



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

TÜRK TİYATRO YAZININDA BAŞAR SABUNCU

Devrim ÖZBEK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

TÜRK TİYATRO YAZININDA BAŞAR SABUNCU

Devrim Özbek

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

KABUL VE ONAY

Devrim ÖZBEK tarafından hazırlanan "Türk Tiyatro Yazınında Başar Sabuncu" başlıklı bu çalışma, 11.04.2023 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Abide Doğan (Başkan)

Doç.Dr. Koray Üstün (Danışman)

Doç.Dr. Erdoğan Kul (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

11/04/2023

Devrim ÖZBEK

¹“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Doç. Dr. Koray ÜSTÜN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Devrim ÖZBEK

ÖZET

ÖZBEK, Devrim. *Türk Tiyatro Yazınında Başar Sabuncu*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2023.

“Türk Tiyatro Yazınında Başar Sabuncu” başlıklı bu yüksek lisans tezinin amacı, 1962-2001 yılları arasında dramaturg, oyuncu ve yazar olarak sanat hayatını etkin bir şekilde sürdüren, çağdaş Türk tiyatrosunun önemli isimlerinden Başar Sabuncu’nun eserlerinden hareketle yazarın, Türk tiyatrosuna sağladığı yazınsal katkısı ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda yazarın eserleri yapısal ve tematik olarak incelenip tasnif edilmiş, ardından tümevarım yöntemiyle yazarın metin yazarlığına dair değerlendirme ve tespitlere ulaşılmıştır. Elde edilen bulgular, Dünya tiyatrosu ve Türk tiyatrosundaki eğilimlerle karşılaştırılmış, böylece Başar Sabuncu’nun benimseyip dâhil olduğu tiyatro dairesi belirlenmiştir. Başar Sabuncu’ya ait on iki eser üzerine yapılan incelemelerden hareketle yazarın tiyatro anlayışı açıklanmıştır. Yazın hayatının ilk dönemlerinde hem absürt tiyatro metinleri kaleme almış hem de toplumcu gerçekçilik akımını Marksist bir estetikle yansıtmış olan yazar, epik tiyatro türünde oyun yazmış, çağdaş tiyatro hareketlerini ve biçimlerini de takip ederek yazın hayatının son döneminde yazdığı eserlerinde postmodern eğilimlere yakınlığını göstermiştir. Türk tiyatrosunun kendi dönemi içerisinde gösterdiği yaygın eğilimleri de yakından takip ettiği ve bu eğilimler içerisinde eserler ürettiği görülmektedir. Biyografik türde kaleme aldığı tek eseri bunun bir örneğini teşkil etmektedir. Başar Sabuncu, Türk tiyatro yazını içerisinde toplumcu bakış açısının tiyatromuza girmesinde etkin rol oynayan yazarlardan biri olmuş, dünya edebiyatında gelişen tiyatro hareketlerini yakından takip etmiş, yabancı tiyatro edebiyatları hakkındaki geniş bilgisiyle önemli klasikleri postmodern kurgulama teknikleriyle dilimize ve sahnemize aktarmıştır. Bu anlamda Başar Sabuncu’nun, Türk tiyatro yazını içinde ve Türk tiyatro yazını için çok yönlü, aydın ve özgün bir sanatçı olduğu saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler

Başar Sabuncu, Çağdaş Türk Tiyatrosu, Türk tiyatro edebiyatı, Türk tiyatro yazını, postmodern tiyatro, epik tiyatro, toplumcu tiyatro.

ABSTRACT

ÖZBEK, Devrim. *Başar Sabuncu in Turkish Theater Literature*, Master's Thesis, Ankara, 2023.

The aim of this master's thesis titled "Başar Sabuncu in Turkish Theater Literature" is to evaluate the literary contribution of the author to Turkish theater, based on the works of Başar Sabuncu, one of the important names of contemporary Turkish theater, who effectively continued his artistic life as a dramaturg, actor and writer between 1962-2001. For this purpose, the works of the author were examined and classified structurally and thematically, and then evaluations and determinations about the author's copywriting were reached by inductive method. The findings were compared with the trends in world theater and Turkish theater, so the theater circle that Başar Sabuncu adopted and was involved in was determined. Based on the analyzes made on the twelve works of Başar Sabuncu, the author's understanding of theater has been perceived. The author, who wrote both absurd theater texts and reflected the socialist realism movement with a Marxist aesthetic in the early periods of his literary life, wrote plays in the genre of epic theater, followed the contemporary theater movements and forms and showed his closeness to postmodern tendencies in his works written in the last period of his literary life. It is seen that he closely followed the Turkish theater's common trends in his own period and produced works within these trends. His only biographical work is an example of this. Başar Sabuncu has been one of the authors who played an active role in the introduction of the socialist point of view in Turkish theater literature to our theater, closely followed the developing theater movements in world literature, and transferred important classics to our language and stage with postmodern editing techniques with his extensive knowledge of foreign theater literatures. In this sense, it has been determined that Başar Sabuncu is a versatile, intellectual and original artist in and for Turkish theater literature.

Keywords

Başar Sabuncu, contemporary Turkish literature, Turkish theater literature, postmodern theater, epic theater, social theater.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ÖNSÖZ	xi
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM : YAŞAMI VE OYUN YAZARLIĞI EKSENİNDE SANATÇI KİŞİLİĞİ.....	10
1.1. YAŞAMI.....	10
1.2. OYUN YAZARLIĞI EKSENİNDE SANATÇI KİŞİLİĞİ.....	14
2. BÖLÜM : ABSÜRT TİYATRO TÜRÜNDEKİ ESERLERİ.....	26
2.1. <i>KARGALAR</i>	26
2.1.1. Sahnelenme Bilgisi.....	26
2.1.2. Konu.....	26
2.1.3. Kişiler.....	27
2.1.4. Yapı ve İzlek.....	27
2.1.5. Mekân.....	32
2.1.6. Zaman.....	33
2.2. <i>LADES ya da AİLE OCAĞI</i>	34
2.2.1. Sahnelenme Bilgisi.....	34
2.2.2. Konu.....	35
2.2.3. Kişiler.....	35

2.2.4. Yapı ve İzlek.....	36
2.2.5. Mekân.....	41
2.2.6. Zaman.....	43
3. BÖLÜM: FAKİRLİK VE TOPLUMSAL SINIF FARKLILIKLARINI ÖNE ÇIKARAN ESERLER	44
3.1. ŞEREFİYE.....	44
3.1.1. Sahnelenme Bilgisi.....	44
3.1.2. Konu.....	44
3.1.3. Kişiler.....	45
3.1.4. Yapı ve İzlek.....	47
3.1.5. Mekân.....	66
3.1.6. Zaman.....	69
3.1. ÇARK.....	70
3.2.1. Sahnelenme Bilgisi.....	70
3.2.2. Konu.....	70
3.2.3. Kişiler.....	71
3.2.4. Yapı ve İzlek.....	73
3.2.5. Mekân.....	90
3.1.6. Zaman.....	92
4. BÖLÜM: BÜROKRASİ ELEŞTİRİSİNİ TEMEL ALAN ESERLER.....	95
4.1. MÜTEMET ALİ RIZA BEY'İN YAŞANMIŞ HAYAT HİKÂYESİ.....	95
4.1.1. Sahnelenme Bilgisi.....	95
4.1.2. Konu.....	95
4.1.3. Kişiler.....	96
4.1.4. Yapı ve İzlek.....	98
4.1.5. Mekân.....	115

