fasla'nın ölümü karşısında duyar. Dolayısıyla oyunda tüm sorgulama kapılarını Fasla açar ve onun durumu seyirciyi çok farklı bir düşünme biçimine yönlendirir. Onu kurban eden, törelerin belirleyici olduğu bir düzendir, kuşkusuz aynı düzende ataerkinin kuralları da belirleyici rol oynamaktadır. Dolayısıyla izleyici ve okuyucu dolaylı olarak erkek egemen yapıyı sorgulamaya da yönlendirilmektedir. Bu bakımdan oyuna daha dikkatli bakıldığında ataerkil yapının bir yandan kullanıldığı diğer yandan yabancılaştırıldığı görülecektir.

Oyun kişilerinin her biri toplumsal cinsiyet normlarına göre yetiştirilmiştir, kişilerin bu normları içselleştirdiği, aralarındaki ilişkilere yansıttığı görülmektedir. Kevsa Ana, Fasla Kadın ve Bedirhan Ağa bildik kadın erkek kimliklerine oturmakta, yerleşik söylemlerle konuşmaktadırlar. Öğrendikleri toplumsal rolü yani erkek diye bilinen cinsel kimliğin gerektirdiği toplumsal davranışları Heja'ya da

aktarmaktadırlar. Bu durum, onların da kadın ya da erkek olarak sahip oldukları özelliklerin doğa tarafından, fiziksel özelliklerinin farklı olması nedeniyle onlara verilmediğini; bu özelliklerin onlara birileri tarafından öğretildiğini gösterir. Oyundaki bu görünüm Kate Millet'in "Ataerkilliğin (toplumsal yer, cinsel rol ve ruhsal yapı vb.) bugünkü toplumsal ayrımlarının kökende fiziksel olduğu savını doğrulayacak yeterli kanıt olmayışının yanı sıra, bugün kültüre bağlı olarak geliştiğini bildiğimiz ayrımların ağır basması nedeniyle fiziksel ayrım savını kabul edecek durumda da değiliz."[78] sözleriyle belirttiği görüşünü doğrular. Oyun kişileri doğal gördükleri bu cinsiyet rollerini yerine getirmeye devam ederler. Yalnız Fasla ve Bedirhan arasındaki ilişki, törelerle iş birliği yapmış olan cinsel politikanın dayatmalarının dışında konumlanır, ancak onlara da yaşam hakkı tanınmaz. Ataerkil yapı ve düşünce, kendi koyduğu ölçütlere uygun davranmayarak, sevgi ve bağlılığa dayalı bir ilişki kuran bu oyun kişilerini kendi içinde öğütür.

Toplumsal cinsiyet ölçütlerine bağlı davranışlar sergileyen Kevsa Ana, oyunda bildik kaynana imgesine oturur. Fasla Kadın'a kin duymakta, ondan öç almak istemekte, onun kötülüğü için dileklerde bulunmaktadır. Bu bakımdan Fasla Kadın ile Kevsa Ana ilişkisinde bilinen gelin-kaynana söylemi yinelenir. Ancak, bu iki kadın düşman aşiretlerdendir, Fasla Kadın'ın ailesi Kevsa Ana'nın kocasını öldürmüştür. Kevsa Ana, içinde biriktirdiği kini, şimdi Fasla'ya kusmaktadır. Bu açıdan yaklaşıldığında bilinen imge tekrarlanmakla beraber, kendi içinde mantıklı bir nedene bağlanabilir. Fasla Kadın suçsuz olması dolayısıyla ne kadar haklıysa, Kevsa Ana da çektiği acı düşünüldüğünde gözümüzde o kadar haklılaşır. Ancak bu, onu yerleşik söylemlerle konuşmaktan uzaklaştırmaz. Tek istediği, oğlunun, temsil ettiği "erkeklik", "ağalık" rolünün gereğini yerine getirerek Fasla'ya sırt çevirmesidir.

> "KEVSA ANA: Belli ki bir lanet tutmuştu. Adaklarım boşa çıkıyordu. Yüreğimde bir kara kin, beni günden güne sarıyordu. Deprem görmüş ağaç gibiydim; titriyordum. Oğlum elden gidiyordu.
> AĞLAYICI KADINLAR: Törelerimiz elden gidiyordu.
> KEVSA ANA: Kurbanlar kesiyordum ardı ardına.
> AĞLAYICI KADINLAR: Kurbanlar yetmiyordu.

[78] Millet, **Cinsel Politika**, s. 53-54

> KEVSA ANA: Yıldızlara soruyordum. Bir muştu verin bana, benden yana diyordum, oğlumdan yana diyordum, atalığımızdan ağalığımızdan yana diyordum."[79]

Görüldüğü gibi, Kevsa Ana adını koymasa da törelerle eş güdümlü olan ataerkil düzeni kanıksamış, onun biçtiği kimliği giymiştir ve söz konusu düzenin devamı için elinden geleni yapmaktadır. Geleneğin ve ataerkinin taşıyıcısı kadınlar olagelmiştir. Ataerkinin başarısı bunu örgütleyebilmiş olmasındadır. Metinde de bu tespit Kevsa Ana üzerinden görülmektedir. Tıpkı Kevsa Ana gibi Bedirhan da başlangıçta, ağa olabilmek ve babasına, aşiretine karşı görevini yerine getirmek için erkek egemen düzenin ona verdiği toplumsal cinsiyet normlarına uygun olarak davranır. Buna göre, ağalığın, erkekliğin gereklerini yerine getirmesi yani düşman aşirete gücünü göstermesi gerekmektedir. "Ataerkil nüvenin birleşimini ve kadınların tümden tabi kılınmalarını onaylayan ideoloji, erkekler arasında toplumsal cinsiyet tabanlı bir hiyerarşinin yaratılmasını gerektirir."[80] Dolayısıyla ataerki, güç ilişkilerine dayalı bir ideolojidir, kadınlar bu güç ilişkilerinin nesneleridirler. Bedirhan'ın şiddet eylemlerinde bulunarak babasının kanını yerden kaldırması, onu düşman aşiret karşısında üstün konuma sokacak, aynı zamanda o ağalığını, erkek olduğunu da ispat etmiş olacaktır. Ataerkil ideolojinin devamı, onun şiddete başvurmasıyla mümkün olmaktadır. "Diğer mutlak yönetim biçimlerinde olduğu gibi, ataerkil toplumlarda da, gerek acil durumlarda gerek sürekli bir Demokles kılıcı olarak yönetim kaba kuvvete dayanmazsa, ataerkil düzen yürütülemez." [81] Bedirhan, ataerkil düzenin devamını kadına uyguladığı şiddetle garanti altına alan bir aşiret yöneticisidir. O Fasla'nın bedenine uyguladığı şiddetle, düşman aşiretin erkeklerine gücünü ispat edecektir. Dolayısıyla Fasla'nın mağdur olmasına neden olan töreler kadar erkek egemen düzendir. "Ataerkil düzende kadın baskı altındadır, çünkü güç sağlayan tüm kurumlar erkeklerin denetimindedir."[82] Buradan hareketle gerek Fasla'nın gerek diğer kadınların ezilmesi ve acı çekmesi, cinsel politikanın gereklerine uygun olarak, aşiretlerin yönetiminde erkeklerin bulunmasıyla açıklanabilir. Ağlayıcı kadınların

---

[79] Mungan, **Taziye**, s. 11
[80] Connell, **Toplumsal Cinsiyet Ve İktidar**, s. 154
[81] Millet, **Cinsel Politika**, s. 77
[82] Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 252

varlığı bile oyunda kadının gözyaşına mahkum olduğunu gösterir, onlara gözyaşı döktüren ise eril ideolojinin erkek kimliğini taşıyan erkek oyun kişilerinin uyguladığı şiddettir.

Bütün bunlara bağlı olarak Bedirhan, düşman aşiretten intikam almak için Fasla'yı kaçırır. Onu düğününden alacak, bekaretini bozacaktır, yani Fasla ile rızası dışında birlikte olacak, daha açık söylemek gerekirse ona tecavüz edecektir. Böylelikle, düşman aşirete gücünü göstermiş ve onlar karşısında üstün konuma geçmiş olacaktır. Burada ataerkil ideolojinin erkeklik tanımının tecavüz, güç ve şiddet ile olan ilişkisi açıkça karşımıza çıkar. "(…)tecavüz ise cinsel arzudan çok ataerkil şiddetin edimi olarak kabul edilir.[83] Bedirhan Fasla'nın bedenine uyguladığı cinsel şiddet ile gücünü ispatlama çabası içindedir. Millet ve Brownmiller'a göre, kadınlara karşı uygulanan cinsel şiddet, kültürel olarak göz yumulan ve yaygın olan bir eylemdir; tecavüz de kültürel açıdan erkeklerin erkekliklerini kurmalarında temel bir araç olarak görülmektedir.[84] Bedirhan da bu görüşe uygun olarak, erkekliğini ispat etmek için Fasla'ya tecavüz edecektir. Dolayısıyla oyunda Bedirhan, bu eylemiyle ataerkil düşüncenin erkeklere dayattığı cinsel rolü benimsemiş bir oyun kişisi olarak karşımıza çıkar. Bedirhan bu dayatmanın bilincinde değildir, yetiştiği kültürün kuralları ona bunu doğal hatta gerekli bir eylem olarak göstermektedir. Ataerkil kültürün doğallaştırdığı tecavüz eyleminin altında, toplumsal cinsiyetin yarattığı kadın ve erkek kimliklerine ilişkin kodlamalar yatar. "(…) ruhsal yapılar arasındaki temel ayrım 'erkekte saldırganlık' ve 'kadında edilginlik' çizgisi üzerinde yürütülmektedir.(…) Eğer saldırganlık yönetici sınıfın bir özelliği ise, buna koşut olarak yönetilen sınıfın özelliği de boyun eğme biçiminde belirlenmektedir."[85] Oyunda saldırganlığı erkeğe, edilgenliği kadına ait bir özellik olarak gösteren ataerkil düşünme biçimi, Bedirhan'ın tecavüz eylemiyle somutlanır. Bedirhan gücünü, erkekliğini, ağa olabilecek niteliklere sahip olduğunu göstermek için Fasla'nın bedenini kullanır. Böylelikle Fasla'nın bedeni Bedirhan'ın özne olduğunun göstergesi olan bir nesne konumuna indirgenir. Fasla, kendi bedeni üzerinde söz

[83] Connell, **Toplumsal Cinsiyet Ve İktidar**, s. 87
[84] Donovan, **Feminist Teori**, s. 277-278
[85] Millet, **Cinsel Politika**, s. 58

sahibi olamayarak, özne konumundan giderek uzaklaşır. Fasla, aşiretler ve aşiretlerin yöneticisi olan erkekler arası güç ilişkilerinde bir nesneye dönüşür. Fasla'nın bedeni gücün belirleyicisi olma yönüyle giderek nesneleşmektedir.

Görüldüğü gibi, Bedirhan üzerinden de ataerkil ideolojinin birçok özelliği metne yansımıştır. Ancak Bedirhan'ın Fasla'ya yönelik bu tutumu haklılaştırılmaz, doğal ve özenilecek bir şey gibi sunulmaz. Koşulların gereği olarak gösterilir ve Fasla'nın mağduriyeti üzerinden sorgulamaya açılır. Diğer taraftan Bedirhan Fasla'yı kaçırdıktan sonra ona aşık olur, böylece aralarındaki ilişki tersi bir noktaya doğru gider. Bu durum, erkek egemen ideoloji için de pek alışılmış bir şey değildir. Ancak Bedirhan'ın Fasla'ya aşık olma nedeni Fasla'nın güzelliğidir. Böylelikle ataerkil ideolojinin kadını güzel olmaya koşullandıran bildik söylemleri yinelenmiş olur.

> "BEDİRHAN AĞA: Döndüm bir daha baktım. Güzeldin. Değmişti seni kaçırdığıma. Lakin sevdalanacağımı bilemedim.
> FASLA KADIN: Beni daha önce hiç görmemiştin.
> BEDİRHAN AĞA: Seni bir kana sebep kaçırmıştım. Kaçırdığımda karanlık sualler vardı gönlümde. Ya çirkin bir kız çıksaydın Fasla? Ağzı gözü bozuk, tirnikli, çibanlı, sümüklü bir kız çıksaydın?
> FASLA KADIN: Suretim canımın dışında idi; düğünümü bozmuş idin. Arım namusum yerlerde idi. Yüzümü bedenimi unutmuş idim." [86]

Bu sözlerde de görüldüğü gibi, kendi isteği dışında kaçırılan ve tecavüze uğrayan Fasla, hiçbir suçu olmadığı halde, erkek egemen söylemin namus normlarının dışına itildiği için kendini suçlu hissetmektedir. Namusu elinden alınan da bundan sorumlu tutulan da odur. Bedirhan ve Fasla arasındaki ilişki giderek olumlu yönde değişir. Fasla belki Bediran'a aşık olmamıştır, ama kendisine iyi davrandığı için ona sevgi ve bağlılık duymaktadır. Bu durum Fasla'nın baskılanmaya karşı geliştirdiği bir savunma mekanizması olarak da yorumlanabilir. "Kadınlar aşkı ümitsizce baskı altında tutulmayla baş etmenin psikolojik bir aracı olarak geliştirirler."[87] Diğer taraftan Bedirhan Fasla'yı kaçırmış ama ona erkek egemen düşüncenin gerektirdiği şekilde davranmamıştır. Şiddet uygulamamış, başka biriyle

[86] Mungan, **Taziye**, s. 28
[87] Donovan, **Feminist Teori**, s. 288

evlenmemiştir. Bu bakımdan Bedirhan-Fasla ilişkisi zamanla bildik söylemin dışına çıkar. Fasla'nın Bedirhan'a sevgi duymasında bu dönüşüm de etkili olmuştur.

> "FASLA KADIN: Gönlümü hoş tuttun bunca zaman. Kem söz etmedin. Bir günden bir güne Şerho Ağa'nın kızı olduğumu yüzüme vurmadın. Horlamadın beni Bedirhan Ağa. Bin yıllık düşmanlığı unuttun, neslimi unuttun. Kuma almadın üstüme. Razıyım senden Bedirhan Ağa, ben senden razıyım ölümüme kadar.
> BEDİRHAN AĞA: Bu dediklerinin mümkünü nasıl olurdu a benim Fasla kadınım? Ben sana sevdalıydım…"[88]

Görüldüğü gibi Fasla, geçmişte tecavüze uğradığı ve bir tek kişi ile birlikte olduğu halde namusunun elden gittiği düşüncesiyle utanç yaşamıştır, tecavüzcü kocası olmuştur. Oysa Bedirhan birden çok kadınla evlenme hakkına sahiptir. Ona bu hakkı ataerkil düzen verir. Bu düzende erkeğin birden çok kadın ile evlenmesine o kadar alışılmıştır ki, Fasla, Bedirhan'ın, üstüne kuma getirmemesini onu sevmesinin nedeni olarak gösterir. Böylelikle –önceki oyun çözümlemelerinde tekrar tekrar ele alınan- namus konusundaki cinslere bağlı çifte standart yinelenir. Ataerkil ideolojinin hüküm sürdüğü bu topraklarda, kadının namusu can ile eş değerdedir. Bedirhan'ın babasının öcü için düşman aşiretten birini öldürmeyip Fasla'yı kaçırması ve onunla birlikte olması bunu göstermektedir. Böylece bilinen "namus" söylemi tekrarlanır, Fasla'nın namusuna bir anlam yüklenir. Fasla'yı kaçırdığı gece Bedirhan ona "Lakin unutma sen benimsen gayrı; kan bedelimsin. O dik boynunu eğmeyi öğrenirsen bir gün."[89] der. Bedirhan'a bu sözleri söyleme hakkını veren şey, Fasla ile ilk defa birlikte olmuş kişi olması yani onun "namusunu kirletmiş" olmasıdır. Böylelikle Bedirhan Fasla'nın efendisi durumuna geçmektedir, namusuyla beraber Fasla'ya da sahip olduğunu söylemektedir. Zaten Fasla onun gözünde namus imgesinden ibarettir. Fasla, bu sözlerde namusunu alan erkeğe itaat etmekle yükümlü bir köle konumuna indirgenir. Fasla'nın bekaret kanının akıtıldığı çarşafın sergilenmesi, bu çarşafın fona alınarak şenlikler yapılması, "namus"un can ile eş değer anlam taşıdığı, güç ilişkilerinin kadının namusuyla belirlendiği erkek egemen düzenin oyundaki dünyaya şekil verdiğinin bir başka göstergesidir.

---

[88] Mungan, **Taziye**, s. 29
[89] **A. e.**, s. 40

Fasla da ataerkil yapının çizdiği toplumsal cinsiyet rolünü büyük ölçüde kaşılar. O erkek egemen söylemin biçtiği evdeki melek imgesini karşılar. "Evdeki melek tipi ataerkil toplumda erkeğin kafasında ideal olarak yaşattığı kadın tipidir ve erdemleri arasında namusluluk, alçakgönüllülük, uysallık, masumiyet başta gelenlerdir."[90] Fasla kendini kaçırmış olan Bedirhan'a karşı zamanla büyük bir bağlılık duyar, erkek egemen düzende kadın olmanın tüm gereklerini yerine getirir. Başına gelenlere hiç ses çıkartmaz, yalnızca itaat eder, fedakar ve sabırlıdır; öyle ki kaynanasını bile hoş görür, tek istediği kocasıyla beraber mutlu olmaktır. Dolayısıyla ataerkil ideoloji içinde olumlu bir yerde durur.

Bedirhan Ağa da Fasla Kadın da erkek çocuk sahibi olmak ister, onların bu isteği ataerkil sistemin erkek çocuk sahibi olmaya yüklediği anlamla ilişkilidir. Bedirhan Ağa oğul ister çünkü ataerkil düzene göre soyun belirleyicisi olan erkektir ve erkek çocuk hem Bedirhan'ın neslinin devamını sağlayacaktır hem de gücü tekeline alacak Bedirhan'ın topraklarını koruyacaktır. Nitekim Bedirhan'ın "Bir oğul isterem! Neslimi tohumunda taşıyacak bir oğul. Mülküme ve hükmüme sahap çıkacak bir oğul."[91] sözleri bu saptamayı haklı çıkartmaktadır. Fasla Kadın'ın erkek çocuk sahibi olma isteği de erkek egemen söylemin biçtiği toplumsal cinsiyet rolüne göre şekillenir. Buna göre Fasla, bir kadın olarak savunmasız ve korunmaya muhtaçtır, bu yüzden kendine sahip çıkacak, onu ezdirmeyecek bir erkek çocuk ister. Varlığı erkeğe koşullanmış olan Fasla Kadın, "Bir oğul isterem! Benliğime, özüme, kimsesizliğime sahap çıkacak bir oğul."[92] sözleriyle bunu ispatlar.

Dolayısıyla Fasla da Bedirhan da yerleşik söylemlerle konuşup, toplumsal cinsiyet rolüne uygun davranmaya devam ederler. Onların sözleri, erkek çocuğun güç ve iktidar ile özdeş tutulduğu ataerkil ideolojiden izler taşır. Korunacak olan topraklar da anne de olsa, korumak için güç, bunun için de erkek gerekmektedir. Buna paralel olarak Fasla ve Bedirhan'ın aksine Kevsa Ana Fasla'nın oğlu olmasını istemez. Ataerkil sistemin erkeğe atfettiği değerler nedeniyle erkek çocuk doğuran

---

[90] Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 252
[91] Mungan, **Taziye**, s. 13
[92] **A. e.,** s. 14

kadın yüceltilecek, doğurmayan suçlanacaktır. Fasla Kadın'ın suçlanmasını isteyen Kevsa Ana, "Yüreğinin hukukunu çözemeyen Bedirhan'ın erliği çözülsün istedim. Bir oğla hasret, bir oğuldan ırak kalsın bir zaman. Vatka ki Fasla'nın sevdası yüreğinde efsununu çözene dek erliği kilit altında kalsın istedim."[93] diyerek bu isteğini dışa vurur. Dolayısıyla oyun kişilerinin erkek çocuk isteklerini şekillendiren, erkek egemen söylemin erkeğe biçtiği toplumsal roldür. Kevsa Ana'nın oğluna bağlılığı ve onu kıskanması da törenin yarattığı bir ruh halidir. Bedirhan, Kevsa'nın bir yerde kocası gibi olmuştur.