4.1.6. Zaman.....	120
4.2. MEMURLAR.....	122
4.2.1. Sahnelenme Bilgisi.....	122
4.2.2. Konu.....	122
4.2.3. Kişiler.....	123
4.2.4. Yapı ve İzlek.....	124
4.2.5. Mekân ve Zaman.....	133
4.3. SAYIN MUHBİR VATANDAŞLAR.....	134
4.3.1. Sahnelenme Bilgisi.....	134
4.3.2. Konu.....	134
4.3.3. Kişiler.....	135
4.3.4. Yapı ve İzlek.....	137
4.3.5. Mekân.....	152
4.3.6. Zaman.....	154
5. BÖLÜM: BİREYİN İÇ DÜNYASINI YANSITAN ESERLER.....	156
5.1. ZEMBEREK.....	156
5.1.1. Sahnelenme Bilgisi.....	156
5.1.2. Konu.....	156
5.1.3. Kişiler.....	157
5.1.4. Yapı ve İzlek.....	160
5.1.5. Mekân.....	172
5.1.6. Zaman.....	176
5.2. KALDIRIM SERÇESİ.....	177
4.2.1. Sahnelenme Bilgisi.....	177
4.2.2. Konu.....	178
4.2.3. Kişiler.....	179

4.2.4. Yapı ve İzlek.....	183
4.2.5. Mekân.....	206
4.2.6. Zaman.....	211
6. BÖLÜM: YENİDEN YAZIM TEKNİĞİYLE KALEME ALINAN KURGULAMA VE ÇEŞİTLEME TÜRÜNDEKİ ESERLER.....	217
6.1. 'İŞÇİ BABASI' ÖMER AĞA ile 'KÜÇÜKHANIMIN' ŞOFÖRÜ RECEP.....	217
6.1.1. Sahnelenme Bilgisi.....	217
6.1.2. Konu.....	218
6.1.3. Kişiler.....	218
6.1.4. Yapı ve İzlek.....	221
6.1.5. Mekân.....	239
6.1.6. Zaman.....	242
6.2. BİR ATA KRALLIĞIM.....	244
6.2.1. Sahnelenme Bilgisi.....	244
6.2.2. Konu.....	245
6.2.3. Kişiler.....	245
6.2.4. Yapı ve İzlek.....	248
6.2.5. Mekân ve Zaman.....	287
6.3. HERKES AYNI BAHÇEDE.....	289
6.3.1. Sahnelenme Bilgisi.....	289
6.3.2. Konu.....	290
6.3.3. Kişiler.....	290
6.3.4. Yapı ve İzlek.....	294
6.3.5. Mekân.....	316
6.3.6. Zaman.....	319
SONUÇ	323

KAYNAKÇA.....	327
EK 1. ORİJİNALLİK RAPORU.....	334
EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU.....	336

ÖNSÖZ

Türk oyun yazarı, tiyatro oyuncusu, tiyatro eleştirmeni, tiyatro ve sinema yönetmeni, sahne tasarımcısı ve çevirmen Başar Sabuncu, başta Türk tiyatro yazını olmak üzere pek çok farklı alanda etkin bir şekilde rol almış, çok yönlü bir sanatçıdır. Henüz on dokuz yaşındayken yazdığı tiyatro oyunu, sahnelenme fırsatını yakalamış ve sanatçı bu tarihten itibaren sahne sanatlarıyla bağını hiç koparmamıştır. Türk ve dünya edebiyatlarına hâkim, çağdaş sanat akımlarını iyi okumuş, tiyatro sanatına yıllarca hizmet etmiştir.

Literatür taraması yapıldığında Başar Sabuncu'nun hakkında edebiyat alanında yapılan iki çalışma mevcuttur.¹ Lâkin bu çalışmalarda Başar Sabuncu'nun yalnızca tek bir eseri üzerinde durulmuş, sanatçının genel bir edebî portresi çizilmemiştir. Bu çalışmanın amacı Başar Sabuncu'nun Türk tiyatro yazınındaki yerini saptamak, sanatçının akademik bir biyografisini kaleme almak, sanattaki yönelimlerini ve ideolojisini ortaya koymak, eserlerinin tasnifini ve tahlilini yapmaktır. Böylece tiyatro edebiyatımızda kırk yıllık bir süre içerisinde yapıtlar üreten bir sanatçının literatürdeki yeri belirginleşmiş olacaktır.

Tez giriş, sonuç ve kaynakçanın dışında altı bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde; Başar Sabuncu'nun eser verdiği süreç içerisinde (1962-2001) Türk tiyatro edebiyatının genel bir değerlendirmesi yapılmıştır. Başar Sabuncu'nun eserlerini ürettiği kırk yıllık zaman diliminde tiyatromuzda gerçekleşen gelişmelerin çoğunu sanatçının eserlerinde bulmak mümkündür. Yazarın tiyatro metinleri tarihsel anlamda Türk tiyatro edebiyatının bir manzarasını sunmaktadır.

Tezin birinci bölümünde; Başar Sabuncu'nun akademik biyografisi yazılmış, oyun yazarlığı ekseninde sanatçının yazılarının temelindeki sanat anlayışı aktarılmıştır. Yazarın yaşadığı çevre, içinde bulunduğu sosyoekonomik durum,

¹ Çavdar, T. (1971). Başar Sabuncu'nun Kişilerinde Bilinçlenme Çizgisi. *Dost Dergisi*. S. 75 s. 5-6.

Armutlu, A. (2019). *Günümüz Sahnelemelerinde Çehov ve Oyunlarının Postmodern İzdüşümü*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi. İstanbul.

hayatını devam ettirmek için yaptığı işler, hayatı boyunca kazandığı deneyimler, sanat hayatındaki önemli kırılmalardan bu bölümde bahsedilmiş ve eserler incelenmeden önce yazar tam anlamıyla tanıtılmak istenmiştir. Tezin diğer bölümleri, Başar Sabuncu'nun oyunlarının teknik ve tematik tasnifi bir bağlamda kronolojik olarak yazarın sanatçı kişiliğinin gelişimini gösterirken diğer taraftan da eserlerinin çeşitliliğini yansıtmak amacıyla kurgulanmıştır. Bu anlamda başlıklandırma, kronoloji gözetilerek ortak tema ve tekniklerden hareketle yapılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde Başar Sabuncu'nun, yazın hayatına başladığı absürt tiyatro türündeki eserlerinin tahlili yapılmıştır. Edebiyatımız için yeni olan bir türü henüz on dokuz yaşındayken yazma girişiminde bulunan yazarın eserlerinden hareketle sanatçı kişiliği ortaya konulmaya çalışılmış, tiyatro edebiyatımızdaki yeri konusundaki tartışmalara başlanmıştır. Başar Sabuncu'nun on iki eserinden ikisi bu bölümde incelenmiştir.