Fasla Kadın ve Bedirhan'ın istekleri hayata geçer ve bir erkek çocuk sahibi olurlar. Heja, anne ve babası tarafından ataerkil sistemin toplumsal cinsiyet normlarına göre yetiştirilir. Ataerkil düzen, yerleşik söylemler aracılığıyla Heja'ya da aktarılır. Bedirhan'a dedesinden kalan ve Bedirhan tarafından Heja'ya törensi bir atmosfer içinde devredilen mavzer, töreler ve şiddetle birlikte erkek egemen sistemin bir sembolü olarak da düşünülebilir. Soyun devamı, toprak ve mülkiyet, erkeklik, güç, ağalık, en önemlisi de kan davası bu mavzerle cisimleşmiştir. Bütün bunlara paralel olarak ataerkil sistem mavzer ile Heja'ya aktarılır. Oyunun sonunda Heja aynı mavzer ile annesini öldürmek zorunda kalacaktır. Fasla'yı öldürenin aslında ataerkil düzen olduğu yorumuna da varılabilir.

Erkek egemen yapı, özellikle Bedirhan tarafından Heja'ya aktarılmaktadır. Bedirhan'ın oğlu ile arasındaki ilişki oyunda oldukça olumlu çizilir. Heja büyük olasılıkla Bedirhan'ı örnek almaktadır. Aralarında sevgi ve bağlılık vardır. Heja ile annesi arasındaki ilişki ise kan davası ile kirletilmiştir. Heja annesi Fasla'yı sevmektedir, ancak etrafında söylenenlerden etkilenmiş, annesinden, düşman aşiretten olması dolayısıyla utanmaya başlamıştır. Oyunun çatışma, çelişki ilişkileri de bu yapı üzerinden görünür. Böylelikle ataerkil sistem, ilişkiler üzerinden de metne yansır. Baba-oğul ilişkisindeki olumlu yapı, anne-oğul ilişkisinde sekteye uğrar. İlk ilişkide sevgi ve aktarım, ikincisinde şüphe vardır. Bedirhan'ın Fasla ile ilgili olarak söylediği sözlerde de bilinen söylemler tekrarlanır. Geçmişte Fasla'yı güzel olduğu

[93] Mungan, **a. y.**

için seven ve koruyan Bedirhan, şimdi de onu, kendisine erkek evlat verdiği için övmektedir. Ataerkil sistemin biçtiği olumlu kadın özellikleri, bu diyalogda yeniden ifade edilmektedir.

> "HEJA: Benim anam lanetli gibidir babey. Kasrın insanı sevmez anamı. Şerho Ağa'nın kızıdır deyi gönül yakıştırmazlar anama. Biliy misen ben anamdan çok utanırem babey, çok utanırem.
> BEDİRHAN AĞA: Bense ananı çok severem Heja. Allahıma çok severem. Görürsen üstüne kuma bile almamışem. Bana seni verdi Heja. Bana bal topundan yiğit bir oğlan verdi." [94]

Toplumsal cinsiyete bağlı olarak kadın ve erkek kimlikleri arasına koyulan ayrımlar, metnin çeşitli yerlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Söz gelimi Bedirhan uykuya dalar, rüyasında maske takmış, yılan kılığında kadınlar görür, bir yılan kuyudan su içmektedir. Bedirhan'ın kuyu başında düşman tarafından öldürüleceğini haber veren aynı rüya, babası Kara Rüso tarafından da geçmişte görülmüştür. Böylece geleceğe yönelik öngörü yeteneğinin erkeğe verildiğini görürüz. Yılanın kötülüğü çağrıştırması üzerinden, kadın da kötülükle özdeşleştirilmiş olur. Kaldı ki, Fasla Kadın da Kevsa Ana'nın kimi sözlerinde yılan gibi uğursuz addedilmektedir. Bu bağlamda, erkek egemen söylemin olumlu özellikleri erkeğe, olumsuzları kadına atfederek bu iki cins arasında hiyerarşi yaratan yapısı tekrarlanmış olur.

Görüldüğü gibi, oyunda, oyun kişilerinin üstlendikleri cinsel kimlik, kullandıkları dil ve söylemler ataerkil düşünme biçimi tarafından belirlenmiştir. Yazar, ataerkil sistemin belirleyici olduğu toplumsal yapıyı doğrudan doğruya metne taşımaktadır. Ancak töreler ve geleneksel kuralların belirleyici olduğu düzeni, düzen değişikliğini tartışırken dolaylı olarak ataerkil sistemi de sorunsallaştırdığı söylenebilir. Oyun kişilerinin sahip oldukları kimliklerin olumlanmaması, eylemlerinin seyirciyi doğru ya da yanlış gibi değerlendirmelere yönlendirecek şekilde çizilmemesi, onları bu eylem ve davranışlara iten koşulları görünür kılar. Oyunun finalinde Fasla Kadın ve Heja'nın başına gelenler de, oyun boyu sergilenen

---

[94] **A. e.**, s. 35

ataerkil sistem ile işbirliği içindeki geleneksel düzeni yabancılaştıracak ve sorgulatacaktır.

Bedirhan'ın taziye süresi dolduktan sonra onun ölümünden sorumlu olan kişiyi bulmak ve intikamını almak üzere mahkeme toplanır. Bu mahkemede aşiretin büyükleri, erkekleri vardır, aynı mahkemede bulunan ve söz sahibi olan tek kadın Kevsa Ana'dır. Böyle bir mahkemede kadına yer verilmesi beklenemez. Çünkü ataerkil ideoloji, karar verme yetkisini, aklın temsilcisi olan erkeğe verir. Akla dayalı dünya görüşü duyguları hep bir yana iter, aklın denetiminde duyguya yer verir. Geleneksel söyleme göre de kadın duygu erkek akılla özdeştir.[95] Buna bağlı olarak mahkemede bulunan kişiler erkektir. Kevsa Ana, yaşı dolayısıyla kadın kimliğinden uzaklaşmış, yaşlanmak ona saygı kazandırmıştır; dahası o ölen kişinin annesidir. Mahkemede tek kadın olarak onun bulunması böyle bir nedene bağlanabilir. Mahkeme sonucunda kararı haber veren de beyaz sakallı, yaşlı bir erkektir. Dolayısıyla mahkeme sahnesi, ataerkil sistemin geçerli olduğu bu toplulukta akıl, bilgi, sağduyu ve doğru karar verme yetisinin erkeğe ait olduğu kodlamasını içerir. Ancak verilen karara göre, kasrın içine düşmanları, kendi kardeşleri olması dolayısıyla Fasla sokmuş, onlara kapıyı açmıştır. Bu yüzden Bedirhan'ın kanını yerden kaldırmak için Fasla öldürülmeli, Heja, babasının intikamını alıp Fasla'yı yani annesini öldürerek ağa olduğunu ispatlamalıdır. Seyirciye, oyun boyu verilen izlekler, Fasla'nın suçlu olamayacağını işaret eder, dahası bir çocuğa annesini öldürmesi görevini vermek iğreti edici bir durumdur. Bu bakımdan, söz konusu karara seyircinin onay vermesi mümkün değildir. Böylece, mahkeme sahnesinde erkeğin akıl ve sağduyu ile özdeşleştirilmiş olması yadırgatılır. Erkeklerin verdiği yanlış kararla, onların sahip olduğu aklın doğru değerlendirme yapma yetisinden uzak olduğu anlamı çıkar.

Oyunda kasrın kapılarını kimin açtığı sorusu havada bırakılır. Ancak, Bedirhan'ın geleceğin alameti olan rüyayı gördüğü sahnede, uyandığında başucunda

---

[95] Jale Parla, "Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?", **Kadınlar Dile Düşünce**, Der. Sibel Irzık, Jale Parla, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 22

Kevsa Ana'yı bulması, Kevsa Ana'nın da oyun boyu, bu eylemi yapabilecek denli öfkeli çizilmiş olması, kapıyı Kevsa Ana'nın açtığı ihtimalini de doğurur. Kocasının acısını içinde taşıyan ve gerek törelerin belirlediği geleneksel yapıyı gerek ataerkil sistemi içselleştirerek devamı için çabalayan Kevsa Ana'nın oğlunu feda etmek pahasına bunu yapması akla yakındır. Kaldı ki, Kevsa, düşman aşiretten bir kadına sevdalanıp ondan çocuk yaptığı için oğluna da kızgındır. Bu bakımdan kasrın kapılarını o açmış olabilir. Yazarın bu noktayı aydınlatmaması, dikkat çekmeye çalıştığı bir başka noktayı dışa vurur. Burada Bedirhan ya da Fasla'nın ölümü, bu ölüme neden olan kişinin kim olduğu önemli değildir; önemli olan, bütün bu ölümlerin nedeni olan düzenin ne olduğunun ve nasıl işlediğinin ortaya çıkmasıdır. Böylece bakışımız kişilere değil, onları yönlendiren düzene çevrilir.

Sonunda Heja'nın annesini öldüreceği zaman gelir. Anne oğul arasında oldukça trajik bir sahne yaşanır. Fasla, bu sahnede ataerkil düzeni içselleştirmiş kadın kimliğini bir kez daha gözler önüne serer. Kendi çocuğunun elinden gelen ölümü büyük bir soğukkanlılıkla kabullenir. Hatta, Heja'yı kendini öldürmesi için teşvik eder. Ataerkil yapının makbul kadın kimliğini üstlenen Fasla, ölüm karşısında bile itaatkardır, o, bir kadın olarak fedakar olması gerektiğini öğrenmiştir ve oğlu için kendini feda eder. Ölümü böyle suskun bir şekilde kabullenmesinde, toplumsal cinsiyet rolü kadar, bir anne olarak oğlunu düşünmesi de etkilidir. Oğlunun aşiret tarafından dışlanmaması, kabul görmesi, sevilmesinin garantisi kendi ölümü olduğundan, oğlu için ölüme gider. "Sen bir ağa oğlusan Heja. Ve gayrı bir ağasan, bir er kişisen! Gayrı sana yüreğinin bütün kapılarına kilit vurmak düşer."[96] sözleriyle bir erkek olarak oğlundan duygularına sırt çevirmesini ister. Fasla böylece oğlu ve aşiretin huzuru için kendini kurban eder. Diğer yandan, kan davası ve töreler yüzünden bir türlü huzur bulamayan Fasla, belki de huzuru ölüm ile bulacağına, çok sevdiği kocası Bedirhan'a kavuşacağına inanmaktadır.

Oğlu için ölüme giden Fasla ne kadar kurban ise, Heja da kendi eliyle annesini öldürmeye zorlandığı için o denli kurbandır. Bu koşullar altında, bundan

[96] Mungan, **Taziye**, s. 55

böyle huzurlu bir hayat sürmesi beklenemez. Törelerin gereğini yerine getirmek için kendi hayatını mahvetmiştir. "Bedirhan Ağa kurban durumuna düşmüştür ve arkasında, onunla yine aynı yazgıyı paylaşacak, ölüme doğan oğlunu bırakır. Gerçekten de, anasını öldürmek zorunda kalan Heja, Fasla Kadın'ın cellatıdır ama törelerin de kurbanı olur."[97] Böylelikle oyunda kişilere yönelik haklı haksız gibi değerlendirmelerde bulunmamız tamamen olanaksızlaşır. Herkes düzenin kendine biçtiği rolü oynamak, düzenin devamı için gerekenleri yerine getirmekle yükümlüdür. Bu yüzden de, eşit düzeyde suçlu ve mağdurdur. Okuyucunun bakışı törelerin hüküm sürdüğü geleneksel düzene ve onunla birlikte ataerkiye yönlendirilmiş olur. Heja'nın annesini öldürmeden önce söylediği sözler, erkeğin de erkeklik ve ağalık gibi kendine biçilen toplumsal rol ve duyguları arasında yaşadığı çelişkiyi açığa vurur.

> "HEJA: Omuzlarım bu yükü nasıl kaldırır aney? Senin de bana merhametin yoktur ata kişiler gibi. Onlar da vur der sen de vur dersin! Ya ben ne derim aney? Ya ben ne derim? Dara düştüğümde senin kollarında teselli bulurdum, ya şimdi kimin kollarında bulacağım?"[98]

Heja, bu yükü kaldıramaz ve onu bu eyleme iten törelere baş kaldırarak taziyeyi tek başına tutmaya başlar. Törelerin hüküm sürdüğü, kan davasının her şeyden önemli olduğu, geleneksel kurallara dayalı düzenin olumsuz bir düzen olduğu, gün gelip bir anneyi bile oğluyla karşı karşıya getirebileceği Fasla tarafından gösterilmiştir. Düzenin olumsuz yanlarını açığa çıkartanın bir kadın olması, ölümün her yanı sardığı bir düzende yaşamı, sevgiyi ve olumlu değerleri onun temsil etmesi, oyun boyu sergilenen ataerkil sistemin yadırgatılmasını sağlar. Oyunda erkek egemen yapı gereği erkekler yıkıcı eylemlerle, Fasla Kadın ise yapıcı eylemler ve olumlu duygularla özdeşleşmiştir. Fasla Kadın, ölümüyle törelere dayalı düzen ile birlikte, ataerkil yapının da kişileri ittiği çaresizliği gösterir.

> Töre düzeninin feodal yapısını bozanların başını Fasla Kadın çeker, daha doğrusu düzenin çatlağını açığa çıkarır. Fasla Kadın insana yabancılaşmış,

[97] Çamurdan, **Şiddet İle Oynamak**, s. 55-56
[98] Mungan, **Taziye**, s. 56

> katı töre baskısına karşı sevgiyi, sevdayı öne sürer. Ve yine töre töre yoluyla bozulur, burada bireyin gerçekliği töreye baskın çıkar. Töreler adına oğlunun elinden öldürülmeyi kabul eden Fasla Kadın insanla töreyi özdeşleştirirken, töreyi de ölmekle öldürmekle aynı kılar.[99]

Heja'nın oyunun sonunda taziyeyi tek başına tutarak törelere baş kaldırması, aynı zamanda annesini öldürmesine neden olan törelere dayalı düzeni de yıkacağını haber vermektedir. Fasla'nın ölümüne neden olan düzen olumlu değildir, ancak yeni gelecek düzenin de pek olumlu olacağı söylenemez. Heja, büyük olasılıkla, tek elde topladığı iktidar ve şiddetle, hayatını yıkıma götüren törelerden intikamını alacaktır. Tarımda makineleşmeyle beraber, zaten düzenin değişeceğinin ipuçları verilmiştir, ancak düzen değişikliği, yeni bir döneme girildiği Fasla'nın ölümüyle somutlanır. Böylece kadın, var olan düzende sevgi ve yaşamdan yana durmuş, ölümüyle o düzenin olumsuzluğunu göstermiş ve gidişi kötü bir düzenin gelişini de koşullamıştır. Kadınların ölümü, öldürülmesi, yaşamın dışlanması, şiddetin güçlenmesi anlamına gelir.

Özetle metinde, ataerkil sistem doğrudan yansıtılmaktadır. Oyun kişileri eril ideolojinin biçtiği toplumsal cinsiyet kimliklerine göre kurgulanmışlardır. Bu kimliklerin gereği olan davranışlarda bulunur ve yerleşik söylemlerle konuşurlar. Buna karşılık metinde, ataerkil sistemin pekiştirildiğini söylemek zor olur. Oyun kişileri bu sistemi kanıksamış olsalar da, aynı sistem okuyucu tarafından kanıksanmamaktadır. Çünkü törelere dayalı geleneksel düzenden dolayımla kişilerin trajedisini hazırlayan erkek egemen düzen de sorunsallaştırılmaktadır. Kişilerin acı çekmesine neden olan, duygularıyla giymek zorunda bırakıldıkları toplumsal rol arasındaki çatışmadır. Bu bakımdan toplumsal kimlikler kullanılmış ama dil ile olmasa da, yaratılan durumlar aracılığıyla bu kimlikler yadırgatılmıştır.

Ataerkil sistemin pekiştirilmeyip sorgulanmasına neden olan en önemli nokta karşıtlıkların kullanımındaki farklı tavırdır. Oyunda hiçbir kişi, kavram ya da düzenin olumlandığı görülemez. Herkes eşit düzeyde haklı, suçlu ve mağdurdur. Ne

---

[99] Çamurdan, **Şiddet İle Oynamak**, s. 54-55

geçmişteki düzen olumludur ne de gelecek yeni düzen. Metinde söz konusu kültürel düzene "yapı bozum" uygulanır. "Mengill yapı bozma fikrini sürekli bir çökertme ve yeniden kurma olarak değerlendirmektedir." [100] Buna bağlı olarak metinde tuttuğumuz her şey elimizin altından kayar. Yazar, öne sürdüğü her şeyi sürekli yabancılaştırmakta, okuyucuyu bir yargıya ulaşma konusunda zor durumda bırakmaktadır. Yapı bozum terimini ortaya atan Derrida, "karşıtlıkları, ancak karşıt terimlerden birinin yalnızca diğeri içinde var olabileceğini göstermek yoluyla altüst edebileceğimiz bir yöntem ortaya koymuştur." [101] Metinde de, yaşam-ölüm, sevgi-nefret, haklı-haksız, kurban-cellat vb. her türlü karşıtlık birbirinin içinde gösterilerek kırılmakta, karşıtlıklardan çok çelişkiler ortaya çıkmaktadır. Böyle bir durumda okuyucu da bir değerlendirme yapmaktan çok, soru sormaya başlar. Böylesine sorgulamaya dayalı bir anlatım yöntemi içinde, erkek egemen yapının beslenmesi gözlenemez. Öte yandan bir kadının olumlu değerlerden yana konumlanması, düzenin olumsuzluğunu ve değişen koşulları, ölümüyle ortaya çıkartması da feminist eleştirel yaklaşımla metni farklı kılar.

Sonuç olarak, köy seyirlik oyunları ve taziye törenlerini dönüştürerek metnin merkezine taşıyan yazar, bu yolla çağdaş sorunları tartışan yeni bir tiyatro dili yakalamıştır. Bu teyatral dil, karşıtlık dizgelerinin sorgulatılıp tartışmaya açılmasına dayalıdır. Bu bakımdan metinde erkek egemen yapının kullanılmasına karşın, pekiştirilmediği, aksine sorunsallaştırıldığı gözlemlenmektedir. Metin gerek geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimi gerek ataerkil ideolojiye yaklaşım yönünden farklı bir estetik ve duruşa sahiptir.

---

[100] Işık, **Beden ve Toplum Kuramı**, s. 94
[101] Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, s. 60

3. GİTTİĞİ HER YERDE "MİSAFİR" OLMAK

3.1. HİÇBİR YERE AİT OLAMAYAN MUSA SEZER'İN DRAMI

Bilgesu Erenus, 1984 yılında kaleme aldığı Misafir adlı oyununda, misafirlik kavramına çok farklı bir yönden bakar. Misafir, kültürümüzde çok önemli yeri olan bir kavramdır. Türkiyeliler misafirperverliği ile övünürler. Bundan dolayı toplumumuzda, bir yerde misafir olmak arzu edilen, istenen bir şey olarak görülür. Ancak, bu oyunda misafir olmak, hiçbir yere ait olmamak anlamında ele alınmıştır. Böyle bir durumda, misafirlik, istenmeyen, huzursuz edici bir şeye dönüşür. Özellikle geleneklerin içinin boşaldığı, değer değişiminin yoğun olduğu, misafirliğin eski anlamını kaybettiği koşulları ele alan oyunda misafir olmak iyiden iyiye olumsuz bir durumdur.

> "(Misafir) insanı, geleneği, moderniteyi, yozlaşmayı, misafir, misafirlik, misafirperverlik, istenmeyen misafirlik, değişen değerler gibi kavramları sorgulamaya yönelten bir metin. Seksen sonrasında ülkemizde tüm değerlerin hızla ve fütursuzca değişmeye başladığı bir dönemde, bu fütursuz değişimi sorgulamamıza, düşünmemize, eleştirmemize olanak veren tiyatral bir karşı duruş. Oyunun yazılış tarihi de 1984…"[102]

Oyunda, 1980 sonrasında yaşanan hızlı değer değişiminden, gelenekler ve geleneksel bir kavram olarak misafirliğin etkilenmesi söz konusu edilir. Ancak, oyunda bu güncel sorunun ardında evrensel birçok gönderme bulmak mümkündür. İstenmediğimiz bir yerde misafir olmanın çekilmezliği oyunun odak noktasına oturtulmuştur. Böylece aidiyetsizlikle özdeş kullanılan misafir kavramı oyunda Musa'nın hayatını çekilmez hale getirir. İnsanın, çeşitli nedenlerle bulunduğu ortamdaki diğer kişiler tarafından farklı, olumsuz görülmesi, küçümsenmesi, ötekileştirilmesi çok yaygındır. Kişi bu durumda o ortama, oradaki kişilere ve kendine yabancılaşır. Oyunda misafir olma, ötekileştirilmenin, kendine ve çevreye

[102] Tekerek, **Köy Seyirlik Oyunları**, s. 221

yabancılaşmanın bir sembolü haline gelmiştir. Herkesin bir topluluk yaratırken, bir başkasını o topluluğun dışarılıklı üyesi haline getirdiğine dikkat çekilir. Ne var ki, insanlar birilerini misafir kılıp ötekileştirirken kendilerinin de birçok yerde özellikle de yaşamda misafir olduğu gerçeğini unuturlar. Dolayısıyla oyunda bir yere ait olamamanın acısı, anlamını yitirmiş olan misafirlik kavramı üzerinden verilirken, birilerini ötekileştirerek var olan insanların da aynı duruma düşebileceği, bu dünyada zaten herkesin misafir olduğu vurgulanır. Oyunda, bir ülkeye ait olmayan bir insanın çareyi başka bir ülkeye gitmekte arayarak iki kat ötekileşmesi gibi ironik bir durum üzerinden göç sorunu da tartışılmaktadır. Almanya'ya göç eden ailelerin yaşadığı sosyal güvenceden yoksunluk, emeğe yönelik sömürü, kültürel bölünmüşlük, yabancılaşma vb. sorunlar da oyunda büyük yer tutar. Oyunda yazar, bütün bu anlatılanlar doğrultusunda herkesi kendini sorgulamaya ve kendiyle yüzleşmeye çağırır. Önsözden alıntılanan aşağıdaki sözler bu durumu kanıtlamaktadır.

> "Dünyanın ve toplumumuzun bu halinde, kişinin kendini kökü toprakta bir çınar gibi yerleşik, güvenli ve güçlü duyması ne denli güç… Kendinize ve çevrenize yabancılaşmanız işten bile değil. Bir de bakıyorsunuz ki istenmeyen biri olup çıkıvermişsiniz. Bir de bakıyorsunuz ki ayakkabınızın içinde görünür görünmez mumlar… Gitme zamanı ama nereye? (…) Oyunumuzun insanı da işte böylesi bir arayış içinde... Hem de istenilmezliğini, itilip dışlandığını, gün günden daha fazla ta içinden, acıyla bile duysa… (…) Bizler onun bu hesaplaşmasını bu oyunla sizlerin akıl ve yüreklerine sunmak istedik. Ola ki, kim misafir kim değil sorusuna sizler bir yanıt bulabilirsiniz yaşamda."[103]

Sözü edilen bu ileti ve göndermeler, Musa Sezer'in başına gelenlerin yaren sohbeti sırasında canlandırılması üzerinden verilir. Musa Sezer, yıllar önce çalışıp para biriktirmek için karısını alıp Almanya'ya gitmiştir. Bu sırada dahil olduğu yaren sohbetinin yiğitbaşına, oğlunu emanet emiştir. Yıllar geçmiş, Musa Sezer Almanya'dan dönmüştür. Sohbeti yapmak üzere yarenleri kendi evine davet etmiş ama yarenler gelmediği gibi, toplantıda onun resmini yırtarak onu yarenlikten çıkarmışlardır. Musa'nın toplantıda çavuş olan oğlu Yiğit de, kendini bırakıp gittiği için babasından nefret etmektedir. Toplantıda Almanya'dan dönen Musa ve karısının

[103] Bilgesu Erenus, **Misafir**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2004, s. 5

hallerini anlatan oyunlar oynanır. Bu oyunlarda Musa ve karısına, "sonradan görme" denilerek onlarla dalga geçilir. Bu sırada sarhoş olan Musa kapıdan girmiş, olanları görmüştür. Musa'nın geldiği fark edilince ortam gerilir. Yarenler önce onu içeri almak istemezler, ama Musa misafir olduğunu hatırlatarak içeri girer. Kısa süre sonra çıkması için ayakkabısına mum dikildiğini gören Musa çok sinirlenir. Öfkeyle vızvız oyunu oynar gibi yarenlere vurur. Hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığını, çektiği acıları anlatır. Bu defa Musa'nın Almanya'ya gidişi ve orada yaşadıklarını anlatan oyunlar oynanır.

Geçmişte Musa ve karısı, Musa'nın ailesi tarafından kötü muamelelere maruz kalır. Evden ayrılmak istedikleri zaman topraktan paylarını alamazlar. Musa yiğitbaşının yanına gelir, keçeci olarak çalışmaya başlar. Önceden misafir olarak geldiği bu toplantılarına artık üye olarak katılmaktadır. Bu sırada koparatife adını yazdırmıştır, Almanya'ya gitmek için de başvuruda bulunmuştur. Tek isteği ev almak için Almanya'ya gidip para biriktirmektir. Almanya'ya gitmeye hak kazanınca hamile karısıyla beraber yola koyulur, çocukları Yiğit'i yiğitbaşına emanet ederler. Karısının adı Elfide yerine Elveda yazılır. İkinci sınıf insan muamelesi görürler, Musa çok çalışır, çalışırken parmağını makineye kaptırır. Çocukları Kamer büyür, Elveda Zülüf diye bir de kız çocuk doğurmuştur. Elveda da çalışmaya başlar, Kamer kız kardeşine bakmak zorunda kaldığından okuyamaz. Musa ve ailesi oğulları Kamer'in sünneti için Türkiye'ye geldiklerinde geride bıraktıkları oğulları olan Yiğit onları tanımaz, yaren toplantısında bulunanlar da dahil olmak üzere tanıdıkları herkes onları dolandırıp paralarının büyük bölümünü alırlar. Musa ve ailesi yeniden Almanya'ya döner, kızları Zülüf Alman kızlara özenmektedir. Kamer ise okumamış, çok hırçınlaşmıştır. Bir gün Kamer Türkler dışarı yazan bir duvarı silerken yakalanır, kaçarken kaza yapıp ölür. Musa ve Elveda daha fazla dayanamayıp Türkiye'ye dönerler, Zülüf Almanya'da kalır. Döndüklerinde diğer oğulları Yiğit onları istemez. Var olan paralarıyla market açar, kısa sürede batarlar. Paraları kalmamıştır, kimse onları istememektedir, çocuklarını da yitirmişlerdir. Oyunun içinde oynanan ve Musa'nın dramını anlatan bu oyunları izleyen yarenler, yaptıkları hatayı anlar, kendileriyle yüzleşirler; Musa'yı aralarına alıp dilsiz oyunu oynayarak oyunu bitirirler.

Oyunda bu konu, köylü tiyatrosu geleneğinde yer alan yaren sohbetleri içinde ele alınmaktadır. Yaren sohbeti, ahi teşkilatına üye olanların kışın belli tarihlerinde bir araya gelerek yaptığı toplantılardır. Ahi teşkilatı aynı zamanda esnaf örgütü anlamına da gelir. Bu toplantılarda ahi teşkilatı üyeleri yani esnaflar, bir araya gelerek meslek ve ahlak kurallarını, çeşitli değerleri paylaşırlar. Bu sohbetlerde eğlence atmosferi de sağlanır. Yaren sohbetlerinde, birlikte eğlenmek adına oyun oynama geleneği, Misafir oyununun ana izleğini oluşturmaktadır. Böylelikle hem değerlerin değişimi, misafir kavramının günümüzdeki anlamı, yaren sohbetlerinin değişimine paralel olarak anlatılır hem de Musa'nın hikayesi canlandırılır. Musa'nın hikayesi aracılığıyla ait olamama, kendine ve çevreye yabancılaşma, göç, ötekileştirme, misafir olma vb. sorgulatılır. "Misafir bütün bu sorgulamaları, yani özü, geleneksel bir tören, bir toplantı, yarenlik sohbetleri içine yedirerek sergiliyor. Böyle bir yaklaşım, misafirperverliği, dayanışmayı, kardeşliği bir öğreti haline getirmiş olan yaren sohbetlerinin de sorgulanması gereğini beraberinde getiriyor."[104] Dolayısıyla hikayenin yaren sohbeti geleneği içine yerleştirilmesi yoluyla, oyunda gelenek ve değerler de sorgulamaya açılır. Böylece oyunda biçim ve içerik bir bütün oluşturur.

3.2. YAREN SOHBETİNDE DE YAŞAMDA DA "MİSAFİR" OLANLAR

Oyunda köylü tiyatrosu geleneğinden yaren sohbetlerinin kullanımına paralel olarak, geleneksel tiyatromuza ilişkin birçok özelliğe rastlamak mümkündür. Öncelikle olaylar, oyunun yazıldığı dönemde, Akşehir'de bir yaren toplantısında geçmektedir. Oyunun yaren sohbeti tarafından kuşatılmasıyla beraber, bu toplantılarda görülen birçok yapısal özellik oyuna da yansımıştır. Beraber eğlenme geleneğinin bir parçası olan oyun çıkartmaya bağlı olarak, oyun içinde oyun oynama çok yaygındır ve metnin kurgusu bunun üzerinedir. Yaren sohbeti içindeki oyunlar daha çok Musa'nın yaşamını konu alır. Ancak bu oyunlar arasında, vızvız oyunu,

[104] Tekerek, **Köy Seyirlik Oyunları**, s. 221

dilsiz oyunu, fincan oyunu vb. yaren sohbetlerinden tanıdığımız oyunlar da görülür. Seyirciye oyun oynandığını açıkça gösterme, buna bağlı olarak gerçekçi değil göstermeci yapı kullanımı, dans ve müzik ile eğlence atmosferini destekleme, seyirciyi oyuna dahil etme gibi unsurlar bu oyuna yaren sohbetlerinden yansıyan diğer özelliklerdir. Köylü tiyatrosu geleneğimizin bir parçası olan yaren sohbetleri ve bu toplantılardan oyuna taşınan söz konusu özellikler, kullanım biçimleri ile oyundaki olayların anlatımına olanak sağlayan bir zemin hazırlarken, aynı zamanda oyunun iletisini destekleyip, anlatılmak istenen düşüncelere hizmet eder.

Bu noktada öncelikle oyunun çerçevesini çizen yaren sohbetleri ve oyundaki kullanımı üzerinde dikkatle durmak gerekir. Yaren sohbetlerinin kaynağı olan ahi teşkilatları bir çeşit esnaf örgütlenmesidir, kaynağı 13. yy. kadar eskiye dayanır. Belirli bir zanaatın temsilcisi olan esnafların bir araya geldiği ahi teşkilatında, hiyerarşik bir yapılanma söz konusudur. Bu örgütlenme içinde hem mesleğin incelikleri hem de her türlü ahlak kuralları esnaflarca paylaşılır. Dayanışma, güven, kardeşlik, meslekte uzmanlık, edep kuralları önemli değerler arasındadır, yaşatılmaya çalışılır. Bu teşkilatta usta-çırak eğitimi ile eğitim alanlar içinde uygun görülenler, bir törenle bir üst dereceye çıkmaya hak kazanır. Ahi teşkilatları arasında, kendisine tasavvufi bir anlam yükleyenler, bir pire bağlananlar da bulunur.

> "Ahilik ve ahi teşkilatı 13. ve 14. yüzyıllardan 19. yüzyılın ikinci yarısına dek, Selçuklu'dan Osmanlı'ya, Balkanlar'dan Kırım'a kadar Türklerin sosyo-ekonomik ve politik durumlarına yön vermiş bir esnaf örgütlenmesidir. Kendine özgü töresiyle esnaf ve zanaat ahlakını korumuş, kollamış, iyi ve erdemli insan olma edeplerini içeren kurallara uymayı bir öğreti haline getirerek, başlarındaki ahi babalarla, aşağıdan yukarıya (çıraklıktan ustalığa) ve belli bir hiyerarşik yapı içinde yüzyıllarca sürmüştür."[105]

Ahi toplantılarının ahlak kurallarını, iyi ve erdemli insan olmanın gereklerini, adaba uygun davranışları aktarımda belirleyici olması, bu toplantıların bir gelenek olarak uzun zaman sürdürülmesine neden olmuştur. Gerek meslek

[105] **A. e.**, s. 79

kuralları gerek ahlaki değerlerin paylaşıldığı, dayanışma ortamının sağlandığı bu toplantılar, yaren sohbeti adı altında köylü tiyatrosu geleneğimize dahil edilmiştir. Ahi toplantılarının köylerdeki küçük örnekleri olan yaren sohbetleri, sonbahar ve kış aylarında gerçekleştirilir. Sohbetlerde ciddi ahlaki kuralların aktarımı yanında eğlence atmosferi sağlanarak köylünün oyun oynama geleneği de sürdürülür. Yaren sohbetlerinde uygulanan kurallar ve oynanan oyunlar yörelere göre farklılık gösterir.

> "(Yaren sohbetleri) köy ve kasabalarda doğanın uykuya yattığı ya da öldüğü, sonbahar-kış ve baharın ilk günlerini de içine alan tarihlerde yapılır. (…) Köylü ve kasabalı da, töresel ve törensel bu türden eğlenceli sohbet toplantılarıyla eşlik eder doğanın suskunluğuna. Ahiliğin tüm ahlaki kuralları yaren sohbetlerinde de uygulanır. Dolayısıyla yaren sohbetlerinin moral bir işlevi de vardır. Köylüyü bir arada tuttuğu gibi erdem ve dürüstlüğü de öğreten bir görgü töreni de denilebilir."[106]

Bütün bu özellikleri ile seyir geleneğimiz içinde önemli bir yeri olan yaren sohbetleri, oyunun bütünündeki anlatıma hizmet eden, altında önemli iletiler barındıran bir unsur olarak metinde de kullanılmıştır. Yaren sohbeti, oyun içindeki oyunları sarar, bu oyunlarda anlatılmak istenen düşüncelerle bütünlük teşkil eder. Oyunda Musa'nın yaşadıklarının anlatılması için gereken zemini hazırlayan yaren sohbeti, oyunun yazıldığı dönemde, Akşehir yöresine ait bir toplantıya uygun olan kurallarla icra edilmektedir. İlk sahnede görüldüğü kadarıyla günümüzde yaren sohbetlerinin eski tadı yoktur. Bu toplantılar, eğlence görevini tek başına üstlenen ve herkesin evine kolayca giren televizyon karşısında tutunamamıştır. Bu yüzden, söz konusu toplantıda televizyon sesi kısık da olsa bir köşede çalışmaya devam eder, toplantıyla yarışan bir teknoloji aracı olarak varlığı hissedilir. Geçmişte dayanışma, güven, hoşgörü, ahlak ve düzenin esas alındığı toplantı, bu özelliklerinden de uzaklaşmış olmalıdır. Duvarda yazan 'Sıra evi nizam intizam evidir.' sözleri, bu evde az sonra yaşanacaklarla tezat oluşturacaktır. Çünkü toplantıda olmayan biri ile haksız yere dalga geçilecek, gelen misafire de uygun davranışlarda bulunulmayacaktır. Böylece duvardaki yazı artık uygulamaya geçmeyen yerleşik söylem düzeyinde kalmaktadır. Toplantıya üye olan yarenlerin birçoğu yurt dışına gitmiş ya da ölmüştür. Geçmişte kalabalık ve görkemli olan bu sohbette, şimdi yalnızca altı kişi

[106] **A. e.**, s. 88-89

bulunmaktadır. Başlangıçta bütün bunların farkında olmayan yarenleri, Musa, içinde bulundukları durumla yüzleştirecektir. Böylece yaren sohbetlerinin değişen kimliği üzerinden, değer değişimine dikkat çekilir, gelenek, seyir geleneğimizden bir toplantının kullanımıyla sorgulamaya açılır.

> "MUSA: Bizim zamanımızda askere gidip dönmemiş adam çavuşluk edemezdi sıra evinde. Demek iyice gevşedi sizin de töreniz. Meraklanma yiğitbaşı, sıra evini basmanın cezası ne ise vereceğiz. İyi e neden böyle tenha meclisiniz? Bizim zamanımızda misafire ayağa kalkılırdı. Gelen sübyan çocuk olsa da öyle gene."[107]

'Misafir olma'nın tartışmaya açılması için de yaren sohbetleri işlevsel bir şekilde kullanılmıştır. Yaren sohbetinde misafir olmak ya da bir yaren sohbetinden kovulmak, o topluluktan dışlanmak başa gelebilecek en kötü şeylerdendir. Bütün bunlar Musa'nın başına gelir. Önce fotoğrafı yırtılarak artık topluluğa kabul edilmeyeceği belli edilir; ardından, geldiği bu sohbette kendisine istenmeyen misafir muamelesinde bulunulur. Daha sonra oynanan oyunlarda Musa'nın önce ailesi tarafından istenmediği, parasızlık yüzünden ülkede tutunamadığı, ardından umudunu bağladığı Almanya'da misafir olarak kötü muameleye maruz kaldığını öğreniriz. Hatta geçmişte misafir olduğu bir yaren sohbetinde, oynanan oyunda fincanların altında saklı yüzüğü bulamadığı için kendisine vızvız oyunuyla sırtına vurularak ceza verilmiştir. Şimdi konuk olduğu bu sohbette de ayakkabısına koyulan mumlar istenmediğinin belirtisidir. Dolayısıyla Musa'nın yaşamda, her gittiği yerde sırtına darbe yiyen bir misafir olma durumu, katıldığı yaren sohbetlerinde sırtına sopayla vurulan ya da istenmeyen bir misafir oluşuyla somutlanır. Musa geçmişten bugüne hep misafir olmuş, hiçbir toprağa ait olamamıştır. Musa yoksul köylünün yaşadığı ezilmişliği simgeler. Böylece oyunda yaren sohbetleri, bütün bu düşünceleri altında barındıran ve 'misafir olma'nın anlamını tartışmaya açan bir simge olarak da yer alır.