Tezin üçüncü bölümü, yazarın toplumcu gerçekçi bir üslupla ve eleştirel yazar kimliğinin oluşmaya başladığı dönemi konu alan eserlerinden oluşmaktadır. Bu bölümdeki eserler, fakirlik ve toplumsal sınıf farklılıklarını öne çıkaran eserler olarak bir sınıflandırmaya tabi tutulmuştur ve tahlil edilmiştir. Yazarın iki eseri bu bölüm içerisinde incelenmiştir.

Tezin dördüncü bölümünde yazarın 12 Mart 1971 yılından sonra yazdığı eserlerinden bir tasnife gidilmiş, bürokratik eleştiriye temele alan oyunları üzerinde durulmuştur ve metinler tahlil edilmiştir. Başar Sabuncu'nun eser yazımındaki en istikrarlı yılları bu dönem ürettiği eserleridir. Bunun nedeni sanatçının yazın hayatında tek bir konu üzerinde üretmekte kendini sınırlandırmaması, devamlı farklı bir perspektiften farklı tür ve konuyu eserlerine konu edebilmesidir. Bu bölümde üç eseri incelenmiştir.

Tezin beşinci bölümünde iki ayrı dönemde yazmış olduğu fakat aynı izlekleri taşıyan iki eseri incelenmiştir. Bireyin iç dünyasına ve bunalımlarına eğildiği bu eserler tahlil edilmiş ve Başar Sabuncu'nun, sanatçı kişiliğinin ve edebî

yetkinliğinin geniş bir yelpazede okuruna sunabildiği yazın çeşitliliği gösterilmiştir.

Tezin altıncı ve son bölümü ise Başar Sabuncu'nun edebî kişiliğinin ortasında ve sonunda verdiği yeniden yazım, kurgulama ve çeşitleme eserlerin incelenmesine ayrılmıştır. Eserler orijinal metinleriyle karşılıklı olarak incelenip tahlil edilmiştir. Sırasıyla Brecht'in, Shakespeare'in ve Çehov'un eserlerini yeniden yazım, kurgulama ve çeşitleme türlerinde yeniden yazan Başar Sabuncu, yazın hayatının son döneminde verdiği postmodern türdeki eserlerle de tiyatro yazınıımızdaki sınıflandırmasını genişletmiştir.

Başar Sabuncu, Türk tiyatro yazını içerisinde görüldüğü gibi pek çok eser vermiş, bu eserlerin çoğunda yeni türler ve yazım teknikleri denemiştir. Sürekli kendini yenileyen ve çağdaş akımların takipçisi olan yazar, tiyatro edebiyatımız içinde, yazın hayatı boyunca bu kadar farklı türü başarılı bir şekilde hem metne hem de sahneye uygulama açısından eşine nadir rastlanır bir sanatsal zekâ göstermiştir. Başar Sabuncu bu anlamda çok yönlü bir sanatçı olmasının yanı sıra, Türk edebiyatını, sanatını ve toplumunu iyi analiz etmiş, onların gerçekçi bir gözlemini yapmış ve bu birikimini sanatsal bakış açısıyla süzüp alımlayıcısına başarılı bir şekilde aktarmıştır.

GİRİŞ

Başar Sabuncu, Türk tiyatro edebiyatı içinde eser veren ve bu edebiyatın geleneğinden beslenen bir tiyatro yazarıdır. Etkin olarak eserlerini kaleme aldığı süre zarfı, 1962 yılından başlamakta ve son eserini yazdığı 2001 yılına kadar devam etmektedir. Tezin kapsamı dolayısıyla Başar Sabuncu'nun yalnızca tiyatro metinleri incelemeye alınmış ve onun Türk tiyatro edebiyatındaki yeri saptanmaya çalışılmıştır. Sanatçı, 1962-1982 yıllarında etkin bir şekilde özgün eserlerini kaleme almış ancak hem ülkede değişen siyasi durumlar onu tiyatrodan uzaklaştırmış hem de sanat hayatına sinema sektöründe devam etme isteği Sabuncu'nun hayatında daha ağır basan bir nokta olmuştur. Türk tiyatro edebiyatında, 1960-2000 yılları arasında sahne alan Sabuncu'yu eserlerini verdiği bu yıllardan bağımsız düşünmek mümkün olmamaktadır. Bu nedenle 1960-2000 yılları arasındaki Türk tiyatrosunun durumunu görmek, tezin ele aldığı konuyu daha iyi yansıtmak için önemli olacaktır.

1960'lı yılların Türkiye'sine bakıldığında, siyasal arka planda yaşanan hareketliliğin; toplumsal ve kültürel yaşama yansıdığı gibi sanatsal metinlere de yansıdığı görülmektedir. 27 Mayıs 1960'da gerçekleşen Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk askeri darbe hareketi, büyük şehirlerde ve özellikle öğrencilerin arasında büyük bir mutlulukla karşılanmıştır. Ancak köy ve taşrada yaşayan halkta bu darbeye karşı kentleşmenin olduğu bölgelerdeki yaklaşıma rastlanmamaktadır. Yönetime el koyan askeri cunta, demokrasiye yakın ve parlamenter bir görüşte olduğu için hükümette çok fazla kalmamış, Türkiye Cumhuriyeti'nin en özgürlükçü anayasası olan 1961 Anayasası'nın yürürlüğe girmesinin ardından yönetimden çekilmiş, halkın seçtiği yeni hükümet parlamento kurmuştur. Anayasa Mahkemesi ve Yüksek Hâkimler Kurulu'nun kurulmasıyla yargı bağımsızlığı sağlanmış, Devlet Planlama Teşkilatı'nın ve TRT'nin kurulmasıyla da Türk siyasal ve kültürel yaşamında bir atılım gerçekleştirilmiştir (Şener, 1998, s. 142).

Yenilikçi görüşün güçlendiği bu ortamda tiyatro yazarlarımız, Batı etkisiyle yazılan ve özgün anlamda bir içeriğe sahip olmayan konular ve karakterler

yerine Türk toplumunun gerçeklerine, insanlarına, tarihine, masal ve destanlarına eğilmişlerdir. Bu dönemde oyunlarda işlenen konuları Sevda Şener şöyle özetlemektedir:

Aile kurumunu içten zorlayan çetin yaşam koşulları, erkek egemen toplumda kadına uygulanan baskılar, kırsal kesimde hüküm süren haksızlıklar, bir geçiş sürecini yaşamakta olan gecekondü kesimi insanların uyum sağlamakta zorluk çektiği koşullar, eşrafla işbirliği içinde olan bürokrasinin halkı karşısına almış olması, bilinçlenmiş kişilerin başkaldırısı ve halkı uyarma çabası gibi kurulu düzeni sorgulayan konular dramatik yapı içinde ele alınmıştır (Şener, 1998, s. 218).