Oyunda yaren sohbetlerinin kullanımına paralel olarak görülen en önemli özelliklerden biri oyun içinde oyun oynamadır. Oyun içinde oynanan oyunlar,

---

[107] Erenus, **Misafir**, s. 14-15

oyunun asal konusu olan Musa'nın yaşamının anlatılmasına olanak tanır, ancak daha önemlisi bu özellik aracılığıyla oyunda anlatılmak istenen düşünceler ele gelir. Yaren sohbetlerinde ahlak kurallarının aktarımı kadar eğlence de önemli yer tutar. Dolayısıyla beraber oynayıp beraber eğlenme geleneğinin gereği olarak, yarenler kendi içinde oyun çıkartır ve oynarlar. Bu oyunlar genellikle eğlenceye hizmet eder. Misafir oyununda Musa ve karısının sonradan görme olduğunu konu alan ilk oyunlar, gülmeceyi içerip eğlendirici bir niteliğe sahiptir. Ancak Musa'nın katılımıyla oynanan, onun başına gelenlerin anlatıldığı, gerçeği yansıtan oyunlar son derece acıklıdır. Böylece giderek, yaren sohbetinin bilinen niteliğinden uzaklaşılır, gelenek bir kez daha sorgulamaya açılır. Öte yandan başlangıçtaki oyunlarla sonradan oynananlar arasındaki karşıtlık, Musa ve ailesinin başına gelenler konusunda görünen ve gerçek arasındaki karşıtlığa denk gelir. Bu karşıtlıkta görünene aldanan yarenlerin gerçekle ve kendileriyle yüzleşmeleri sağlanır. Yaren sohbetinden alınan oyun içinde oyun oynama motifiyle, bir yandan sohbetin eğlence yönü kırılarak içi boşaltılır, gelenek yadırgatılır; diğer yandan Musa'nın yaşamı anlatılırken görünen ve gerçek arasındaki farklılık gösterilir. Dolayısıyla, yaren sohbetlerinden alınan oyun içinde oyun oynama olgusu, metinde çeşitli düşüncelere hizmet etmek üzere farklı bir görünümle kullanılır.

> "Misafir'de iki katmanlı oyun içinde oyun motifi kullanılmıştır. (…) Oyuncular bir yaren sohbeti yansılarlar. Her biri bir yareni oynar. Birinci ve büyük oyun içine oyun çemberi budur. Musa'nın oyunları yansılanırken, o taklitte işi olmayanlar seyirciyle birlikte yansılanan oyunu yaren kimliğiyle izlerler. Sohbetin içinde çıkartılan oyunlar da ikinci oyun içinde oyun çemberini oluşturur." [108]

Oyun, yaren sohbetleri üzerine kurulu olup, olaylar bu toplantıda gerçekleştiği için yaren sohbetleri içinde eğlence amacıyla oynanan oyunlar da metinde kimi yerlerde karşımıza çıkar. Yüksük oyunu, vızvız oyunu, dilsiz oyunu yaren sohbetlerinden metne taşınan bu tür oyunlardandır. Bu oyunlar, metindeki kullanımlarıyla belirli bir düşünceye hizmet etmektedirler. Özellikle oyunda sık sık karşımıza çıkan vızvız oyunu, metnin iletisini altında taşıyan bir metafora

[108] Tekerek, **Köy Seyirlik Oyunları**, s. 228

dönüşmüştür. Musa, bir yaren sohbetine konuk olduğunda, ondan tepsiye kapatılmış fincanların hangisinin altında yüzüğün saklı olduğunu bulması istenir. Bu oyunun adı yüksük oyunudur. Musa yüzüğü bir türlü bulamaz, bunun üzerine vızvız oyunuyla cezalandırılır. Boynuna tepsideki fincanlar ipe dizilerek asılır. Kendisine vuranın adını tahmin edinceye kadar sırtına vurulacaktır. Ne var ki, Musa misafir olduğundan sırtına vuranların adını bilmesi mümkün değildir. Görüldüğü gibi, yaren sohbetinde misafir olan Musa sırtına darbeler yer. Vız vız oyunu, oyunun iletisi yönünde simgesel bir özelliğe bürünür. Bu oyun Musa'nın misafir olarak ülkesinde de Almanya'da da yediği darbelerin göstergesidir. Daha yakından bakıldığında bu darbeler, Musa'nın ve onun üzerinden köylünün ezilmesini göstermektedir. Musa'nın toplantıda misafir olduğu için yediği bu ilk darbenin yaşamda ardı arkası kesilmez. Musa gittiği her yerde misafir olur, hiçbir yere ait olamaz, bu yüzden sürekli yaren sohbetindeki vızvız oyununda olduğu gibi sırtına sopa yiyen, ezilen kişidir. Başına kötü şeyler geldiğinde vız diye ses çıkarmasıyla, yaren sohbetindeki vızvız oyununa, ilk misafirliğine ve yediği ilk darbeye gönderme yapar. Almanya'ya ilk gittiğinde kendisinden misafir diye bahsedildiğinde verdiği tepki de bunun göstergesidir.

> "MUSA: Ardım sıra biri, milyonuncu misafirmiş dedi. Ne şans var herifçioğlunda. Misafir… O saat ensemi kolladım sıra evindeki misafirliğimizi anıp da. Vızzzz… Boynuma ipe dizili çiçek astılar aynı sıra evinin fincanları gibi. Vızzz… Şans işte eşek şansıdır bizdeki. Bu misafir sözcüğü hayra alamet değildir. Şöyle edip böyle edip vuracaklar besbelli."[109]

Görüldüğü gibi yaren sohbetinde misafir olma ve vızvız oyunu, Almanya'da yaşanan sorunların anlatımı için birer simge olarak kullanılmıştır. Almanya'dan dönen Musa, başına gelenlerin intikamını almak ister ve öfke nöbetine kapılır. Bir ülkede misafir olmanın acısını yaşamıştır, şimdi kendi ülkesinde, ait olduğu tek yer olan yaren sohbetinden de dışlanmaktadır. Ayakkabısına koyulan mumlar, misafir olduğunu, misafirlik süresinin dolduğunu ve gitmesi gerektiğini haber verir. Bunun üzerine Musa yaşamı boyu sırtına yediği darbelerin ve her yerde istenmeyen misafir olmanın intikamını almak için yine vızvız oyununa sarılır, bu

[109] Erenus, **Misafir**, s. 39

defa sırtına vurulan değil sopayla yarenlerin sırtına vuran o olur. Yarenler kıpırdayamaz, karşı duramaz, çünkü yiğitbaşı onlara pergel diyerek hareket etmelerine engel olmuştur. Buradaki vızvız oyunu, Musa'nın acı deneyimlerinin, öfke nöbetinin bir göstergesine dönüşür. Aynı zamanda, yaren sohbetinde ayakkabıya mum koymanın misafire gitmesi gerektiğini söylemenin bir yolu olduğunu, yiğitbaşının pergel komutunu vermesiyle yarenlerin hareket etme yetkisini elinden alabildiğini de öğrenmiş oluruz. Bütün bunlar, yaren sohbetlerinden oyuna yansıyan özellikler olarak dikkat çeker.

> "MUSA: Siz kim oluyorsunuz lan, sizin gibisine pabuç bırakacak göz var mı bende? Pabucuma mum dikip de korkutucam mı sandınız? Dikin dikeceğinizi lan… Dikin dikiceğseniz… Sıra değneği bizim elimize geçmiştir nasıl olsa… Tek parmağımız yoksa da kavrayışımız sizden iyidir gene…
> (…)
> YAREN ALİ: Pergeli bozmayacak mısın yiğitbaşı?
> YİĞİTBAŞI: Uzun pergel. Hali hal değildir baksana.
> MUSA: Acık da vızvız oyunu şimdi. Ben kazandım siz kaybettiniz hayat oyununda. Vızzz… Zaten öfkeniz, kabarmanız hep buna. Vız vız… Öncesi vuran başkasıydı. Şimdi Herr Musa. Vızzz… Tanıdığımız tanımadığımız vurdu öncesi. Yakınımız, uzağımız vızzz… Şimdi vuran besonder bilakis Herr Musa. Kazanan ben oldum. Siz böyle kıç üstü oturakaldınız. Vay gidi ensenize vızzzz ki vızzzz…"[110]

Oyunun sonunda oynanan dilsiz oyunu da yaren sohbetlerinden metne taşınan bir oyundur. Musa'nın yaşamı anlatıldıktan sonra yarenler kendileriyle yüzleşir, hatalarını anlar, bir fotoğrafını isteyerek Musa'yı yeniden aralarına alır, dilsiz oyunu oynarlar. Yüzlerine yanan kazandan is sürer, ellerine mum alıp seyircinin arasına karışırlar. Dilsiz oyununun bu yanıyla karanlığı bir parça aydınlatmayı ifade eden bir motif olarak kullanıldığı söylenebilir.[111] Dilsiz oyununda elinde mum seyircilerin arasına karışan herkes yiğitbaşının söylediği "Kim biliyor kim misafir kim değildir bu dünyada?"[112] sözlerini tekrarlayacaktır. Böylece köy seyirlik oyunlarında görülen seyirci ile organik bağ kurma, onu oyuna katma özelliği oyuna taşınmış olur. Ayrıca, seyirci de misafir kavramı üzerine sorgulamaya çağrılır.

---

[110] **A. e.**, s. 18-19
[111] Tekerek, **Köy Seyirlik Oyunları**, s. 231
[112] Erenus, **Misafir**, s. 60

Görüldüğü gibi yaren sohbetlerinden alınarak oyuna taşınan dilsiz oyunu da, altında çeşitli anlamlar barındıran önemli bir motif olarak kullanılmıştır.

Yaren sohbetleri beraber oynayıp beraber eğlenme, eğlence atmosferi içinde düzen, ahlak kuralları ve dayanışmayı sürdürme işleviyle öne çıkan toplantılardır. Bu toplantılarda eğlenceyi sağlamak adına çeşitli oyunlar çıkartma oldukça yaygındır. Oyunda da Musa'nın yaşamı yaren toplantısı içinde oynanan oyunlardan öğrenilmektedir. Bu oyunları yarenler oynadığından ve oyunlar toplantı anında çıkarıldığından göstermeci yapıda olmaları kaçınılmazdır. Böylelikle oyun içinde oyun oynama geleneğine bağlı olarak yaren sohbetlerinden oyuna yansıyan bir başka özellik göstermeci yapı olur. Oyunda, Musa ve ailesini canlandıran yarenler, seyirci önünde hazırlanıp rol dağılımı yaparak çeşitli kimliklere bürünürler. Yaren sohbetine kadınlar katılmadığından Elfide, Zülüf gibi kadınları erkek yarenler canlandırır. Almanya'daki iş hayatında yaşanan zorluklar, Musa'nın parmağını makineye kaptırması canlandırılırken makineyi bir oyuncu oynar. Tüm oyunlarda yastık, bebek ya da çocuk olarak işlev görür. Musa, ayakkabılarını eline alarak kukla gibi konuşturur, onları insan olarak düşünür. Bütün bunlar, oyunda gerçeğin olduğu gibi yansıtılmadığını, hayal gücüne olanak tanınarak gösterildiğini, oyun oynandığının açıkça ifade edildiğini gösterir. Köylü tiyatrosu geleneği ve bu geleneğin bir parçası olan yaren sohbetlerinde görülen göstermeci yapının, oyun içinde oyun oynamanın bir gereği olarak oyuna yansıdığı açıkça görülmektedir.

Oyunda köy seyirlik oyunlarında da yaren sohbetlerinde de eğlenceyi destekleyici bir unsur olarak göze çarpan şarkı ve dans kullanımına sıklıkla rastlamak mümkündür. Oyun içinde oynanan oyunlarda maniler de görülür. Olay akışı içine birçok şarkı serpiştirilmiştir. Bunlardan bazıları eğlence yönüyle öne çıkar. Kimi şarkılarda ise iletiyi destekleyici özellikler görülür. Örneğin Musa ile eğlenmek amacıyla söylenen şarkı başlangıçta eğlenceyi sağlarken, sonda yarenlerin hatalarını anlamalarıyla hüzünlü bir kimliğe bürünür.

"Arabası son marka
Arsa tarla tapuda

Kasım kasım kasılır da
Parmak koptu tornada.

Yalan mıyım Yaşar
Alamanya'da doğru söyler
Türkiye'de şaşar

Betonarme evleri
Yamru yumru dilleri
Üstten üstten bakar da
Firaklıdır halleri"[113]

Şarkının yarattığı duygularda yaşanan bu değişim, Musa'nın yaşamının yansıtılmasına paralel olarak yarenlerdeki dönüşümü desteklemektedir. Başlangıçta Musa ile dalga geçen oyun kişileri, onu bu duruma getiren koşullarla yüzleştiğinde yaptıklarından utanırlar. Üstelik Musa'nın acısında kendilerinin de payı olduğunu görürler. Oyunun bütününe bakıldığında, kimsenin iyi-kötü olarak karşıt konumlara koyulmadığı, herkesin olumlu ve olumsuz taraflarıyla gösterildiği ve kişileri etkileyen koşulların öne çıktığı görülür. Birilerini misafir kılarken aslında yaşamda misafir olduğumuzu göremediğimize dikkat çekilir. Başkalarına karşı davranışlarımız, bakışımız, yargılayıcı tavırlarımız aslında oyuna konu olan yarenlerden çok farklı değildir. Yarenlerin kendi ile yüzleşmesi, seyircinin kendi ile yüzleşmesini de sağlar. Oyunun seyirciye göstermek istediği mesele, koşulların Musa gibi insanları nasıl ezdiğidir. Bu nedenle oyunda, görüneni kolayca yargılamak yerine daha derindeki bir sorunu, düzenin nasıl ezen-ezilen ilişkisini nasıl doğurduğunu görmenin gerekliliği önem kazanır. Seyirciyle de bu temel üzerinden bir ilişki kurar.

"YİĞİTBAŞI: Bundan sonrasını anlatmak bize düşer gayri yarenler. Örselenmiştir, yaralıdır demedik, dönüşün yolunacak kaz gibi baktık hepimiz Musa'ya. Komisyoncu Yaren Hüseyin. Seni bir yol geçiyorum. Yaptığın işlediğinden belli zati. Sen yapsatçı Yaren Bahri, Musa gibi kaç Alamancı'nın elinden parasını kapıp da civciv fabrikası kuracağım diyerekten boşu boşuna tavuğun kıçına bıraktın bunları. Sen marangoz Yaren Osman, ardından eğleştiğin saray yavrusunu sen döşemedi miydin olmadık paraya? Olur olmaz aynalar, avizeler satıp da sermayeni büyüttün anca. (…) Hepimiz yarenler hepimiz… Herr Musa'nın yoksulluktan dönme cakasını körükledik

[113] **A. e.**, s. 56-57

> ki bir iyice hem nasıl körükleme. Alamanya'da durmuş adama daha niceleri layıktır diye."[114]

Oyunda yaren sohbeti geleneğinin kullanılmasına paralel olarak bu gelenekte görülen oyun içinde oyun oynama, göstermeci yapı, şarkı ve dans, eğlence için oynanan oyunlar ve bu sohbetlerde uyulan kurallar metne yansıtılmıştır. Bütün bu özellikler, Musa'nın yaşamda, ailesi içinde, ülkesinde ya da bir başka ülkede misafir olduğunu, ezildiğini vurgulamak üzere kullanılmıştır. Yaşamın her alanında hissedilen ait olamama duygusu, yaren sohbetinde misafir olmak ile somutlanmaktadır. Yaren sohbeti geleneğinden gelip metne yansıyan tüm özelliklerin, metnin bütünündeki iletiye hizmet eden simgeler olduğu görülmektedir. Dolayısıyla yaren sohbeti, anlatılan düşünceyi öne çıkartmak üzere metnin içine yedirilmiştir. Bu aşamada geleneksel tiyatro biçiminin kullanıldığı çağdaş bir oyun olan Misafir'e, geleneksel ataerkil ideolojinin kullanımı açısından bakmak yerinde olur.

3.3. ATAERKİL TOPLUMUN "MİSAFİR"İ OLAN KADINLAR

Bilgesu Erenus'un köy seyirlik oyunlarından yaren sohbetlerini kullanarak yazdığı ve bir toplumda misafir yani öteki olmanın anlamını tartıştığı Misafir adlı oyununa, ataerkil toplum yapısının metindeki yeri bakımından yaklaşıldığında, söz konusu ideolojinin metne doğrudan yansıdığı görülmektedir. Daha doğru ifadeyle, metindeki olayların geçtiği toplumsal yapıda ataerkil ideoloji belirleyicidir. Ancak yazar, böyle bir toplumda kadının yaşadığı acıyı da dile getirmektedir. Aslında metinde, ataerki tartışılan asal bir mesele olarak görünmez, hatta odaktaki konunun gerisinde kalır ve metnin anlatımı için kullanılır. Diğer yandan, kadının olumsuz yaşam deneyimleri ve çektiği acının gösterilmesi, metnin ataerkiyi pekiştirmesini engeller görünmektedir. Denilebilir ki kadın, ataerkil ideoloji nedeniyle yalnız aile içinde ya da bir başka ülkede değil erkeklerin yer aldığı her yerde misafirdir.

[114] **A. e.**, s. 54-55

Metinde bu durum açıktan açığa verilmese de, Elfide'nin yaşadıkları üzerinden bu tür bir çıkarım yapmak mümkün olur. Bütün bunlar yazarın kadın olmasına bağlı olarak ataerkil yapıyı metne farklı bir şekilde taşımış olmasına bağlanabilir. Bu noktada, öne sürülen bu düşünceleri metinden verilecek örneklerle tartışmak yerinde olacaktır.

Metnin bütününe bakıldığında, olayların bir yaren sohbetinde geçmesi ve bu sohbetlerde yalnız erkeklerin bulunması nedeniyle tüm oyun kişilerini erkek oyuncuların canlandırdığı görülür. Böyle bir görünüm, daha baştan kadınların erkeklerin eğlence alanından, etkinliklerinden dışlandığı ataerkil yapıyı haber verir. Yaren sohbetlerinin kullanımına bağlı olarak, bu sohbetlerin yer aldığı toplumda yer alan ataerkil ideoloji metne yansıyacaktır. Erkek oyuncuların canlandırdığı ve oyunun asal kadın oyun kişisi Elfide, diğerleri ise onun gelin olduğu ailedeki diğer gelinler, Musa'nın annesi ve Elfide'nin kızı Zülüf'tür. Tüm kadınları erkekler canlandırır, ancak kadınların davranışları, yaşadıkları olaylar ve duygularında ataerkil yapının toplumsal cinsiyet kavramı belirleyicidir.

Oyunun ilk sahnelerinde, Musa'nın gelişinden önce, yarenler onun ve karısı Elfide'nin Almanya'daki durumlarını canlandıran oyunlar oynayarak eğlenirler. Bu oyunlarda tıpkı Musa gibi Elfide de sonradan görme, gösteriş meraklısı, kendi kültürü ile Alman kültürü arasında bocalayan komik ve büyük ölçüde olumsuz bir tip olarak çizilir. Aynı zamanda kocası Musa'nın sonradan görme oluşunu belli eden isteklerinin hedefidir. Musa, Elfide'den viski, buz vb. ister. İstekleri onun kendi kültüründen uzaklaştığını, para kazanınca yolunu şaşırdığını gösterir. Ancak Musa'da ataerkil bakış devam etmektedir, kuşkusuz karısının görevinin kendisine hizmet etmek olduğu düşüncesi onu durmadan karısından bir şeyler istemeye, hizmet beklemeye iter. Dolayısıyla yarenlerin Musa'nın görmemişliği ile eğlenmek için oynadığı bu oyunlarda Elfide, erkek egemen düşünceye paralel olarak olumsuz ve kocaya hizmet etmeye koşullanmış çizilirken Musa'nın sonradan görmüşlüğü de bu hizmetler üzerinden anlatılarak alaylanır.

Musa'nın gelişinden sonra, bu oyunlarda çizilen imgeler ter yüz edilir, Musa ve Elfide'nin gerçek kimlikleri, yaşadıkları bir bir açığa çıkmaya başlar. Musa da Elfide de sonradan görme, yozlaşmış, para delisi, olumsuz kimseler değildir. Ancak yine de onların cinsel kimliklerini belirleyen ataerkil düşünce hissedilmeye devam eder. Elfide olumsuz bir kadın değildir ancak ataerkil ideolojinin toplumsal cinsiyet normlarına göre olumludur. Edebiyat yapıtlarındaki kadın karakterlere yönelik eleştirilerden biri de erkek yazarların yarattığı iki karşıt tipin varlığıdır. Bu iki klişe uç tip evdeki melek ve canavar olarak adlandırılır. Evdeki melek erkeğini mutlu etmenin görevi olduğunu bilecek ve kendini evine, kocasına, çocuklarına adayacaktır.[115] Bu alıntıda sözü edilen erkek yazarlar ifadesi aslında bir görme biçimi olarak düşünülmelidir. Çünkü burada yazarın cinsiyetinden çok ataerkil düşünme biçimini sorgulayıp sorgulamaması sorunsallaştırılmaktadır. Düşünme biçimini belirleyen yazarın cinsiyeti değildir. Ataerkinin içselleştirildiği metinlerde karşımıza çıkan evdeki melek tipi bu oyunda da karşılığını bulur. Elfide, bir önceki çözümlemede de sözü geçen evdeki melek tipine oturur. Kocasına hizmet eden, onun isteklerini yerine getiren, ona sevgi, şefkat bağlılık duyan bir kadındır. Çektiği acılara büyük ölçüde katlanır ve her koşulda kocası Musa'nın yanındadır. Bu bakımdan Elfide, ataerkinin belirlediği toplumsal cinsiyet kimliğine oturarak, davranış ve sözleriyle söz konusu ideolojiyi yansıtır. Musa da aynı ideolojinin çizdiği erkek cinsel kimliğini taşır.

Öncelikle Musa ve Elfide'nin kendi memleketlerinde ve aile yaşamları içinde yaşadığı sorunlar, burada misafir olma durumlarını anlatan oyunlar oynanır. Elfide hamiledir, bu geniş aile içinde gelin olarak hor görülen Elfide ve ağabeylerinin gücü karşısında ezilen Musa çok sıkıntı çekmektedirler, topraklardan paylarına düşeni alıp bir ev sahibi olmak isterler. Burada geçen diyaloglarda Elfide ile Musa'nın annesi arasında olumsuz bir ilişki çizilir. Musa'nın annesi, her türlü sorunu Elfide'nin çıkardığını düşünmektedir. Dolayısıyla bu iki oyun kişisi arasında, ataerkil ideolojinin yaygın olduğu toplumlarda görülen gelin-kaynana ilişkisinin mevcut olduğunu söylemek yanlış olmaz. Erkeğin üstün olduğu düşüncesiyle erkek çocuk

[115] Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 252

sahibi olmanın çok önemli olmasına paralel olarak, bu tür bir yapıda Musa'nın annesi oğluna çok düşkün olmalıdır. Bundan dolayı oğlunu bir başka kadınla paylaşamama düşüncesiyle birlikte gelen kıskançlık duygusu, ona karşı gelen gelini ile arasının tamamen açılmasına neden olacaktır. Aşağıdaki diyalogda, gelinin kaynanasından duyduğu rahatsızlığı dile getirmesi üzerinden, ataerkil ideolojinin gelin-kaynana imgesinin doğrudan izleri görülmektedir.

> "YAREN BAHRİ (ANA): Yiyecek oğlumun başını kendi başını yiyesi…
> YAREN ALİ: (Elfide gibi sessizce ağlar.) Gayrı çekesi yanım kalmadı. Kurbanın olam Musa, götür beni buralardan gayri. Anan, ağabeyin, gelinler hepsi de birliktir. Yesek kabahat, yemsek otursak, kalksak kabahat… Kamer oğlan da ben de karaçalı olduk aranızda. Gayri bir ayrı dam gerek bize."[116]

Burada, kaynanasının davranışlarına bağlı olarak Elfide'nin yaşadığı sıkıntı da görülmektedir. Ancak, Elfide'nin duyduğu sıkıntıya ataerkil yapının yarattığı gelin-kaynana ilişkisinin neden olduğu açıkça gösterilmez ya da sorunsallaştırılmaz. Yalnızca bu tür problemler, karı kocanın evi terk etmesini hızlandırır. Musa, gitmek için payına düşen toprağı talep ettiğinde ağabeyi çirkin davranışlarla ona bunun mümkün olmadığını gösterir. Musa hiçbir şey yapamaz. "(Çünkü) ataerkil düzenin ilkeleri iki aşamada gelişir: Birincisi, erkeklerin kadına egemen oluşu, ikincisi yaşlı erkeklerin genç erkeklere egemen oluşudur."[117] Cinsiyet erkeğe kadın karşısında üstünlük sağlarken, yaş da erkeğe erkek karşısında üstünlük getirir. Musa, kendinden yaşça büyük olan ağabeyine saygı duymak durumunda kalır. Böylece ataerkinin ona doğru olarak dayattığı davranışı sergileyerek cinsel rolünün gereğini yerine getirir.

Musa ve Elfide gitmeye karar verdiklerinde, Elfide büyük bir hızla bu eve gelin gelirken getirdiği ya da sonradan edindiği tabak, tencere vb. değer verdiği eşyayı almaya koyulur. Ancak, diğer gelinler buna izin vermez. Elfide ve eltileri arasında çekişme başlar. Bundan hemen önce de çirkin sözler sarf ederek birbirleriyle kavga etmişlerdir. Burada amaç, bu ortamda yaşanan sıkıntının boyutlarını göstermektir. Musa'ya toprak vermeye yanaşmayan ağabeyi gibi,

---

[116] Erenus, **Misafir**, s. 28
[117] Millet, **Cinsel Politika**, s. 47-48

kadınlar da Elfide'ye kendine ait eşyaları vermek istemez. Ancak burada Elfide'nin malına düşkün, olumsuz bir kadın olarak çizildiği gibi bir sonuca da varılabilir. Öte yandan, ataerkil ideolojinin kadınlar arasında daima rekabet, çekememezlik, kıskançlık ve kavgaya dayalı bir ilişki olduğu düşüncesi sürdürülmüş olur. Kadınlar arasında yapıcı ve olumlu bir ilişki görülmez.

> "YAREN BAHRİ (ANA): O çoktan bulmuştur belasını… Yedi, yedi başcağızını…
> YAREN ALİ (ELFİDE): Ben kadar taş düşse başınıza.
> YAREN BAHRİ: (Uzanır vurur.) Aha yılan dilli. Dölünü de kendine benzetecek bu gidişle.
> YAREN ALİ: (Sarılır yastığa) Dölüme kurban olun hepiniz.
> YAREN HÜSEYİN (BÜYÜK GELİN): Utanmıyon mu kız? (Vurur.) Kocamış karıya.
> YAREN ALİ: Kocamışlığını bilsin o da.
> ÇAVUŞ (KÜÇÜK GELİN): Aha rezil konuşuyor hala. (Vurur.)
> (…)
> (Kadınlar saç saça baş başa kavgaya girişir.)
> (…)
> (Gelinler birden sofradaki tencere kaşığın üzerine kapaklanır. Yaren Ali kendi hissesini kurtarma çabasında)
> YAREN ALİ (ELFİDE): Gelirkene anagilden getirdimdi.
> YAREN BAHRİ (ANA): Bizi zati hiçbir vakit aileden bilmedi. Yedi, yiyecek başcağızını yedi…
> YAREN ALİ: O tava da benimdi.
> (Gelinler Elfide'yi hırpalar.)
> (…)
> YAREN BAHRİ (ANA): Kaçılın lan orospular. Karı yüklü. Bir zarar gelecek bebeye. Kaçılın dedim size."[118]

Musa'nın annesi gelinlerini böyle davranmamaları konusunda uyarır, çünkü Elfide hamiledir. Dolayısıyla Musa'nın annesi kendi soyundan gelen torununa bir şey olmasını istemez, Elfide'ye değer vermemekte, onu yalnız torununu doğurmakla yükümlü bir nesne konumuna indirgemektedir. Elfide ve Musa bütün bunlara dayanamaz, ev almak için para kazanmak üzere Almanya'ya çalışmaya gidecek ve bu evde daha fazla durmayacaklardır. Diğer gelinlerin buna verdiği tepki ile erkek egemen sistemin namus söylemi yinelenir. Buna göre Almanya'da, sokakta her erkek her kadının bedenini rasgele elle taciz etmektedir. Bu durum, Almanya'ya giden Elfide'nin de tacize uğrayarak, namusunun tehlikeye düşeceği anlamına gelir.

[118] Erenus, **Misafir**, s. 29-30

Böylece Türkiye'de kalan diğer gelinler, namuslarını koruyacak ve Elfide'den üstün duruma geçeceklerdir. Gelinlerin verdiği tepki, ataerkil ideolojinin namus ölçütlerini ve bu ölçüt üzerinden kadınlar arasına koyduğu namuslu-namussuz ayrımını göstermektedir.

Bir sonraki adımda ataerkil sistemin erkeğe biçtiği toplumsal cinsiyet rolüne ilişkin yerleşik söylemlerden biri, metinde belli belirsiz kendini gösterir. Musa ve Elfide Almanya'ya giderlerken, bebeklerini Yiğitbaşı'na emanet eder, adını Yiğit koymasını isterler. Çünkü Yiğit, mert, güçlü, sözünün eri erkek anlamına gelmektedir. Bu özellikler ise, erkeğin güç ve egemenliğini esas alan ataerkil ideolojinin, erkeğe biçtiği toplumsal cinsiyet rolünün gerektirdiği özelliklerdir. Anne babası Yiğit adını taşıyan bu çocuğun, daha doğduğu andan itibaren, taşıdığı isimle beraber bu özelliklerle donanacağına inanırlar. Böylece, o ataerkil yapının erkeklik normlarına uygun, olumlu bir erkek olacaktır. Elfide ve Musa adlı oyun kişileri, bütün bu görünümleriyle ataerkiyi içselleştirmiş olarak metinde yer alırlar.

Elfide ve Musa Almanya'ya gittiklerinde çok büyük bir değişim göstermezler. Almanya'da kendilerini çok daha güçlü bir şekilde misafir olarak hissederler. Burada yaşanan olaylarda da ataerkil ideolojinin etkili olduğu görülür. Ancak Elfide'nin kadın olarak yaşadığı acılar daha açık bir şekilde görülür. Almanya'ya gittiğinde hamile kalan Elfide, bir süre sonra her türlü sosyal güvenceden uzak, ilkel şartlarda, acı içinde tek başına doğum yapar. Bir kadın olarak sabretmek, dayanmak, güçlü olmak zorundadır. Türkiye'de birçok sorunla boğuşurken gördüğümüz Elfide, bir kadın olarak Almanya'da da acı çekmeye devam eder.

Almanya'da Musa çalışırken, Elfide bir süre çalışamaz. Çünkü önce hamile kalmış, sonra da yeni doğmuş bebeğine bakmıştır. Böylece ataerkil toplum yapısında geçerli olan, ev içindeki işlerin, çocuk büyütmenin kadının işi, kamusal alandaki, para getiren işlerin, ailenin geçimini sağlamanın erkeğin işi olduğunu öngören çekirdek aile modeli sürdürülmüş olur. Elfide ev içinde çalışır, dışarıda çalışmak istese de çocuğu büyütmek onun görevi olduğundan bunu gerçekleştiremez. Ataerkil

toplum yapısının çekirdek aile modelinde cinslere dayalı iş bölümü Musa ve Elfide aracılığıyla metne yansıtılmış olur.

> "Çağdaş şehir ailesinin/evinin belirli iş tiplerini ev içi, ücretsiz ve genellikle kadınlara ait; öbür işleri de kamusal, ücretli ve genellikle erkeklere ait olarak tanımlayan bir iş bölümü tarafından kurulduğu eşit ölçüde bildik bir şeydir. (…) Çocuk yetiştirmenin kendisi bir iştir ve bir bütün olarak cinsiyete dayalı işbölümünde önemli rol oynar."[119]

Çekirdek aile içinde, cinslere dayalı işbölümünün kadının kamusal alana çıkmasına, çalışmasına izin vermediği, kadının ekonomik özgürlüğü olmaması dolayısıyla ezildiğini düşünen sosyalist feministler öncelikle bu sorunun çözülmesi gerektiği üzerinde durmuşlardır. "Sosyalist kadınlar, cinsiyete dayalı işbölümünün değiştirilebileceğini varsayıyorlardı, böylece bunu örgütleme çalışmalarına başladılar."[120] Ne var ki cinsiyete dayalı işbölümünün değiştirilmesi, yani kadının kamusal alana çıkıp çalışması, ekonomik özgürlüğünü kazanması ataerkil ideolojinin sonlandırılması için yeterli olmamıştır. Elfide de, Zülüf biraz büyüdükten sonra onu ağabeyi Kamer'e bırakıp, daha hızlı para biriktirmek, aile bütçesine katkı sağlamak amacıyla kamusal alana çıkar, çalışmaya başlar. Ancak çalışmaya başladığında da yaşadıklarında büyük bir değişiklik olmaz, toplumsal cinsiyet rolünü sürdürür. Dolayısıyla ataerkil ideolojinin sonlandırılması için, kadının çalışmasının çözüm olmadığı ortadadır. Kadın kamu alanında da toplumsal cinsiyet kimliğine bağlı olarak sömürüldüğü takdirde, ataerki ortadan kalkmayacaktır. Yani çözüm kamu alanına ataerkinin biçtiği kadınlık rolü dışında yeni bir kadın kimliği ile çıkmaktır.

> "Özel yaşam ile kamu yaşamı arasındaki çizgiyi ortadan kaldırıp, kamu alanına çıkarken (kadının) bir sorunu vardı: Bu alana erkek egemen söylemin belirlediği biçimlerle çıkmak ve orada gene erkek egemen söylemin belirlediği biçimlerle kalmak kolaydı. Feminizm kendisini bundan öte bir şey başarmak zorunda görüyordu: Bu alana kendi tanımladığı farklılıkla çıkabilmek ve burada kendi tanımladığı farklılıkla tutunabilmek."[121]

---

[119] Connell, **Toplumsal Cinsiyet Ve İktidar**, s. 169
[120] **A. e.**, s. 55
[121] Jale Parla, "Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?", **Kadınlar Dile Düşünce**, Der. Sibel Irzık, Jale Parla, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 26

Elfide de, kamu alanına çıktığı, para kazanıp aile bütçesine katkı sağladığı halde, durumunda bir değişiklik olmaz. Yani, ataerkil ideolojinin kadına verdiği toplumsal cinsiyet kimliğini sürdürür. Kamusal alanda erkekle eşit düzeyde çalışıp, emeğinin karşılığını alamadığından dolayı da sömürülür. Evde de eş ve anne olarak kadına dayatılan toplumsal kimliklere uygun davranır. Musa, hafta sonu evde dinlenirken, o çocuklarıyla ilgilenmek ve ev işlerini yapmak zorundadır. Bu yüzden Elfide kamusal alana çıkıp çalışınca, Musa'dan iki kat fazla yorulmaya başlamıştır. Elfide'nin bu durumu, kamu alanına çıkıp çalışmanın erkek egemen yapıyı sonlandırmayacağını gösterir.

Almanya'da Elfide giderek daha çok acı çekmeye, yorulmaya başlar. Metinde onun acısı da sıklıkla ifade edilir. Elfide ve Musa oğulları Yiğit'i Türkiye'de bırakmışlardır. Her ikisi de çocuklarını özler, üzülürler, ancak Elfide üzgünlüğünü daha fazla dile getirir. Burada kadının erkekten daha duygusal ve çocuklarına daha bağlı olduğuna dair bilinen bakış açısı yinelenir. Kadın ve erkeğin duygusal yapılanması arasındaki farklılık, ataerkil ideolojiyi destekleyen psikanalitik çözümlemeler tarafından ortaya atılmıştır. "Kadınların başkalarına olan duygusal gereksinimi daha açıkça ifade edilir. Dolayısıyla kadının bu yapısı annelik rolüne mükemmel biçimde uyar."[122] Buna göre kadının bağımlılık ihtiyacı duyması onu daha duygusal ve anneliğe yakın kılmaktadır. Metinde Elfide'nin arkasında bıraktığı oğlu için duyduğu özlem ve acının Musa'dan daha yoğun olması, Elfide geride kalan oğlu için ağlarken Musa'nın yeni doğan kızıyla ilgilenip onu duymaması bu düşünceyi destekler.

> "YAREN ALİ: Göğüs başım sızlıyor len Musa. Keşke Yiğit'im de yanımızda olaydı.
> MUSA: Ha? Kız bunun zülüfleri vardır şimdiden. Adını Zülüf koymalı belki de.
> YAREN ALİ: Bilmesine biliyom yiğitbaşı bizden has bakar yavruma emme evlat gene işte."[123]

[122] Donovan, **Feminist Teori**, s. 210
[123] Erenus, **Misafir**, s. 44

Elfide duyduğu acıyı sıklıkla dile getirir. Zamanla yalnız geride bıraktığı oğlu Yiğit için değil, diğer çocukları için de endişelenmeye başlar. Elfide'nin çalışıp, ev ekonomisine katkıda bulunması için, Zülüf'e ağabeyi Kamer bakmış ve okuyamamıştır. Kamer giderek hırçınlaşmıştır, Almanların davranışlarından ve bu kültürden nefret eder. Zülüf ise tersine Almanlara özenir, başarılı ve çalışkandır. İki kardeş birbiriyle sürekli kavga etmeye başlarlar. Bütün bunları gören Elfide'nin acısı, endişesi artar. Başlarına gelecek olumsuz olayları önceden hisseder gibi, geri dönmek için diretir. Onun düşündüğü çocuklarının yaşamı, mutluluğudur. Çocukları misafir oldukları bu dünyada kendilerine ait dilden bile yoksun büyümektedir. Burada Elfide olumlu değerleri yüklenmiştir. Yaşamdan, yapıcılıktan, mutluluktan yana olup güçlü bir öngörüye sahiptir. Ne var ki Musa bunu göremez. Çünkü Musa ev, araba gibi değerli şeylere sahip olarak geri döndüğünde güçlü erkek statüsünde görünebilmek, erkek hiyerarşisinde üst sırada durmak arzusunda, hırsındadır. Musa kuşkusuz bunun farkındalığı içinde değildir, ama düşünce ve davranışları içselleşmiş ataerkiyi, statü kazanma isteğini gösterir.

> "MUSA: (Kendi) Hemi de öyle çemkirirdim ki karıya Yaren Osman. Çar çar çar konuşmasının nedenini bilmezlenir de. (Elfide gibi) Vişşş ne birikti ise birikti bankada Musa, gayri gidelim buradan. Kamer oğlan konuşmayı unuttu, konuşmaya konuşmaya, Münich Zülüf'ünün ise heç öğreneceği yok bu gidişle. İki yaşını aşkın çocuk bir anne baba olsun demez mi?"[124]

Elfide'nin çabası Musa tarafından görülmez, Musa onun söylediklerini dinlemez. Öyle ki, bu sıkıntıdan, Elfide'nin şikayetçi sözlerinden uzaklaşmak için kimi zaman akşamları eve gelmediği öğrenilir. Burada da bilinen söylem tekrarlanmış olur. Kadın doğruyu söylese bile, acısını, arayışını ifade ettiğinde sözleri erkek tarafından duyulmaz, boş sözler olarak görülür. Aslında kadın, ataerkil ideolojinin yaşadığı toplumsal yapıda, bu ideolojinin kodlamalarını taşıyan bir dille kendini ifade edememektedir. Var olan dil, erkek egemen söylemin belirlediği, erkeklerin dilidir. Kadınların kendini ifade edebilmesi için yeni bir dile ihtiyaçları vardır. Elfide böyle bir dilden yoksun olduğu için sesi duyulmaz olur.