Darbe öncesi dönemin baskıcı düzeninden kurtulan yazarlar, toplumsal düzen ve bürokrasi eleştirisini, eserlerinin baş teması yapmışlardır. Oluşturulan çatışmalar temelde ekonomik temaları içermekte, sınıfsal farklılıklara eğilmekte ve ezilen kişileri kurban olarak göstererek halkın yabancı olmadığı meseleler üzerinde durmaktadır. Güncel sorunlara da eğilen tiyatro yazarları, eserlerini ürettikleri dönemin ruhunu yakalamak için yeni biçimsel denemelere de girişmişlerdir. Metin And 1960'lı yılların tiyatromuzun en parlak dönemi olduğunu belirtirken (And, 2014, s. 160), İnci Enginün de bu konuda And'a şu sözlerle katılır: "1960'lı yıllar tiyatromuzun altın çağıdır" (Enginün, 2016, s. 159).

1960'lı yıllar, tiyatro edebiyatımız açısından yerli oyun yazarlarının teşvikiyle de önemli bir yer tutmaktadır. Devlet Tiyatrolarının genel müdürlüğünde bulunan Cüneyt Gökçer ve edebi heyet klasik Batı metinlerinin yanında aynı sezon içerisinde modern oyunlara da yer vermişler, bu modern oyunların içerisinde de yerli oyunları daha çok tercih etmişlerdir. Bu teşvik yalnızca oyun yazarlarının metin üretmeleri düzeyinde bir gelişimle sınırlı kalmamış, oyun yönetiminde, sahne tasarımında ve ışıklandırmada, oyunculuk sanatında gözetilen dikkat ve titizlik, ülkemizde tiyatro sanatının çağdaş düzeye erişmesinde de gösterdiği gelişimi ortaya koymuştur. Oyun yazarlığının gösterdiği bu atılım yetmişli yıllarda da yenilikçi ve özgün bir yazar kuşağının yetişmesini olanaklı kılmıştır. Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat Horozcu, Haldun Taner, Güngör Dilmen, Adalet Ağaoğlu, Orhan Asena, Aziz Nesin, Turan Oflazoğlu ve Başar Sabuncu gibi önemli tiyatro oyunu yazarları önemli eserlerini bu dönemde vermişlerdir.

1960-1970 yılları arasında kaleme alınan oyunlar yazarları tarafından daha gerçekçi ve samimi bir perspektifle ele alınmış, daha önceki dönemde dile getirilemeyen toplum sorunları dile getirilmiş, klasik biçimlerin dışına çıkmış bir düzeyde yazılmıştır. Görülen bir başka eğilimse gerçekçi zaman ve mekân kullanımından kaçınılması, soyutlamalara başvurulması olmuştur. Yazarlarımız:

Tiyatroda düşünce ögesi ağırlığını sürdürmekle beraber, dramatik anlam taşıyan olay ve durumlar yaşama özümletilerek oyunlaştırılmaktadır. İdeolojik bildirisi belirgin olan oyunlarda bile çatışmalara yol açacak düğümleri içeren ilişkilerin, zorlamalara başvurulmadan dramatik durumları yaratmasına özen gösterilmekte, inandırıcılığın yaşam mantığından üretilmesine, seyirci üzerindeki etkinin sahicilik duygusuyla sağlanmasına çalışılmaktadır. Yazarlarımız, dıştan benzetmeyle gerçekmiş gibi gösterilen yapay gerçekçilikten kurtulma, yaşanan gerçeklere değme, biçimi özden üretme yolundadırlar (Şener, 1998, s. 186).

Bu dönemde yazılan oyunların mekân algısına bakıldığında, yazarlar tarafından geçen dönemlere göre her toplumsal kesimden ve her çevreden olmak üzere Türkiye'nin çok yönlü bir panoramasının sunulduğu görülmektedir. Aile, köyler, kasaba çevresi, iş yerleri ve gecekondu çevresi en çok rastlanan mekânlardır. Yazarlarımızın ortak eğilimi bir toplum portresi oluşturmak ve oluşan bu portrede çeşitli toplumsal değerleri sembolize eden oyun kişilerinin ilişkilerini sergilemektir (Şener, 1972, s. 142).

1960-1970 yılları arasında tiyatromuzdaki bu önemli gelişmenin yanında, var olan özgürlük zemininde çok değerli eserlerin üretimi görüldüğü gibi aynı zamanda bu özgürlük sonucu, kimi yazarlar bildiri, propaganda tiyatrosuna yönelmişler, tiyatroyu amaç yerine bir araç olarak kullanmayı uygun görmüşlerdir. Ülkemizde yeni yapılan anayasayla birlikte getirilen yeni toplum anlayışının ışığında özgürlükçü hareketler gelişmiş ve 1965 yılındaki baskıcı iktidar rejimine kadar devam etmiştir. Bu dönemde iktidar, kendi görüşüne karşı olan kitaplar, dergiler ve yazarlar hakkında davalar açmış, kapatma ve sansür kararları çıkarttırmıştır. 1968 yılında Fransa'da başlayan ve diğer Avrupa ülkelerine de yansıyan öğrenci hareketleri doğal olarak ülkemizde de kendini göstermiştir. Sendikal haklarını grev yoluyla arayan işçiler, sol düşüncenin etrafında örgütlenen öğrenciler bu baskıcı iktidara karşı mücadele etmişlerdir.

Hızlı bir şekilde sokaklara da yansıyan bu çatışmalar toplumda büyük bir huzursuzluk yaratmıştır. Ülke, iç savaş çıkabilecek bir konuma getirilmiş ve ilk yaklaşık on bir yıl önce yaşanan askeri darbenin ikincisi 12 Mart 1971 tarihinde gerçekleşmiştir. 1970'li yıllar yeni bir askeri darbenin topluma, ekonomiye ve politikaya yansıttığı çalkantılı bir süreci içermektedir. Çok partili sürecin önü kesilmiş, tutucu bir parlamenter sistem tercih edilmiş, Türkiye İşçi Partisi, Nizam Partisi, meslek odaları, işçi sendikaları, öğrenci dernekleri kapatılmış, toplu sözleşme ve grev hakları askıya alınmıştır.

Yetmişli yıllar Bertolt Brecht ve Erwin Piscator gibi çağdaş tiyatro yazar ve uygulayıcılarının görüşlerinin tanıtıldığı, kuramların tartışıldığı bir dönem olmuştur. Toplumsal hareketlilikle eş düzeyde ilerleyerek ortaya çıkan gerilim, dönemin sonunda yeni politik ve ekonomik koşulların etkisiyle yatışmış, yerli oyunlarda yerini dingin bir sorgulama ortamına bırakmıştır. Bu yıllarda etkinlik gösteren özel topluluklar, daha çok dünya görüşleri doğrultusunda tiyatro sanatlarını icra etmek isteyen sanatçıların, görüş ayrılıkları yüzünden bağlı oldukları topluluktan kopmaları ve kendi topluluklarını kurmaları sonucunda oluşmuşlardır.