---

[124] **A. e.**, s. 48

> "Cixious da kadınların ezilmesine ve susturulmasına hizmet eden bu kültür sistemini yıkacak kadınca bir dile gereksinim olduğu inancındadır. (…) Helene Cixious, Luce Irıgaray, Julia Kristeva'nın önerdikleri kadınca dil, ataerkilce dili yıkmayı hedefleyen, ikili karşıtlık mantığına yer vermeyen, bir başkaldırı dili olacaktır."[125]

Elfide, ataerkil yapının biçtiği toplumsal cinsiyet kimliğini taşıması nedeniyle yerleşik söylemlerle konuşur. Söz gelimi, doktora gitmek söz konusu olduğunda namusuna zarar gelmesinden şiddetli korku duyar. Yeteri kadar çocuk sahibi olmuştur, daha fazla çocuk doğurmamak için doktora gitmesi, bir korunma yöntemi öğrenmesi gerekir. Bunun için bile olsa doktora bedenini açma fikri, onu korkutur. Mesleği doktorluk olsa da kocasından başka bir erkeğin bedenini görmesi namusuna zarar verebilir. Bu konuda Elfide'nin duyduğu titizlik Alman kadınlarında yoktur. Böylece namus konusunda o batılı kadınlardan ayrı bir yerde durmuş olur. Çocuk doğumunu engelleyen tedavi yaptırmak, bu nedenle doktora bedenini açmak için kocasının onayını alması gerekmektedir. Bu sözlerde ataerkil yapının, kadının namusunu her şeyden önemli, erkeğin sorumluluğunda ve örtünmeyle özdeş gördüğü yerleşik söylemi sürdürülmüş olur. Kadın, her şeyde olduğu gibi namusundan sorumlu olan erkekten izin almak zorundadır. Kadının erkeğin korumasında bir nesne olma söylemi yinelenmiş olur. Öyle ki, kadın bunu sorgulamadıkça ve buna uygun davrandıkça ataerki de sürmektedir.

> "MUSA (ELFİDE): Bu bizim werkstaddaki karıların hiç utanması yoktur len Musa. Topluca gidip kıvrık tel taktıracaklarmış doktura. Sen de gel dediler emmi, erimden izinsiz olmaz dedim. E tabii başka çocuk istemez gayri. Allah uzun ömür versin bunlara."[126]

Erkeğin kadının namusundan sorumlu olma, onun davranışlarına müdahale etme eğilimi metinde Kamer ve Zülüf arasındaki ilişkide de görülmektedir. Zülüf henüz evlenmediğinden onun namusundan sorumlu olan babası, babasının olmadığı yerlerde ise ağabeyi Kamer'dir. Evlendiği zaman bu sorumluluk kocasına devredilecektir. Her durumda kadınlar, kendi namusları konusunda söz hakkı

---

[125] Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 261
[126] Erenus, **Misafir**, s. 47

olmayan, bir özenin korumasındaki nesne konumuna indirgenirler. Ataerkil ideolojinin yerleşik söylemi bu izlek üzerinden de sürdürülür. Ancak Elfide'den farklı olarak Zülüf bu duruma karşı tepki göstermektedir.

> "KAMER: Saçına ne ettin öyle kaltak(?)
> ZÜLÜF: Ne olmuş ki saçıma. Mutter, dersimi bölüyor şu oğluna baksan ya. Warm is nicht kalt, kalt ist nicht warm.
> KAMER: Aklı sıra benimle alay ediyor, pis fahişe. Ne sürdün de saçların sarı oldu böyle?
> ZÜLÜF: Boyattım işte. Napiim, okulda kara kafa demelerinden bıktım bana."[127]

Zülüf, ağabeyinin müdahalelerine karşı çıkmasına rağmen metinde ataerkiye başkaldıran, kendi kimliğini arayan bir kadın olarak yansıtılmaz. Yalnızca Elfide ve Musa'nın Almanya'da yaşadığı acıyı, kendi çocuklarına bile yabancılaşmış olmalarını, burada büyüyen çocukların yaşadığı kültürel bölünmeyi göstermek üzere yer alır. Hatta, kendi ailesine sırt çeviren, kendi kültürünü unutan olumsuz bir figür olarak görülmektedir.

Oyunun sonunda, her ortamda misafir olan Musa, yaren sohbetlerine kabul edilir. Ancak Elfide'nin ülkeye geldikten sonra nereye gittiği bilinmez. Elfide, tıpkı Musa gibi aile içinde, ülkede ya da bir başka ülkede misafirdir, ama bunun yanında erkeklerin egemen olduğu bu kültürde bir kadın olarak da misafir olma durumunu yaşar. Ancak oyunda onu buna iten ataerkil yapının altı açıkça çizilmez. Oyunun sonunda, Musa her ne kadar misafir olmuşsa da, ataerkil toplumda, erkeklerin etkinliği olan yaren sohbetlerinde kendine bir yer bulur. Elfide kendisine kucak açacak böyle bir yerden de yoksundur. Elfide ataerkil toplum yapısında misafir olmayı sürdürür.

Görüldüğü gibi oyunda ataerkil ideolojinin dayattığı toplumsal cinsiyet normları ve ilişki biçimleri doğrudan kullanılmıştır. Elfide, Musa'nın annesi ve diğer gelinler ataerkil sistemin toplumsal cinsiyet kimliğini giyinmiş oyun kişileri olarak

---

[127] **A. e.**, s. 51

yer alırlar. Musa ve Elfide arasındaki ilişki de yerleşik söylemleri destekler görünümdedir. Zülüf, ağabeyinin yaklaşımına karşı çıkar, ancak metinde olumsuz bir figür olarak kalır. Metindeki olaylarda ve kişilerin davranışlarında ataerkinin yansımaları görülmektedir. Oyunda ötekileştirme ve yabancılaşma kavramları tartışmaya açılırken, ataerkil toplumda kadının öteki olarak görüldüğüne pek değinilmemiştir. Metnin içinden çıktığı toplumsal yapıdaki ataerkil ideolojinin metindeki olaylar, kişiler ve ilişkilere şekil vermesi bunda rol oynamaktadır. Metinlerde bir takım sorunlar odağa alınırken ideolojiyi yansıtmaktan geri durulamayışı ve bir metnin bu nedenle her zaman eksik kalmaya mahkum oluşu bunda etkilidir. Bu noktada aşağıda alıntılanan Piere Macherey'in düşüncelerine dikkatle bakmak gerekir.

> "Macherey'e göre edebiyat yapıtı ideolojiye, söylediği şeylerden çok söylemedikleriyle bağlıdır. İdeolojinin kendisini en çok hissettirdiği yerler metindeki anlamlı suskunluklar, boşluklar ve eksiliklerdir. Eleştirmenin 'konuşturması' gereken de işte bu suskunluklardır. Metnin bazı şeyleri söylemesi ideolojik açıdan sanki yasaklanmıştır; gerçeği kendince anlatmaya çalışırken yazar içinde bulunduğu ideolojinin sınırlarını ortaya çıkarmaya ve ideolojinin açıkça ifade edemediği boşlukları ve suskunlukları açığa vurmaya zorlandığını fark eder. Bu boşluklar ve suskunluklar yüzünden bir metin her zaman için eksiktir." [128]

Oyun, ataerkinin eleştirilmesi yönünden eksik kalmıştır. Bununla birlikte oyunda, Elfide'nin Musa kadar, hatta kadın olması dolayısıyla Musa'dan biraz daha fazla acı çektiği de gözden kaçmaz. Ataerkil sistem sorun olarak ele alınmamış, Elfide'nin yaşadığı sıkıntıda bu yapının payı olduğu açıkça sorunsallaştırılmamıştır. Ancak, kadın ve erkek arasında olumlu-olumsuz gibi ayrımlar çizilmemesi, Elfide'nin yaşadığı acının da tartışmaya açılması dolayısıyla ataerkinin pekiştirildiği de söylenemez. Bunda yazarın kadın olması da etkili olabilir.

> "(…) kadın yazarların ayrı bir geleneği vardır, çünkü tarihte kadınlar aynı türden baskılara maruz kalmışlardır. Bu durumda kadın yazarların dünyayı ve yaşamı, erkeklerden farklı şekilde algılamaları doğaldır, ama bu farklılık

[128] Eagleton, **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, s. 50-51

> biyolojik bir ayrımdan kaynaklanmaz. Kadınların toplumda uğradıkları aynı türden baskıların yarattığı bir sonuçtur."[129]

Bilgesu Erenus bir kadın yazar olarak, kadının iki kat fazla acı çektiğini kaçınılmaz olarak ifade etmiştir. Ancak bu acıda ataerkil yapının rol oynadığı oyunun merkezinde sorun olarak ele alınmaz, göz ardı edilir. Dolayısıyla metnin bütününde ataerkil yapı kullanılmış, asal sorun olarak gösterilmemiş ve açığa çıkartılmamıştır. Oyunun odağında yer alan sorunların tartışılması sırasında eril ideoloji metindeki ilişki ve söylemlere yansımış ama eleştirilmemiştir. Öte yandan karşıtlıkların kullanılmaması, kadının yaşadığı acının da gösterilmesi nedeniyle, yazarın kadın olmasına da bağlı olarak ataerkil yapının metin aracılığıyla pekiştirildiğini söylemek zor olur. Yazar, yaren sohbetleri aracılığıyla bir toplumda öteki olmayı ele alırken geleneksel olanın çağdaşlaştırılması bakımından farklı bir duruşa sahiptir. Ancak bu oyunda ataerkil toplumda kadının öteki olduğunu gözden kaçırmıştır. Yazar metinde ataerkil yapının işleyişini sorunsallaştırmamakla beraber, kadın yazar olmasına bağlı olarak bu yapının sonuçlarını yani kadında yarattığı acıları dile getirmekle ataerkiyi pekiştirmekten bir parça uzak kalmıştır. Yine de oyunda sınıf meselesinin daha önde olduğunu vurgulamak gerekir.

[129] Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 255

SONUÇ

Tanzimat ile başlayan Cumhuriyet ile devam eden modernleşme süreci içinde, Türk tiyatro edebiyatında modern batı tiyatrosu tekniği belirleyici olmuş, ancak çağlar boyu Türk toplumunun seyir geleneğini oluşturan geleneksel tiyatromuzdan esinlenerek oyun yazan yazarlar, bu süreç içinde de kendini göstermiştir. 1960 yıllarına gelindiğinde ülkemiz ve tiyatromuzun içinde bulunduğu koşullardan dolayı, oyun yazarları geleneksel tiyatromuzdan hareketle yeni tiyatro biçimi arayışlarına girmişlerdir. Oyun yazarlarını böyle bir arayışa iten nedenler, daha fazla seyirciyi tiyatroya çekmek, çağdaş, ulusal bir tiyatro dili yakalamak ve seyirci için tanıdık bir tiyatro biçimi kullanarak seyirciyle organik bir ilişki kurmak isteğidir.

1960 yıllarında, yeni anayasanın getirdiği görece özgürlük ortamına bağlı olarak, çeşitli siyasi düşüncelerin ifade edilmesi, özgün sanat yapıtlarının ortaya çıkması mümkün olmuştur. Bu dönemde, ülkemizde tiyatronun, düşüncelerin ifade edilebileceği, halk ile paylaşılıp geliştirilebileceği bir alan olarak algılanması daha da önem kazanmıştır. Sistemin eleştirilmesi, yeni düşüncelerin halka anlatılabilmesi, seyircinin yaşadığı gerçekliği görüp ona farklı bir gözle bakabilmesi için seyirci ile organik bir bağ kurmaya olanak tanıyan biçim arayışına gidilmiştir. Bu amaçla toplumumuzun seyir geleneğinin kullanıldığı biçimde oyunlar yazılmasının yerinde olacağı düşünülmüştür. Öte yandan dönemin yazarları batı tiyatrosunun Türk seyircisini yeterince kavrayamadığı, bize ait olmadığı gerekçesiyle geleneksel tiyatromuza eğilmiş, geleneksel tiyatromuzdan esinlenerek çağdaş ve ulusal Türk tiyatrosu kurma iddiası taşıyan oyunlar yazmışlardır. Bu iddia ile yola çıkan yazarların geleneksel tiyatromuza eğilmesinde, çağımızda çok ses getiren Brechtyen epik diyalektik tiyatronun yapı özelliklerinin geleneksel tiyatromuzla benzerlikler göstermesinin de rol oynadığı yadsınamaz.

1960 yıllarından günümüze dek gelen süreçte, geleneksel tiyatromuzdan hareketle çağdaş oyunlar yazma amacı güden yazarlardan bazıları, Karagöz, Ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatromuza dahil olan türlerden çeşitli öğeleri ve

yapı özelliklerini oyunlarında kullanmıştır. Yine geleneksel tiyatro türlerinden köy seyirlik oyunlarının özelliklerinden hareketle oyun yazan yazarlar da görülmüştür. Bu çalışmada, geleneksel halk tiyatrosu öğelerini oyunlarında kullanan yazarlardan Haldun Taner, Oktay Arayıcı, Sermet Çağan ve Ferhan Şensoy'un; köy seyirlik oyunlarının özelliklerinden yola çıkarak oyun yazan yazarlardan Ömer Polat, Murathan Mungan ve Bilgesu Erenus'un oyunlarından örnekler çözümlenmiştir. Sözü edilen yazarların her biri geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimi bakımından farklı bir yerde durmaktadır; ancak hepsi yerli malzemeyi özgün bir tiyatro dili yakalama amacıyla kullanmak noktasında buluşur. Yazarların oyunlarından seçilen örnekler, geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimi ve her bir yazarın kurduğu tiyatro dünyasını ortaya çıkartmak adına birer modelleme olarak sunulmuştur. Bu çalışmada geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılması yolunu tutan ve bu yolda farklı yerlerde konumlanan yazarların, geleneksel ataerkil düşünme biçimi ile kurdukları ilişki de sorgulanmaktadır. Bu sorgulama sonucunda, çağdaş bir tiyatro biçimi arayışındaki yazarların, çağdaşlaşma fikrinin neresinde konumlandıkları tespit edilerek, çağdaş bir biçim ile çağdaş bir düşüncenin nasıl bir ilişki içinde olduğu ortaya çıkmıştır.

Geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılması yolunda iyi niyetle yola çıktığı görülen bu yazarlardan bazılarının metinlerine bakıldığında, geleneksel tiyatromuzla yeterli hesaplaşmanın gerçekleştirilemediği gözlemlenir. Bu da, oyunlarda, var olan düşünme biçiminin sorgulanması, yeni bir düşünme biçiminin sunulması konusunda çeşitli aksaklıklara yol açmıştır. Öte yandan, oyunlara okur merkezli feminist eleştirel yaklaşımla bakıldığında, geleneksel tiyatronun çağdaşlaştırılması noktasında geleneksel tiyatromuzla hesaplaşmada yetersiz kaldığı saptanan metinlerde, hedeflenen eleştiriye ulaşılamadığı, 'tanıdık olan'a ve karşıtlıklara yer vermek yoluyla eleştirilmek istenen şeyin yerleşikleştirildiği görülmektedir. Ayrıca, metinlerde dış dünyada var olan ataerkil ideolojinin doğrudan yansıtılması, görmezden gelinmesi, iletinin cinsler arası hiyerarşiye olanak tanıyan karşıtlıklar üzerine kurulması nedeniyle ataerkinin sürdürüldüğü de göze çarpar. Bu noktada, bu çalışmada yapılan saptamaları, oyunlarda geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimlerine, ataerkil düşünce ile girilen ilişkiye yöneltilen eleştirileri, bu bölümde

yeniden özetlemek, ulaşılan sonuçları dile getirmek, bütünlüklü bir değerlendirmeye ulaşmak açısından yerinde olur.

Geleneksel tiyatromuzun Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile ortak noktalarından yola çıkarak, yeni bir tiyatro biçimi oluşturma amacı güden Haldun Taner, burada incelenen oyunlarında, Türk toplumunun içine girdiği batılılaşma sürecinde yaşadığı bocalamaları sergileyerek, kendi değerlerimiz diye sahip çıkılan normların da birer söylemden ibaret olduğuna dikkat çekmeye çalışmıştır. Bu nedenle kendi modernleşme normlarımızı da sorgulamaktadır. Yazar metinlerde seyirciye alternatif bir düşünce sunmaktan çok, seyircinin içinde yaşadığı gerçekliği sahnede görüp onunla yüzleşmesi ve eleştirmesini ister. Metinlerde söz konusu eleştiri ve iletiler için karşıtlıklar seferber edilmiştir. Metinlerde bu amaçla kurulan karşıtlıklar için bunları kırmaya ve farklı düşünme biçimleri oluşturmaya yönelik yabancılaştırıcı unsurlar kullanılmamıştır. Kullanılan yabancılaştırma öğeleri düşünsel mesafe kazandırmaktan çok güldürmeye yöneliktir. Bu nedenle metinlerde güldürünün zaman zaman iletiyi gölgelediğini söylemek mümkündür. Geleneksel tiyatronun çağdaşlaştırılma biçimi bakımından oyunlar, yabancılaştırma öğelerinin güldürüye hizmet etmesi ve karşıt düşünme biçimlerinin yadırgatılmadan sunulması, düzeni değiştirmekten çok eleştirmeye yönelik yaklaşımda bulunulması gibi yönlerden geleneksel tiyatromuza daha yakın durmaktadır. Bu durum, metinlerde iletilerin zor ortaya çıkması ve karşıtlıkların pekiştirilmesi tehlikesini yaratması bakımından çağdaşlaştırma biçiminde yer yer sorunlara neden olmaktadır.

Haldun Taner'in burada incelenen üç oyununa, ataerkil ideolojinin metne yansıtılma biçimi üzerinden bakıldığında, metinlerde iletilerin, iletileri şekillendiren karşıtlıkların hep kadınlar, kadınlara yönelik bakış ve onlarla kurulan ilişkiler üzerinden verildiği görülür. Daha doğru bir ifadeyle metinlerdeki ana izlekler kadınlar üzerine kuruludur ve bu kadınlar ataerkinin biçtiği toplumsal cinsiyet kimlikleriyle sahneye çıkmaktadır. Kadın kimlikleri, onlara yönelik bakış ve ilişkilerde belirleyici olan ataerkil ideolojidir. Yazarın böyle bir tutum sergilemesindeki amaç, aktarmak istediği iletileri en çarpıcı şekilde seyirciye taşımaktır. Bunun için toplumun kanıksadığı tanıdık imgelerden yola çıkmayı

seçmiştir. Ancak bu görünümlere, onlardan biri olan ataerkiye eleştirel yaklaşmamak, onu bilinçli ya da bilinçsiz olarak beslemek tehlikesini getirir.

Geleneksel tiyatro türlerimizden ortaoyununun özelliklerini çağdaş oyunlara taşıyan hatta çağdaş bir ortaoyunu yazan Oktay Arayıcı'nın burada incelenen Rumuz Goncagül adlı oyununda, evliliğe maddi beklentileri karşılayıcı bir kurum olarak bakma eğilimi üzerinden geleneksel tiyatromuzun biçimsel özellikleri ve güldürünün merkezde olduğu bir anlatım biçimiyle, paranın yüceltildiği bir düzenin eleştirisi yapılmaya çalışılır. Yazar, oyununda, dönemde gündemde olan tanıdık Yeşilçam imgelerini de yoğun olarak kullanmıştır. Oyunda yabancılaştırma öğeleri güldürünün hizmetinde, güldürü ön düzeydedir. Tıpkı ortaoyununda olduğu gibi güldürü ve eğlencenin merkezde olması, sıradan kişiler ve günlük hayattan olayların, ilişkilerin yabancılaştırılmadan kullanılması, güncel olana sık sık gönderme yapılması, yabancılaştırıcı öğelerin de düşünceye değil güldürüye hizmet etmesi bütünsel iletiyi görünmezleştirmiştir. İlişkiler ve güldürüyü merkeze almak, sorgulama açmamak, iletiyi yüzeysel bir şekilde ifade etmeye çalışırken sorunsallaştırılan şey, nedenleri, çözüm seçenekleri üzerine düşündürmemek metnin başka türlü bir düşünme biçimi sunamamasına neden olmaktadır. Bu aksaklıkların, ortaoyununun çağdaş biçim içine doğrudan taşınmasından kaynaklandığı söylenebilir. Oyunda paranın her şeyin üstünde değer taşıdığı toplum yapısı, çalışmak yerine zengin koca arayan bir genç kız üzerinden verilir. Böylece oyunda, cinsel politikanın kadını koca meraklısı addeden örüntüsü ileti için merkezi bir konumda yer alır. Dolayısıyla ileti için ataerkil ideolojinin tanıdık görünümlerine başvurulmuş olur. Bu yolla oyunda paranın yüceltildiği bir düzenin eleştirisi yapılırken, onu tetikleyen ataerkil sistem göz ardı edilmiştir. Kadınların çalışmaması, evlenme ve koca aramaya koşullandırılması, aile içinde çektikleri zorluklar, boşanmaktan korkmaları, evliliklerdeki problemler hep merkezde bulunan, para odaklı düzene yönelik eleştiri için araçsallaştırılmış, asıl neden görünmezleşmiştir. Ataerkinin sorunsallaştırılmaması, amaçlanan ileti için yerleşik toplumsal cinsiyet kimlikleri ve ataerkil söylemlerin yadırgatılmadan kullanılması, metnin, söz konusu ideolojiyi beslemesini sağlamaktadır.

Geleneksel tiyatromuzun önemli özelliklerinden grotesk ve soyutlamanın, belirli bir ileti için metnin merkezine taşındığı, Sermet Çağan'ın Ayak Bacak Fabrikası adlı oyununda, bozuk bir düzende sermaye sahiplerinin her türlü toplumsal kurumla iş birliği yaparak bilinçsiz halkı nasıl sömürdüğü gösterilerek para dönüşüm sistemi ve halkın aymazlığı eleştirilmeye çalışılmaktadır. Oyunda geleneksel tiyatromuza ilişkin özellikler doğrudan ele gelmeyip, bir amaç doğrultusunda, işlevsel olarak kullanılmıştır. Bu türlü bir kullanım, oyunda bütünlüklü bir anlatım sağladığı gibi, amaçlanan eleştirinin açıkça söylemeye gerek kalmadan, kendiliğinden ortaya çıkmasını sağlar. Sisteme yönelik eleştirinin açığa çıkmasında etkili olan bir başka şey, yabancılaştırma unsurlarının da salt 'güldürü' amaçlı değil ileti doğrultusunda kullanılması, güldürünün eleştiriden dolayımla ele gelmesidir. Oyunda herkesin eşit ölçüde 'suçlu' olduğuna dikkat çekilirken kimse idealize edilmez, karşıtlıklar yaratılmaz. Eleştirilmeye çalışılan düzenin işleyiş mekanizmaları açığa çıkmaktadır. Bütün bu yönleriyle geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimi bakımından farklı bir yerde duran oyunda, yine de seçenek düşünce üretiminin göze çarpmaması, çözüm fikrinin ortaya çıkmaması gibi aksaklıklar olduğu gözlenir. Ayak Bacak Fabrikası'nda ataerkil ideolojiye yaklaşım yönünden farklı bir yapı karşımıza çıkar. Oyunda yerleşik kadın erkek kimliklerinin belirli bir ileti için araçsallaştırıldığı görülmemektedir. Bilinen cinsler arası ilişki biçimleri de yadırgatılır. Bu bakımdan metnin ataerkiyi pekiştiren bir yapıda olduğu söylenemez. Öte yandan metinde, kızın, hayatından çok, sevdiği adamla evlenmeyi önemsemesi izleği üzerinden, geleneksel ataerkil ideolojinin, kadını koca meraklısı addeden örüntüsü sürdürülür. Metinde ataerki pekiştirilmemekle birlikte, sorun olarak da alınmamış, eleştirilen kapitalist düzenin ataerkil ideolojiyi beslediği gerçeği göz ardı edilmiştir. Bu durumun, Marksistlerin, her türlü sınıfsal sorunun çözümünü kapitalizmin yıkımında gören anlayışıyla ilgili olduğu yorumuna varılabilir.

Bu çalışmada popüler halk tiyatrosu geleneğimizin kullanıldığı oyunlardan incelenen son oyun olan Şahları da Vururlar, Ferhan Şensoy tarafından yazılmıştır. Tıpkı Oktay Arayıcı gibi Ferhan Şensoy da, geleneksel tiyatromuzdan ortaoyununu çağdaş oyun metni ve sahneleme anlayışı içine yedirdiği tiyatro düşüncesi ile göze

çarpar. Ancak yazarın oyunlarında güldürü, özellikle de dil güldürüsü çok daha ön düzeydedir. Yazarın burada ele alınan Şahları da Vururlar adlı oyununda Şah Rıza'nın çarpık yönetiminden cumhuriyet adı altında bir başka çarpık yönetime geçiş sorunu söz konusu edilir. Metinde İran'daki rejim sorunu tartışılıyor görünürken, ileti boyutunda cumhuriyet rejiminin anlaşılması ve uygulanması konusunda sürekli bocalayan ülkemizin hedef alındığı açıktır. Bu yolla yazar güncel bir sosyo-politik taşlama yapmaya çalışır. Oyunda geleneksel tiyatromuzla ilgili birçok özellik, belirli bir düşünceyi öne çıkartmak üzere, dönüştürülerek, işlevsel bir şekilde değil; komediye hizmet edecek şekilde, ortaoyununda olduğu gibi, değiştirilmeden, yalnızca günümüze taşınarak kullanılmıştır. Bundan dolayı, metni bütünleyen bir iletiye ulaşmak zorlaşmakta, metin, yalnızca güncel ve politik bir taşlama haline gelmektedir. Oyunda nasıl bir düzenin eleştirildiği anlaşılmaz, eleştirilen düzenin işleyiş biçimi görülmez, yalnızca halk-yönetim arasında karşıtlık kurularak yönetim olumsuzlanır. Bu nedenle ileti anlaşılmadığı gibi, seyircinin düşünmesine olanak tanıyan bir yapı da sunulmaz. Diğer taraftan oyunda, ileti ve karşıtlıkların, kadına yönelik bakış üzerinden verildiği bir yapı ile karşılaşılmaktadır. Oyunda kişiler arası karşıtlıklar, kadınlarla kurdukları ilişki aracılığıyla pekiştirilirken, kadına yönelik bakışta kadını cinsel obje olarak nitelendiren erkek egemen yapı belirleyici olmuştur. Oyunda çizilen kadın ve erkek kimliklerinde ataerkil yapının biçtiği cinsel roller karşılığını bulur. Ataerkil düşüncenin namus izleği yadırgatılmadan sunulur. Bütün bunlar verilmek istenen iletiye, özellikle de güldürüye hizmet etmek üzere yabancılaştırılmadan kullanılmıştır. Metin bütün bu yanlarıyla ataerkil düşünceyi güçlü bir şekilde pekiştirir.

Çalışmanın son bölümünde köy seyirlik oyunlarındaki özelliklerin çağdaş tiyatro içinde kullanıldığı örnekler ele alınmıştır. Köy seyirlik oyunlarının yapısal özelliklerinden yararlanarak çağdaş bir oyun yazma amacı güden, bu yapısal özelliklerin Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile ortak yönlerine dikkat çeken yazarlardan Ömer Polat, Aladağlı Mıho adlı oyununda ezen-ezilen ilişkisine dayalı aşiret düzeninin eleştirisini yapmak ister. Bu amaçla oyunda köy seyirlik oyunlarının yapısal özellikleri ve motifleri doğrudan kullanılmıştır. Buna bağlı olarak günlük yaşamdaki kimi sorunlar eleştirilmek üzere sahneye taşınmıştır. Ancak

yabancılaştırma öğelerinin yetersiz olması, var olanların da seyirciyi düşünceye yönlendirecek bir teknik olarak değil, beraber eğlenme geleneğinin kalıntısı olan tanıdık bir motif olma boyutunda, oyun oynamanın bilincinde olmanın getirdiği hazzı beslemek yolunda kullanılması, sorunların yeterince yadırgatılmamasına neden olmaktadır. Oyunda eleştiri düzene değil bireylere yönelir, taşlama havası hakimdir. Verilmek istenen ileti, ezen-ezilen karşıtlığı üzerine odaklanmaktadır. Ancak bu karşıtlığı oluşturan düzen, düzenin işleyiş biçimi ve çözüm olanakları üzerine kapsamlı bir düşünce geliştirilmemektedir. Bütün bunlar, oyunda verilmek istenen düşünce ile ilgili aksamalara ve düzenin değiştirilmesine yönelik didaktik bir iletinin doğrudan ifade edilmesine neden olmaktadır. Oyunun bütünündeki ezen-ezilen karşıtlığı ataerkil söylem aracılığıyla verilmiştir. Metinde, halkın ezilmesi problem olarak alınırken, cinsel ayrım üzerinden ezilen bir sınıf olarak kadının ezilmesi göz ardı edilmiştir. Metinde hiç kadın oyun kişisi olmaması, erkeklerin kadına yönelik bakışının ataerkil ideoloji tarafından şekillendirilmesi, oyun kişilerinin eril bir dille, erkek egemen ideolojiyi yansıtan yerleşik söylemlerle konuşmaları, kadınlara genellikle cinsel değerlerine bağlı anlam yüklenmesi, kadınların değersiz nesne konumunu işgal etmeleri gibi erkek egemen yapıyı destekleyici görünümler yadırgatılmadan kullanılmış olup, metin bütün bu yönleriyle ataerkil düşünceyi beslemektedir.

Köylü tiyatrosu geleneğimizden taziye törenlerinin metnin merkezine taşındığı, Murathan Mungan'ın Taziye adlı oyunu, geleneksel tiyatromuzdan yola çıkarak yeni bir tiyatro dili ve estetiği oluşturma, hedef alınan eleştiriyi etkili bir dille ortaya koyma noktasında oldukça farklı bir yerde durmaktadır. Yazar bu oyunda, kan davası ve aşiretler arası savaş gibi yıkıcı unsurların insanları, özellikle de kadınları içine ittiği kötü durumu merkeze koymuştur. Yalnız kadınlar değil herkes eşit düzeyde mağdur durumdadır, böylece onları mağdur edenin törelerin her şeyi belirlediği, kan davasının her şeyden önemli olduğu bir düzen olduğu düşüncesi ortaya çıkar. Oyunun yan hikayelerinden biri tarımda makineleşme ile birlikte insan gücüne duyulan ihtiyacın azalması, insanların göç etmesi ve ağalığın değişen yüzüdür. Dolayısıyla oyunda birçok sorunun tartışmaya açıldığı çok katmanlı bir yapı vardır. Oyunda doğru ile yanlışın, haklı ile haksızın, yaşam ile ölümün birbirine

karıştığı bir düzen anlatılmaya çalışılmaktadır. Buna bağlı olarak seyirciyi belirli bir yargıya götürme çabası görülmez, seyirci farklı bir dünya algısı üzerinden düşünmeye yönlendirilir. Oyun taziye törenini merkeze alan bir tragedya kimliğiyle karşımıza çıkar. Ancak oyunda, taziye töreni, gelenekler ve tragedya türü seyirciye tamamen yabancılaştırılmış, geleneksel oyunlarımız ve yerleşik söylemler karşıtlıkları sorgulatmak üzere kullanılmıştır. Kişiler duygularıyla töreler arasında gidip gelmektedir. Ölüm korkusuyla yaşama ve taziye tutmanın alışkanlık haline geldiği olumsuz bir düzen anlatılırken, bu düzenin yerini alacak bir başka olumsuz düzenin kodlamaları yerleştirilmiştir. Karşıtlıkların birbirini hem var eden hem de yok eden bir bütünlük içinde gösterilmesi, sorgulanması ve iletinin açığa çıkması için geleneksel tiyatromuz dönüştürülerek kullanılmıştır. Bu bakımdan oyun, var olan düzenin işleyişini gösterme, bu düzeni sorgulama, çözüm olanakları üzerine düşündürme ve karşıtlıkları kırma yönüyle, geleneksel tiyatromuzun çağdaş bir biçim içinde dönüştürülerek, bütün bu sorgulamalara olanak tanıyacak bir şekilde kullanılmasıyla farklı bir noktada konumlanmaktadır.

Geleneksel tiyatromuzla kurulan ilişki noktasında farklı bir yerde konumlanan Taziye oyunu, ataerkil ideolojinin sürdürülmemesi, hatta sorunsallaştırılması yönüyle de çalışmanın bütününde önemli bir yerde durur. Oyunda ataerkil sistem doğrudan yansıtılmaktadır. Oyun kişileri eril ideolojinin biçtiği toplumsal cinsiyet kimliklerine göre kurgulanmışlardır. Bu kimliklerin gereği olan davranışlarda bulunur ve yerleşik söylemlerle konuşurlar. Ancak törelere dayalı geleneksel düzenden dolayımla kişilerin trajedisini hazırlayanın erkek egemen düzen olduğu da gösterilir. Kişilerin acı çekmesine neden olan, duygularıyla giymek zorunda bırakıldıkları toplumsal rol arasındaki çatışmadır. Bu toplumsal rolde belirleyici olan ataerkil yapı da metinde sorunsallaştırılmaktadır. Özellikle baş kadın oyun kişisi olan Fasla'nın durumu kadının mağduriyetini gözler önüne serer. Oyunda kadın yaşamdan ve olumlu duygulardan yanadır. Karşıtlıkların değil çelişkilerin merkezde olduğu, karşıtlıkların birbiri içinde gösterilip kırıldığı bir yapıda, ataerkil ideolojinin pekiştirilmesinden çok sorgulanması mümkün olmaktadır. İdeoloji, cins ayrımı yapmaksızın dayattığı toplumsal rollerle herkesi kurban konumuna sokmaktadır.

Köylü tiyatrosu geleneğimizden ahi törenlerinin kullanıldığı Bilgesu Erenus'un Misafir adlı oyunu da Taziye ile benzer bir sorgulamanın kapılarını açar. Bu çalışmada incelenen son oyun olan Misafir'de, gittiği her yerde misafir olmanın acı verici durumu üzerinden, aslında toplumda öteki olma, düzene tutunamama sorunu işlenir. Köy seyirlik oyunlarından ahi törenlerindeki misafir olma kavramı, bu törenlerdeki oyun çıkarma geleneği, söz konusu iletinin açığa çıkması için işlevsel bir kullanımla oyunda yer alır. Ahi törenlerinin seyirciye açık yapısı, seyircinin de kendini sorgulayıp, ön yargılarından arınabileceği bir ortam yaratır. Misafir'de ataerkil ideolojinin yerleşik söylemleri ve toplumsal cinsiyet kimlikleri doğrudan kullanılmış, bu ideoloji sorunsallaştırılmamıştır. Ne var ki, kadının iki kat acı çektiği de gösterilmiştir. Bu durum yazarın kadın yazar olarak uğradığı baskının bir benzerini metinde yeniden üretmekten kaçındığı şeklinde yorumlanabilir. Yazar kaçınılmaz olarak kadının daha çok mağdur olduğunu göstermiş ve seyirciyi sorgulamaya davet eden bir metin kaleme almıştır. Ancak metinde, ataerkil ideoloji açıkça sorun olarak alınmamıştır.

Bütün bu değerlendirmelere bir kere daha bakıldığında, özellikle geleneksel tiyatromuzun Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile ortaklıklarına dikkat çeken yazarların, metinlerinde seyirciyi günlük yaşam deneyimleri ve bunlara neden olan düzen konusunda düşündürmeyi hedeflediği görülür. Bunun için yazarlar, gündelik yaşamın tanıdık durumlarını metinlerin merkezine koymuş, seyirciyi çekmek için dönemde revaçta olan Yeşilçam imgelerine de başvurmuşlardır. Ancak sözü edilen metinlerde gülmecenin merkezde olması, yabancılaştırmanın yetersiz, biçimsel kalarak düşünsellikten çok güldürüye hizmet etmesi, tanıdık görünümlerin yadırgatılmayarak daha çok içselleştirilmesine yol açabilmektedir. Ayrıca sözü edilen yazarların oyunlarında, karşıtlıkların kullanılması da var olan düşünme biçiminin sorgulanmasını, yeni bir düşünme biçimi sunulmasını, eleştirinin toplumsal eleştiri boyutunda kalmayıp kapsamlı bir sistem eleştirisine evrilmesini olanaksız kılar. Oyunlarda karşıt konumlar söz konusudur, bu karşıt konumlardaki değerler ya da kişilerden bir taraf olumlanırken diğeri olumsuz kalmaktadır. Bu karşıt konumları yaratan düzen ve onun işleyişi ortaya çıkmaz, düzenin sonucu olan şablonik karşıtlıklar sunulur. Okuyucunun bu karşıtlıkların dışına çıkarak, yeni bir düşünce

biçimi getirmesi olanaksızlaşır. Bu da, var olan düşüncenin eleştirilmesinden çok yerleşmesi anlamına gelir. Böylece yazarlar metinleriyle ulaştıkları noktada, okuyucuyla kurdukları bu tür bir ilişki nedeniyle farkında olmayarak kendileriyle çelişmiş olurlar.

Burada sözü edilen aksaklıklar, metinlerde geleneksel tiyatromuzla hesaplaşmanın yeterli düzeyde olmayışı ve geleneksel tiyatro öğelerinin dönüştürülmeden kullanılmasından kaynaklanır. Geleneksel tiyatromuzun yapısal özelliklerinin, belirli bir ileti doğrultusunda dönüştürülerek kullanıldığı metinlerde daha tutarlı bir yapı çizilmiş olması, bu saptamayı haklı çıkartmaktadır. Geleneksel tiyatromuzun Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile ortak özellikler taşıdığına dikkat çeken yazarların metinlerine yönelik eleştiriler, yazarların Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile hesaplaşma biçimine yönelik genel bir değerlendirmeyi de gerektirmektedir. Sözü edilen oyun metinlerinde Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile geleneksel tiyatromuzun ortak yapısal özelliklerini kullanan yazarlarımız, bu özellikleri geleneksel tiyatromuzda olduğu şekliyle, dönüştürmeden kullanmışlardır. Ancak Brecht, kurduğu epik diyalektik tiyatro tekniğinde bu ortak özelliklere farklı bir boyut getirmiştir. Bu noktada ister istemez Brechtyen epik diyalektik tiyatro ile geleneksel tiyatromuz arasındaki farklılıklar ve yazarların bu iki türü alımlama biçimi ile ilgili değerlendirmeler gündeme gelir.