Tiyatroda, bireyin iç dünyasını ve bunalımlarını yansıtan oyunlar bu dönemde daha çok görünmektedir. 12 Mart'ın ardından tiyatro yazarları, toplumun gerçekçi bir eleştirisini yapma girişiminde bulduklarında ciddi bir sansüre uğramaktadırlar. Ancak bütün baskılara ve yasaklamalara rağmen 12 Mart sonrasında ivme kazanan bir politik tiyatro akımı inkâr edilememektedir. Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal ve Erdal Öz gibi yazarlar romanlarında ve oyunlarında, 12 Mart sonrası yaşananları, gençlere yapılan baskıları, işkence olaylarını anlatmışlardır. Romanlarda ve öykülerde bu konuları çetrefilliği ve çelişkileri gözlemlenebiliyorken oyunlarda yalnızca olaylar öne çıkarılmıştır. Toplumun ülkede yaşanan olaylar karşısındaki psikolojisi, sosyal yaşantısı ve istekleri tiyatro metinlerinde yeterince aktarılamamış, daha yüzeysel metinler yazılmıştır (Şener, 1998, s. 221).

Bütün bu karışık düzen yapılan darbeye yine toparlanamamış ve yirmi yıllık bir süreç içerisinde Türkiye Cumhuriyeti, üç askeri darbeye karşı karşıya kalmıştır. 12 Eylül 1980'deki askeri darbe ve 1982'de yapılan anayasa ile özgürlükler ve

Türk demokrasisi onarılamaz bir yara almıştır. Değer yargılarında ve ahlak değerlerinde büyük çöküntüler olmuş, kamu kesiminden, fakat büyük çoğunluğu üniversiteden hiçbir gerekçe gösterilmeden en nitelikli kişilerin işlerine son verilmiştir. İster istemez bu kargaşa döneminin tiyatro üzerinde de çok olumsuz etkileri olmuştur ve Türk tiyatrosu ülkenin bütün sanatsal faaliyetleri gibi ilerlemeyi durdurmuş, geriye doğru hareket etmeye başlamıştır.

1982 Anayasası henüz yürürlüğe girmeden, darbe hükümetinin yaptığı değişikliklerle üniversitedeki öğrenci hareketlerini ve eğitim sistemini kontrol altına almak adına, 1981 yılında Yüksek Öğretim Yasası çıkarılmış, YÖK kurulmuş, tüm üniversite kurumları YÖK'e bağlanmıştır. Tüm konservatuarlarda, sanatçı ve öğretmenlere akademik aşamalar gözetilmeden, herhangi bir akademik yayına sahipliğe bakılmadan profesörlük ve doçentlik unvanları verilmiş, bu durum ülkemizdeki tiyatro faaliyetlerinin sekteye uğratılması için çok kolay bir zemin hazırlamış olup üniversitedeki liyakat kavramını da yerle bir etmiştir. Sonuçta da konservatuarlar bir ilerleme çizgisinde gitmemiştir. “Çağdaş oyuncu yetiştirme yöntemleri bilinmediği ve bu konuda yetiştirilmiş öğretim üyeleri bulunmadığı için, herhangi bir değişiklik ve iyileşmenin görülmemesi doğaldı” (And, 2014, s. 175).

12 Mart ve 12 Eylül askeri el koymalarından sonra pek çok Türk aydını yurt dışına kaçmış ve türlü zorluklarla, çile çekerek bu Avrupa kentlerinde bir sürgün yaşamı sürdürmüşlerdir. Bir yandan geçim derdi, bir yandan da yaratıcı etkinliklerini göstermek çabasına girişen aydınlarımız, buldukları ülkelerde kendilerini kanıtladıktan sonra, bu ülkelerin kamu kesiminden ya da çeşitli kuruluşlardan destek görmüşlerdir.

1980 darbesinin ardından ülkemizde tiyatro faaliyetlerinin, coşkusunu büyük oranda yitirmiş olduğu görülmektedir. Kurultaylar, toplantılar, açık oturumlar, şenlikler ve kutlamalar açısından zengin bir dönem olmasına rağmen tiyatro sanatının niteliği bir gelişme göstermemiştir. İktidar baskılarının yol açtığı karamsarlık, yazarların önemli sorunları dile getirmekten kaçınma eğilimlerine neden olmuş verilen eserler giderek niteliksiz bir hale gelmiş; müzik ve dansla harmanlanarak seyircinin önüne çıkarılmışlardır. Şener'e göre bu durumun

değişen ve beklentileri farklılaşan seyircilerin yapısıyla da ilişkisi yadsınmamalıdır:

Siyasal baskılarla medyanın etkisindeki seyircinin gittikçe yavanlaşan beklentisi bu içe kapanışın görünen nedenidir. Altta yatan nedense, sanatçının giderek karmaşıklaşan toplumsal olayları yorumlayamaması, aydın hüviyetini yitirmeye başlaması, kendisinin de medyanın etkisine teslim olması olarak özetlenebilir. Bu etki tiyatro yapıtlarında, müzikli, danslı, kolay anlaşılır, kolay eğlenilir düzenlemelerle yetinme biçiminde ortaya çıkmıştır (Şener, 1998, s. 293).

Tiyatro yazınımız bu dönemde kendini yenileyememenin sıkıntısını çekmektedir. Altmışlı, yetmişli yılların kimi başarılı oyun yazarları, roman, öykü, şiir gibi başka yazın türlerindeki çalışmalarına ağırlık vermişlerdir. Oyun yazmayı sürdüren deneyimli yazarlarımızın ise, oyun düzenleme tekniğinde uzmanlaştıkça oyunlarının özüne daha az önem vermeğe başladıkları, genellikle kendilerini aşma yolunda fazla çaba göstermedikleri, belli bir başarı çizgisini sürdürdükleri görülür. Tiyatro için yeni yazmaya başlayan yazarların bir bölümü oyunlarının sahnelenmesinde gerekli özenin gösterilmediğinden yakınlıkla, bir bölümüyse oyunlarını seyirci önüne çıkarma olanağı bile bulamadıkları için oyun yazmaktan vazgeçmişlerdir (Şener, 1998, s. 278-279).

Oyun yazarlığının gelişmesine katkıda bulunmak, genç yazarlarımızı oyun yazmaya teşvik etmek amacıyla resmi ve özel kuruluşlar zaman zaman erişkin ve çocuk tiyatroları için oyun yazma yarışmaları düzenlemektedirler. Kültür Bakanlığı'nın, TRT'nin, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin, Genel Kurmay'ın, Bakırköy Belediyesi, Salihli Belediyesi gibi yerel yönetimlerin, bankaların açtığı oyun yarışmalarında başarılı bulunan oyunlar ödüllendirilir, çoğu kez yayımlanır ve sahnelenme şansını elde eder.

İstanbul Şehir Tiyatrosunda, 12 Eylül'ün hemen ardından 1402 sayılı yasa gereğince hiçbir gerekçe gösterilmeden görevlerinden alınmış olan sanatçılar daha sonra yasal yollara başvurarak aklanmışlar ve eski görevlerine dönme hakkını elde etmişlerdir. Ancak Beklan Algan, Başar Sabuncu, Celile Toyon, Zihni Küçümen, Macit Koper, Savaş Dinçel, Gökhan Mete, Leyla Altın, Erdal Özyağcılar, Adnan Altay, Orhan Alkaya, Fehmi Yaşar, Aliye Uzunatağan, Ersan

Uysal'ın görev yerlerine dönme istekleri, kadro bulunmadığı gerekçesiyle uzun bir süre geciktirilmiştir.

12 Eylül sonrası tiyatro yazınında görülen en belirgin oluşum, yazarların toplumun güncel gerçeklerinden giderek uzaklaşmaları, tarih olaylarına, uzak ve yakın geçmişe, geçmişte yaşamış ünlü kişilerin, sanatçıların yaşam öykülerine, masala ve söylenceye, düş ürünü, sıra dışı durumlara ve bireyin iç dünyasına yönelmeleridir. Tarih olaylarını konu alan oyunlar en büyük birikimi oluşturur. Geçmişe duyulan özlem, geçmişte yaşamış kahramanların, düşün adamlarının, ozanların, sahne sanatçılarının yaşam öykülerini oyunlaştırma biçiminde de ortaya çıkmaktadır. Bu oyunlarda, tarihi belgelerle söylentiler yan yana getirilmiş, gerçeklerin diliyle masal söylemi harman edilmiştir. 1980'li yıllarda başlayan bu eğilim 1990'lı ve 2000'li yıllarda da devam eder:

Elbette darbenin yarattığı, toplumsal bölünmeyi, kolektif bilinçdışıdaki travmaları, Türkiye'nin yaşadığı iç gerilimleri ve çatışmaları, toplumda baş gösteren özgüven eksikliğini yabancılaşma ve iletişimsizlik sorunları aşmak çabası oyun yazarlarını, herkesin üzerinde konsensüse vardığı Yunus Emre ve Mevlana gibi değerleri ele almaya yöneltir. Çünkü Yunus Emre'ye ve Mevlana'ya toplumsal bellekte insanlığı, vicdanı, hoşgörüyü ve kardeşliği, temsil eden birer fenomen olarak 1980 sonrası toplumun yaşadığı politik, kültürel sosyal ve ekonomik komplikasyonların sağaltımında bir misyon yüklenir (Demir, 2016, s. 143).

Seksenli ve doksanlı yılların oyunlarında sık sık karşımıza çıkan bir tema, bireyin kimlik arayışı, kimliksizlik duygusu ve kişiliksizlik sorunu olmuştur. Kimi yazarlar bu durumu, geçmiş dönemlerde de olduğu gibi, Batılılaşma'yı yanlış anlamış olmamızla açıklarken, kimi yazarlarımız kimliksizliği genel bir yarı aydın hastalığı olarak eleştiren oyunlar kaleme almışlardır. Yazarlarımızın bir bölümünün klasik olay kurgulama yöntemini uyguladıkları, bir bölümününse, sağlam kuralları olan bu tekniğin baskısından kurtulmaya çalıştıkları görülür. "Bu dönemde yazılan kimi oyunlarda, olayların birbirini nedensellik bağı içinde izlemesi, oyunun tüm öğelerinin organik bir bütün oluşturması gibi, konuyu disiplin altına alan ve vurucu etki yaratan klasik biçimlemeler bir ölçüde göz ardı edilmeye başlanmıştır" (Şener, 1998, s. 292).

Devlet Tiyatrolarında yerli yazarların oyunlarına yer verilmesi, Batı tiyatrosunun klasik yapıtlarının ve seçkin çağdaş oyunların sahnelenmesi ilke olarak kabul edilmiş ve uzun yıllar bu ilkeye bağlı kalınmıştır. Ancak bununla birlikte, son yıllarda sahne sayısının artmasından ve tiyatroya gitme alışkanlığı olmayan yörelerde yeni sahnelerin açılmasından dolayı, ister istemez oyun seçiminde daha esnek davranılmaya, seyirci çoğunluğunun kolayca anlayıp beğeneceği tahmin edilen oyunlara yer verilmeye başlanmıştır. Giderek, yalınlıkla sığlık arasındaki ince çizgi bulanıklaşmış, bu durum oyunlarda nitelik yitimine yol açmıştır. 1990'lı yıllarda bu durumu dengelemek istercesine sınırlı sayıda da olsa, deneysel çalışmalara yer verilmeye başlanmıştır.

Neticede Türk tiyatro edebiyatı, bir sanatsal faaliyeti içerdiği gibi hem tiyatro sanatını icra edenler hem de bu sanatın icra edildiği ülkemizin yöneticileri tarafından çoğu zaman bir araç olarak görülmüştür. Sanatçılar ve aydınlar kadar ideolojik yapılar da tiyatroyu belirli düşüncelerin ve duyguların aktarımında kullanmışlardır. Televizyonun sosyal yaşamın merkezine kurulmadığı 1990'lı yıllara kadar tiyatromuz, toplumu eğitime, eğlendirme ve dönüştürme zeminidir. Tiyatronun toplumdan ayrı düşünülmesi kabul edilemez. Bununla koştut olarak 1990'lı yılların kaotik siyasi söylemiyle oluşturulan algılar, toplumun eğlence düzeyini de yerle bir etmeyi amaçlamaktadır. İnsanların sosyallikten uzaklaştığı ve bireysel dünyalarına hapsoldükleri bu dönem, siyasi faktörlerin amaçlarına ulaştıklarını göstermektedir. Hali hazırda sıkıntılı dönemlerden geçen Türk tiyatrosu televizyon kültürünün de yaygınlaşmasıyla iyice sekteye uğramıştır. Bunun akabinde 2000'li yıllarda yaygınlaşan internet kullanımı da sanal hayatı toplumsal yaşamın merkezine oturtmuş, tiyatro artık toplumun nabzını tutan, toplumla birlikte yaşamayı sürdüren bir sanat olmaktan çıkmış, belirli bir kesimin eğlence alanına dönüşmüştür.

Tiyatro yazarları, kendine bir çıkış yolu ararken yeni yetişmekte olan kuşağı sahneye çekebilmek adına, teknolojik ve deneysel uygulamaların sahneye taşınması başta olmak üzere farklı yaklaşımlar ortaya koymuşlardır. Postmodern tekniklerin tiyatroya uyarlanması, hem göstermecici hem de benzetmecici biçimlerin kullanılması, farklı tiyatro akımlarından eserlerin

sahnelenmesi, repertuarların değişik tarzlarda yabancı ve yerli oyunlarla zenginleştirilmesi ve çeşitlendirilmesi gibi etkinlikler, tiyatroya yeni bir dinamizm kazandırmıştır.