Giriş bölümünde ve oyun incelemelerinin yapıldığı bölümlerde detaylı olarak sözü edilen, Brechtyen epik diyalektik tiyatro ve geleneksel tiyatromuz arasındaki farklılıkları ve yazarlarımızın bu iki türü alımlama biçimlerine ilişkin genel tespitleri burada bir kez daha özetlemek yerinde olacaktır. Brechtyen epik diyalektik tiyatroda karşıtlıkların değil, çelişkilerin merkezde olduğu diyalektik bir yapının kurulması, oyunlarda, düşünme biçiminin sonucu olan karşıt düşünce ve değerlerin değil, düşünme biçiminin işleyişinin ve çözüm olanaklarının sunulmasında etkilidir. Çünkü Brechtyen epik diyalektik tiyatroda kişi, olay ya da değerler olumlu ve olumsuz olarak değil, hem olumlu hem olumsuz yanlarıyla bir bütün olarak sunulmaktadır. Diyalektik, tarihselleştirme ile bir araya geldiğinde, değişimin mümkün olduğu kodlamasının yerleştirilmesini de sağlar. Oyunlarda değişmez

karşıtlıklar değil, tarihsel koşullara göre değişebilen çelişkilerin sergilenmesi, seyircinin koşulları değiştirmeyi düşünmesini olanaklı kılar. Kaldı ki, Brecht'in oyunlarında temel amaç, seyirciyi değişim doğrultusunda kolektif harekete çağırmaktır. Bu nedenle Brechtyen epik diyalektik tiyatroda tüm öğeler, seyirciyi, var olan düzeni eleştirmek ve onu Marksist ideoloji doğrultusunda değiştirmek şeklindeki bir ana düşünceye yönlendirir. Bunun için seyirciye günlük hayattan tanıdık görünümler sunulur, ancak bu görünümler tamamen yadırgatılır, günlük hayattaki olumsuz olaylara düzenin neden olduğuna dikkat çekilir. Dolayısıyla yabancılaştırma öğeleri, yalnız özdeşleşmeyi kırıp, olay akışını kesintiye uğratmakla kalmaz, seyirciyi bütündeki iletiye yönlendirir. Böylece oyunlarda, eleştirilen düzenin işleyişi ve var olan düşünme biçimi açığa çıkartılıp yeni bir düşünme biçimi sunulur. Son kertede, bahsi geçen oyunlar, bu yönleriyle Brechtyen epik diyalektik tiyatrodan ayrılarak geleneksel tiyatromuza yakın durur; buna bağlı olarak oyunlarda güldürünün merkezde olduğu, sistem eleştirisinin tüm yönleriyle ortaya çıkmadığı, iletinin karşıtlıklar üzerine kurularak açıkça ifade edildiği bir yapı kurulur. Bu bakımdan metinlerde var olan düzenin işleyişi derinlikli olarak ortaya çıkmadığı gibi, değişmez karşıtlıklar nedeniyle düzenin dışına çıkmanın olanaksız görünerek içselleştirilmesi, yeni bir düşüncenin sunulamaması söz konusudur.

Metinlere, ataerkil ideolojiye yaklaşım yönünden bakıldığında, erkek egemen söylemin doğrudan kullanıldığı görülmektedir. Geleneksel tiyatromuzun yapısal özelliklerinin doğrudan doğruya çağdaş oyunlara taşındığı, iyi-kötü, olumlu-olumsuz, yüce-aşağı gibi karşıt değerlerin merkezi konumda yer aldığı, günlük hayattan tanıdık görünümler olarak kadın-erkek ilişkilerinin ve yerleşik söylemlerin yabancılaştırılmadan kullanıldığı metinlerdeki kodlamalar, seyirciyi, amaçlanan düşünce düzeyine ulaşmaktan alıkoyarken ataerkil ideolojiyi doğal kabul etmeye yönlendirmektedir. Bu tespit, feminist eleştirel yaklaşımın sıkı ilişki içinde olduğu alımlama ve yapı söküm kuramları ile Marksist edebiyat eleştirisinin saptamalarıyla açıklık kazanmaktadır. Giriş bölümü ve oyun incelemelerinin yapıldığı bölümlerde detaylandırılan bu saptamaları, burada bir kez daha çok genel hatlarıyla hatırlamak gerekmektedir.

Alımlama kuramına göre, her metin kendi okurunu yani alılmayıcısını üretir. Alımlama sürecinde metin, okuyucusuyla yazardan bağımsız bir ilişkiye girerek alımlayıcıyı yönlendirir. Bu bakımdan yazarın metinde kullandığı dil, yarattığı dünya ve metni aracılığıyla okurla kurduğu ilişki noktasında çok dikkatli olması gerekir. Aksi takdirde, metniyle eleştirmek istediği şeyin daha çok içselleştirilmesine neden olabilir ya da okuyucuyu belirli bir iletiye yönlendirip bir ideolojiyi sorunsallaştırırken, bir başka ideolojinin yaşamasını garanti edebilir. Bu çözümlemede ele alınan oyunlara bu açıdan bakıldığında, metinlerden birçoğunun eleştirilmek istenen düşüncenin tekrarına düştüğü ya da bir ideolojiyi sorunsallaştırırken, var olan ataerkil ideolojiyi görmezden gelme ya da doğrudan konu etme yoluyla doğallaştırdığı gözlemlenmektedir.

Ataerkil ideolojinin metinler yoluyla yaşamının sürdürülmesine neden olan bir diğer etmen de, sanat eserinin ideoloji ile dolaysız bağlantısıdır. Marksist edebiyat eleştirmenlerine göre, sanat eseri kaçınılmaz bir şekilde içinden çıktığı toplumda var olan ideolojinin taşıyıcısı konumundadır. Çünkü sanatçı, yapıtında ideolojik gerçekliği doğrudan yansıtır. Bu nedenle sanatçı, yapıtını kaleme alırken bu gerçeğin farkında olmalı, yansıttığı ideolojiyi eseri aracılığıyla sorunsallaştırmalıdır. Burada incelenen oyunlarda, toplumumuzda hüküm süren ataerkil ideolojinin doğrudan yansıtıldığı ancak sorunsallaştırılmadığı, bu nedenle de pekiştirildiği görülmektedir.

Metinlerde ataerkil ideolojinin devamını garanti eden bir diğer etmen ise, karşıt düşünme biçimi ve yerleşik söylemlerle örülü eril dilin kullanılmasıdır. Bir başka deyişle, karşıt kutuplardan birinin diğerini dışlayarak kendi üstün konumunu güçlendirdiği yapı, metinlere kadın-erkek karşıtlığı aracılığıyla sızmıştır. Metinlerde iletiler, kadınlara yönelik yerleşik bakış ya da kadın ve erkeğe biçilen karşıt özelliklerdeki toplumsal cinsiyet kimlikleri aracılığıyla verilmektedir. Kullanılan dil, geleneksel ataerkil yapının yerleşik söylemleriyle örülü olup, oyun kişileri olan kadınlar kendilerini ifade edebileceği bir dilden yoksundur. Bütün bunlar metinlerde yabancılaştırılmadan kullanıldığından, metinlerde ataerkil düşünce gizli bir şekilde sürdürülerek pekiştirilmektedir.

Bütün bu nedenlerle, çalışmada ele alınan oyunlarda, genellikle erkek egemen yapının sürdürüldüğü görülmektedir. Ancak, geleneksel tiyatromuzla çok yönlü bir hesaplaşmaya girilen, buradaki yapısal özelliklerin belirli bir ileti doğrultusunda, işlevsel olarak, dönüştürerek kullanıldığı oyun metinleri olan, Taziye, Ayak Bacak Fabrikası ve Misafir adlı oyunlarda düşünce ve biçim açısından büyük bir aksaklığa rastlanmamaktadır. Bu metinlerden Ayak Bacak Fabrikası ve Misafir'de ataerki sorunsallaştırılmamış, ancak Taziye'de eleştirilen yan izleklerden biri olarak yerini almıştır. Diğer metinlerde ise, geleneksel tiyatromuzun yapısal özelliklerinin doğrudan kullanılması, yeterince dönüştürülmemesi, belirli bir ileti doğrultusunda işlevsel olarak kullanılmaması ve karşıt düşünme biçimlerine geniş yer verilmesi, bu metinlerdeki ana düşüncelerin ortaya çıkmasını zorlaştırıp çok yönlü düşünme olanağını kırmıştır. Bu nedenle metinlerde biçim ve düşünce açısından çeşitli aksaklıklar görülmektedir. Söz konusu metinlerde güldürü ya da ileti için kadınların kullanılması, ataerkil ideolojinin yerleşik söylemleri ve tanıdık görünümlerine yer verilmesi, karşıtlıkların kadınlarla kurulan ilişkilerden dolayımla ele gelmesi, metinlerin gizliden gizliye ataerkinin devamını garantilemesine neden olmaktadır.

Görülüyor ki, 1960 yıllarından günümüze uzanan süreçte, geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılması yoluyla kendine özgü bir tiyatro dili yakalamaya çalışan yazarlar, geleneksel tiyatromuzla çok yönlü bir hesaplaşmaya girip, buradan alınan özellikleri belirli bir amaç doğrultusunda metinlerinde kullandığı ölçüde başarılı olabilmiştir. Her metin içinden çıktığı dünyada yaşayan ideolojilerle dolaysız bir bağ içindedir. Metinler, gizli bir şekilde barındırdıkları kodlamalarla okuyucuyla bambaşka bir ilişkiye girerek yazarının amacından sapma gösterebilir ya da metinde bir ideolojinin eleştirilmesi için belirli bir ileti hedef alınırken, metin toplumda yaşayan başka ideolojilerin taşıyıcısı durumuna gelebilir. Bu çalışmada ele alınan oyunlarda, kullanılan dil ve yaratılan dünya dolayısıyla, yazarların zaman zaman amaçladığının tam aksini söylediği, eleştirmek istediği bir sistemin metinleri aracılığıyla içselleştirilmesine hizmet ettiği görülmüştür. Geleneksel tiyatromuzla yeterli hesaplaşmaya girilmemesi, karşıt düşünme biçimlerinin sürdürülmesi, yabancılaştırma ve sorgulatmanın yetersiz oluşu nedeniyle tanıdık olanın tanıdık,

yakın bir imge olarak kalması bunun nedenleri arasında gösterilebilir. Oyunlarda yer yer ataerkil sistem, ileti için araç olarak kullanılmış, gizli olarak yaşamı sürdürülmüştür. Geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimi bakımından olumlu değerlendirmeler yapılan metinlerde ise, ataerkinin sorun olarak alınmadığı ancak pekiştirilmediği ya da dolaylı olarak eleştirildiği gözlemlenmiştir. Bu çalışmanın da gösterdiği gibi, her metin kendi alılmayıcısını üretir ve içinde yer alan kodlamalarla belirli düşüncelerin yaşamına hizmet eder. Metinlerin büyük bölümünün ataerkiyi pekiştirmesi ya da göz ardı etmesi bunu somutlamaktadır. Bu nedenle geleneksel olanın çağdaşlaştırılması denildiğinde, temel sorgulamanın düşünme biçimlerinin sorunsallaştırılmasıyla ortaya çıkabileceği savunulabilir. Biçim ve öz bir bütün olarak düşünüldüğünden, çağdaşlaştırma hem biçimsel hem düşünsel bir dönüşümü kodlar. Bu bakımdan tasarlanan bir ileti, seyirci ile kurulmak istenen yeni bir ilişki biçimi için var olan biçimsel özellikler köklü ve tutarlı bir değişime uğratılırken, var olan düşünme biçimlerinin sorgulanması, yeni düşünme biçimlerinin geliştirilmesine olanak tanıyan bir yapı kurulmasının istenen sonucu getirebileceği yorumuna varılabilir.

Oyun metinleri okunmaktan çok sahnelenmek için üretilir, sahneleme aşamasında belli bir kitleye sunulur. Metinde yer alan gizil ideolojilerin kitle için de doğallaştırılması, bu ideolojilerin yaşamda sürdürülmesini sağlar. Bu bakımdan söz konusu olan oyun metinleri olduğunda, alımlayıcı olan izleyicinin düşünme biçimleri üzerine farkındalık kazanması önemli hale gelir. Geleneksel tiyatronun çağdaşlaştırılmasını hedef alan söz konusu metinlerin birçoğunda, yaşamda var olan ataerkil ideolojinin sürdürülmesine hizmet edildiği görülmüştür. Bahsi geçen metinler oyun türünde olduğundan, sahnelenme aşamasında bu tür eleştiriler doğrultusunda törpülenmeleri, yeni bir dramaturji çalışmasıyla oyunlarda var olan ataerkil düşünme biçiminin kırılması ya da yazılacak yeni oyunlarda bütün bu noktaların dikkate alınması mümkün olabilir. Geleneksel tiyatronun çağdaşlaştırılması, geleneksel olanın sorgulanması gereğini beraberinde getirmektedir. Yeni bir yazın biçimi arayışı öncelikle yeni bir düşünme ve görme biçimini koşullar. Bu bakımdan geleneksel tiyatronun çağdaşlaştırılmasıyla beraber süregelen düşünme biçiminin derinlemesine sorgulanması, geleneksel tiyatro ile bu

açıdan hesaplaşılması da beklenebilir. Burada dikkat çekilen bu saptama, çalışma boyunca, oyunlarda sürdürülen geleneksel ataerkil düşünce üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Bu yolla ulaşılan bir başka sonuç ise, çağdaş bir düşünme biçimi geliştirmek için öncelikle geleneksel ataerkil yapılanmanın sınırlarından kurtulup, bu yapının sorunsallaştırılmasının atılacak ilk adımlardan biri olduğudur…

Bibliyografya/Kaynakça

Althusser, Louis: **Sanat Üzerine Yazılar**, Çev. Alp Tümertekin, Zühre İlkgelen, İstanbul, İthaki Yayınları, 2004

And, Metin: **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983

And, Metin: **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1985

And, Metin: **Oyun ve Büyü**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003

And, Metin: **Ritüelden Drama**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002

And, Metin: "Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 2, 1976, s. 19-31

Arayıcı, Oktay: "Rumuz Goncagül", **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996

Brecht, Bertolt: **Epik Tiyatro**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 1997

Brecht, Bertolt: **Epik Tiyatro Üzerine**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, De Yayınevi, 1964

Brecht, Bertolt: **Tiyatro İçin Küçük Organon**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2005

Conell, R. W.: **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar,** Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998

Çağan, Sermet: "Ayak Bacak Fabrikası", **Bütün Oyunları**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993

Çamurdan, Esen: **Şiddet İle Oynamak**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2004

Çamurdan, Esen: "Haldun Taner Oyunlarında Ol(ama)mak Sorunsalı", **90. Yaşında Haldun Taner'i Anarken**, Haz. Kerem Karaboğa, Ankara, Bilgi Yayınları, 2010, s. 11-26

Donovan, Josephine: **Feminist Teori**, Çev. Aksu Bora, Meltem A. Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009

Eagleton, Terry: **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, Çev. Handan Gönenç, İstanbul, Eleştiri Yayınevi, t.y.

Erenus, Bilgesu **Misafir**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2004

Erhat, Azra: **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2007

Firidinoğlu, Nilgün: "Keşanlı Ali Destanı", **90. Yaşında Haldun Taner'i Anarken**, Haz. Kerem Karaboğa, Ankara, Bilgi Yayınları, 2010, s. 49-56

Gürün, Dikmen: **Tiyatro Yazıları**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000

Irzık, Sibel: "Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okumak", Der. Sibel Irzık, Jale Parla, **Kadınlar Dile Düşünce**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 35-57

Işık, Emre: **Beden ve Toplum Kuramı**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1998

İpşiroğlu, Zehra: "Günümüzde Tiyatro ve Türk Tiyatrosu İçindeki Çağdaş Eğilimler", **Çağdaş Türk Yazını**, Haz. Zehra İpşiroğlu, Toroslu Yayınları, İstanbul, 2008, s. 137-156

İpşiroğlu, Zehra: **Tiyatroda Devrim**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000

İpşiroğlu, Zehra: "Haldun Taner ve Epik Tiyatro", **90. Yaşında Haldun Taner'i Anarken**, Haz. Kerem Karaboğa, Ankara, Bilgi Yayınları, 2010, s. 71-80

İpşiroğlu, Zehra: **2000'li Yıllara Doğru Tiyatro**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1998

Millet, Kate: **Cinsel Politika**, Çev. Seçkin Selvi, İstanbul, Payel Yayınları, 1987

Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006

Mungan, Murathan: **Taziye**, İstanbul, Metis Yayınları, 2005

Nutku, Özdemir: **Dünya Tiyatrosu Tarihi,** 2. Cilt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985

Nutku, Özdemir: "Ayak Bacak Fabrikası'nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 2, 1976, s. 29-76

Nutku, Özdemir: **"**Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı**"**, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** Sayı 1, 1975, s. 33-47

Nutku, Özdemir: **Türkiye'de Brecht**, Tiyatro 76 Yayınları, İstanbul, 1976

Özsoysal, Fakiye: **Oyunlarda Kadınlar**, İstanbul, E Yayınları, 2009

Özsoysal, Fakiye: **Tiyatro Metinlerinde Alılmama ve Metin Stratejileri**, 2002, (çevrimiçi) http//www.altkitap.com, Temmuz 2010

Paker, Önder: "Çağdaş Türk Halk Tiyatrosunda Geleneksel Öğeler", **Dümbüllü İsmail Efendi ve Dünden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri**, Haz. Süleyman Şenel, İstanbul, Kültür A.Ş. Yayınları, 2008, s. 108-115

Parla, Jale: "Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?", **Kadınlar Dile Düşünce**, Der. Sibel Irzık, Jale Parla, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 15-35

Polat, Ömer: **Aladağlı Mıho**, İstanbul, May Yayınları, 1977

Pekman, Yavuz: **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2002

Pekman, Yavuz: "Murathan Mungan Oyunlarında Mitolojik Öğeler", **İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996

Pekman, Yavuz: "Türk Tiyatrosunda Bir Başrol Olarak Mahalle", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı 10, 2008, s. 20-49

Sarup, Madan: **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. Abdülbaki Güçlü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2004

Sevengil, Refik Ahmet: **Türk Tiyatrosu Tarihi 1-Eski Türklerde Dram Sanatı**, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1969

Sokullu, Sevinç: **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979

Solok, Cevdet Kudret: **Orta Oyunu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973

Şener, Sevda: **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998

Şener, Sevda: **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları, t.y.

Şener, Sevda: **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972

Şener, Sevda: **Oyundan Düşünceye**, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1993

Şener, Sevda: **Oyunlar ve Gerçekler**, Ankara, Dost Yayınları, 2007

Şener, Sevda: **"**Modern Bir Tragedya: Taziye**"**, **Çağdaş Eleştiri**, 3. Sayı, 1994, s. 12-14

Şener, Sevda: **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Ankara, Dost Yayınları, 2007

Şensoy, Ferhan: **Şahları da Vururlar**, İstanbul, Ortaoyuncular Yayınları, 1988

Şimşek, Leyla: "Tarih, Toplum, Siyaset… Ve Kadın Olmak", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı 4, 2004, s. 3-16

Şimşek, Leyla: "Yüzü Muşmula, Giyimi Ala Bula: Anadolu Masallarında Kocakarı İmgesi", **Türk(iye) Kültürleri**, Der. Gönül Putlar, Tahire Erman, İstanbul, Tetragon İletişim Hizmetleri A. Ş., 2005, s.485-497

Taner, Haldun: **Ay Işığında Şamata**, Ankara, Bilgi Yayınları, 1996

Taner, Haldun: **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**, Ankara, Bilgi Yayınları, 1996

Taner, Haldun: **Keşanlı Ali Destanı**, Ankara, Bilgi Yayınları,

Tekerek, Nurhan: "Ortaoyununda Çağcıl Özellikler", **Dümbüllü İsmail Efendi ve Dünden Geleceğe Geleneksel Türk**

Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri, Haz. Süleyman Şenel, İstanbul, Kültür A.Ş. Yayınları, 2008, s. 73-80

Tekerek, Nurhan: **Köy Seyirlik Oyunları**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2008

Tekerek, Nurhan: **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlara Yansımalar**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001

Yüksel, Ayşegül: **Çağdaş Türk Tiyatrosundan 10 Yazar**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, t.y.

Yüksel, Ayşegül: **Haldun Taner Tiyatrosu**, Ankara, Bilgi Yayınları, 1986

Wright, Elizabeth: **Postmodern Brecht**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Dost Yayınları, 1998