1. BÖLÜM

YAŞAMI VE OYUN YAZARLIĞI EKSENİNDE SANATÇI KİŞİLİĞİ

1.1. YAŞAMI

Türk oyun yazarı, tiyatro oyuncusu, tiyatro eleştirmeni, tiyatro ve sinema yönetmeni, sahne tasarımcısı ve çevirmen Başar Sabuncu, 9 Eylül 1943 tarihinde İstanbul'da dünyaya geldi. Tam adı Fuat Başar Sabuncu'dur. Ancak eserlerinde, imza ve takdimlerinde Fuat adını kullanmamıştır. İlkokul ve ortaokul eğitimini tamamlamasının ardından Kadıköy ilçesinde bulunan Saint Joseph Lisesi'nde yatılı olarak öğrenimine başladı. Bu köklü eğitim kurumunda tanıştığı, gözlemlediği ve zamanla içerisine dâhil olduğu tiyatro faaliyetleri yaşantısını ve dünya görüşünü önemli ölçüde etkisi altına aldı. 1961'de buradaki eğitimini başarıyla tamamlayan Başar Sabuncu, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi'ni kazandı (Işık, 2006, s. 1532). Ancak eğitimini kısa sürede bıraktı ve ardından Ankara Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünde öğrenim görmeye başladı. Yazar DTCF'deki eğitimini de ekonomik nedenlerle yarım bırakmak zorunda kaldı. Asıl isteği tiyatro yazmak ve tiyatro sahnesinde bu oyunları sahneye koymak olan yazar, üniversite eğitimi devam ederken henüz on dokuz yaşında yazdığı ilk oyunu *Kargalar*'ı 1962 yılında sahneleme fırsatını buldu. Oyun aynı yıl, *Değişim* Dergisi tarafından basıldı (Özkırımlı, 2004). Ankara Devlet Tiyatrosu'nun genç ve özgün yerli tiyatro yazarları için bir okul niteliği taşıyan Oda Tiyatrosu'nda sahnelenen oyun, eleştirmenler tarafından pek beğenilmemiş olsa da Başar Sabuncu için gelecek vaat eden bir yazar olacağı yönünde yorumlar yapılmıştır.

Sabuncu'nun 1963 yılındaki durağı Ankara Devlet Radyosu oldu. Ankara Devlet Radyosunda klasik metinleri radyo oyunlarına uyarlayan ve bunları

seslendirerek bir radyo tiyatrosu canlandıran yazar, *Goriot Baba*, *Don Kişot* ve *İlyada* başta olmak üzere on sekize yakın klasik metin uyarlamasını yaptı ve seslendirme kadrosunda görev aldı. Bunun yanında yüzü aşkın radyo oyunu yönetti.

Tiyatroyla bağını hiç koparmayan Sabuncu, aynı yıl Meydan Sahnesi'nde çalışmaya başlamış; Ankara'da, Kızılay ve Sıhhiye arasında bulunan bir apartmanın bodrumunda, Çetin ve Mediha Köroğlu tarafından kurulan ve dönen bir sahneye sahip olan, bu sahnede kendisi gibi oyunculuk mesleğini icra eden Sevgi Yenen ile tanışmıştır. Ankara Meydan dışında, aynı dönemde Arena Tiyatrosu ve Dormen Tiyatrosu'nda da roller alan Başar Sabuncu, geçimini sağlamak için çeviri yapıp radyo oyunu yazmaya da devam etti. Sanatçı; Racine, Marivaux, Brecht, Genet, Kovaçeviç ve daha pek çok yazarın oyunlarını Türkçeleştirdi.

İki yıl boyunca arkadaşlığını sürdürdüğü Sevgi Yenen ile 9 Temmuz 1965 tarihinde evlendi. Yakın bir tarihte annesini kaybettiği için Sevgi Yenen'in annesi Aliye Hanım'ı kendi annesi gibi görmüş, yakın bağlar kurmuştur. Aliye Hanım da Başar Sabuncu'yu kendi oğlunun yerine koymuş ve ona ilgiyle yaklaşmıştır. Yazar, 1969 yılında Ankara Radyosundan, askerlik görevini yerine getirmek üzere ayrılmıştır. 1971 yılında askerliğini tamamlamasının ardından Ankara'ya dönmüş, kısa bir süre sonra Sevgi Yenen ile boşanmışlardır. İkili ayrılmalarına rağmen aralarındaki dostluk devam etmiş, Sevgi Yenen'in –o zaman Sevgi Soysal'ın- 1976 yılındaki vefatına değin görüşmeye devam etmişlerdir. Adalet Ağaoğlu *Göç Temizliği*'nde bu dönemlerde Başar Sabuncu'nun İstanbul-Ankara arasında mekik dokuduğunu ve Sevgi Soysal ile tanışmalarının gerçekleşme zeminini vurgulamaktadır:

Haldun Dormen, İstanbul'dan "Zafer Madalyası" ile dayanışmaya koştı. Gelmeden önce, oradan, kendi kadrosunun pek çiçeği burnundaki oyuncusu Başar Sabuncu'yu öncü göndermişti. Başar, hem Başkentimizde Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne devam edecek, hem tiyatromuzun kadrosuna omuz verecek, hem de Sevgi Nutku'yu

kendine âşık edecekti. Delikanlının, ülkeye, bize ve Türk Tiyatrosuna adadığı bu pek genç omuzlarda çok geçerli iki şeytan tüyü pırıldıyordu. Onu hepimiz sevdik. Ama Sevgi, aramıza yeni katılan bu genci hepimizden çok sevdi. "Zafer Madalyası"ndaki gönüllü hemşire rolünü, yine gönüllü olarak canla başla oynadı (Ağaoğlu, 1985, s. 34).

12 Mart 1971 askeri muhtırasının ardından Fransa'ya gitmek zorunda kaldı. Burada tiyatro araştırmalarına, çalışmalarına devam etti. Yurt dışı ziyareti onu Avrupa tiyatrolarını takip etme, onları anlama ve yorumlama fırsatı kazandırdı. 12 Mart döneminin, Türk tiyatrosuna ve sanatına etkileri Başar Sabuncu'yu da sarsmıştır. Hâli hazırda kendi üslubunu yaratırken temellerini attığı toplumcu sanat anlayışının perçinlenmesinde bu dönemin yardımı olmuştur denebilir. 1973 yılında Türkiye'ye geri döndü. Dönmesinin ardından 1974'te Şehir Tiyatroları bünyesinde yönetmenlik görevine başladı (Kurdakul, 1999, s. 566). 1975 yılında Şehir Tiyatroları oyuncusu olan Sevil Candan ile evlendi.

12 Mart döneminin ardından sıradaki yurt dışı durağı olan Almanya'ya gitmesi, 12 Eylül 1980 yılındaki diğer askeri muhtıra nedeniyle. Darbenin ardından 1402 sayılı kanun uyarınca Şehir Tiyatrosu'ndaki yönetmenlik görevine son verilmiştir. Berlin'de Schaubühne Tiyatrosu'nda 1977 yılında yazmış olduğu *İşgal* adlı oyununu sahneledi. Türkiye'ye dönüşünün ardından Avrupa tiyatrosunun etkisiyle birlikte müzikal oyunlara yöneldi. 1982 yılında Fransız sanatçı Edith Piaf'ın hayatını anlatan, Edith'in de lakabı olan *Kaldırım Serçesi* adlı oyununu, Sururi-Cezzar Tiyatrosu'nda yazıp sahneledi. Gülriz Sururi'nin eşsiz performansı ile birleşerek büyük ilgi gören bu oyun Başar Sabuncu'nun tiyatro camiasında daha çok tanınmasına yol açtı. Yine aynı yıl Şan Tiyatrosu'nda, Brecht düzenlemesi olan *Şvayk Hitler'e Karşı* ve Prosper Mérimée uyarlaması olan *Kan ve Gül (Karmen)* adlı müzikal oyunlarını sahneye koydu. Gülriz Sururi, *Bir An Gelir* adlı kitabında Başar Sabuncu ve oyun hakkında önemli anekdotlar paylaşmaktadır:

Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası* oyununu, Can Yücel'in çevirisiyle *Bahar Noktası* ismiyle izlemiştik. Oyunu Başar Sabuncu sahneye koymuştu. Hayran olmuşum. O sıralar Başar, İstanbul'un

en ses getiren yönetmenlerinden. Art arda koyduğu oyunlarla meslek hayatının doruklarında. Ayrıca oyunlar, senaryolar yazıyor. İngilizceden çeviriyi muhakkak Sevgi Sanlı yapmalıydı, ama oyunu Başar yazmalıydı. Bu kararı vermemin birkaç sebebi vardı. Bir kere Başar bir oyun yazarı; St. Joseph mezunu, Fransızcası çok iyi, yönetmen. Beni iyi tanıyor. Ayrıca özel tiyatrodaki kazanılan başarı, ötekilere büyük fark atar. Demek ki, Başar teklifi kabul ederse, bu işe başını koyardı. Aceleye getiremeyiz bu oyunu" diyor Başar da. Her başarılı sanatçı gibi heyecanların adamı. İnanıldığı bir proje olunca heyecanlanıyor. Oyunda on altı şarkı olmasına karar veriyoruz. Başar, çatıyı şarkılar üzerine kurmaya karar veriyor, bu da beni heyecanlandırıyor işte (Sururi, 2003, s. 5-6).

1980'li yıllarda tiyatro faaliyetlerinin yanı sıra sinemada da faaliyet gösterdi. Yazdığı ilk beş senaryo başka yönetmenlerce filmlere uyarlandı. 1985 yılından itibaren senaryosunu kendi yazdığı altı film çekti. Çok sayıda uluslararası festivalde Türk sinemasını filmleriyle temsil etti. 1988'de Londra'da British Film Institute, 1991'de Paris'te Fransız Sinematek'i, 1992'de Montpellier Festivali tarafından adına tüm filmlerinin gösterildiği saygı haftaları düzenlendi.

1988 yılında mücadele ettiği davayı kazanarak, Şehir Tiyatrosu'ndaki görevine geri döndü. Şehir Tiyatrosu, Devlet Tiyatrosu ve özel tiyatrolarda otuzu aşkın tiyatro yapıtının yönetmenliğini üstlendi. 2004 yılında Şehir Tiyatrosu'nun İstanbul Belediyesi karşısındaki "sanatsal bağımsızlığı" konusunda, yönetimle ilkesel anlaşmazlık nedeniyle emeklilik yaşını beklemeden kurumdan ayrıldı.

1996 yılından itibaren kendi özgün metinlerini yazmaya ara verip dünya edebiyatının çeşitli yazarlarının öykülerini birleştirip yeniden yazım tekniğiyle oyunlar kaleme almıştır. Sinemaya yönelişinin ardından tiyatro faaliyetleri azalmış ancak hiçbir zaman kesilmemiştir. Başar Sabuncu 17 Haziran 2015 yılında 73 yaşında hayata gözlerini yumdu. Naaşı Edirnekapı Mezarlığı'ndadır.

1.2. OYUN YAZARLIĞI EKSENİNDE SANATÇI KİŞİLİĞİ

Türk edebiyatında yazdığı, sahnelediği ve yönettiği tiyatro oyunları ile tanınan Başar Sabuncu, eleştirel ve gözlemci bir gerçekçilikle edebî eserlerini kaleme alan bir yazardır. Etkin bir şekilde edebiyat sahnesine çıktığı 1960'lı yıllarda tiyatro metinleri üretmeye başlamış, birey merkezli temalardan çok toplumsal temalara yönelerek; dönemine hâkim olan duygu ve düşüncelerini eserlerinde yansıtmıştır. Genellikle oyunlarında, bozulan ve çürüten değerlerin toplum nazarında yarattığı etkiyi, içinde bulunulan düzene bağlı olarak toplumun değişen yapısını, sınıf farklılıklarından dolayı kişiler arasında oluşan çatışmayı, hayata tutunmaya çalışırken yok olup giden insanların öykülerini, kuşak çatışmasını, kadının toplumdaki rolünü ve aile içi sorunları tema olarak seçmiştir. Oyunlarında ele aldığı temaları tenkit eden bir gözle işleyen ve toplumun her sınıfına dönük anlatabilecek bir hikâyesi olan yazarın eserlerinde derin bir gözlem kabiliyeti dikkat çekmektedir.

Çoğunlukla işçileri, konformist ve pragmatist türedi zenginleri, çıkarıcı ve maddiyatçı insanları tip olarak eserlerine uygun gördü. Oyunlarında bu tiplerin karşısında tam anlamıyla fazilet sahibi olmayan ancak nispeten daha iyi, daha gerçekçi ve somut tipleri çıkararak değerler çatışmasını tam bir karşıtlık üzerinden kurmak yerine; daha gerçek olan bir ilişki üzerinden kurma yoluna gitti. Bireyden yola çıkarak topluma ulaşmayı hedefleyen Başar Sabuncu, oyunlarında insan ve toplum ruhunda ahlaki yozlaşma ve yabancılaşmanın neden olduğu olumsuzluğun yanı sıra politik ortamın da insanı ne denli etkisi altına aldığını, onu ne denli kuşattığını irdeledi. Politik ortamın sosyal yaşam üzerindeki tesirini yansıtırken gerçekçi bir bakış açısı yarattı. Kurmaca eserlerinde hayal unsurundan çok fazla faydalanmadı. Başar Sabuncu, ağır aksak işleyen düzeni düşünsel bir açıdan işledi. Bu bakımdan yazar için yaşadığı çağa eserleriyle tanıklık etti yorumu yapmak doğru olacaktır.

İlk oyunu *Kargalar* 1962 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu'nun yerli ve genç yazarlar için bir akademi faaliyeti içerisinde yürüttüğü Oda Tiyatrosu'nda Haldun Marlı yönetmenliğinde sahnelendi. Oyun, aynı yıl içerisinde *Değişim* dergisinde yayımlandı. Eser, önemli eleştirmenler tarafından yazarının ilk oyunu olmasının yarattığı doğallıktaki eksikleriyle basın bültenlerinde yer aldı. İkinci oyunu *Şerefiye*'yi 1966 yılında yazıp yine Oda Tiyatrosu'nda sergileyen Başar Sabuncu, dönemin basın bültenlerine yansıyan tarafıyla, eleştirmenler için bir nefes oldu ve büyük beğeni topladı. Kuşak çatışmasını ve farklı ekonomik yapılardaki insanların çatışmalarını başarılı bir şekilde sahneye aktardı. İki perde olarak yazılan oyun, dönemin şartları içerisinde tek perde olarak sahneye taşınsa da gördüğü ilgi nedeniyle, devam eden iki sezon Ankara Devlet Tiyatrosunun Küçük Tiyatro sahnesinin repertuarına alındı ve sahnelenmeye devam etme başarısı gösterdi. *Şerefiye* 1969 yılında "Yılın En İyi Yerli Oyunu" seçildi (Işık, 2007, s. 3061). Aynı yıl oyun İngilizce ve Fransızca'ya çevirilerek on dört ülkenin katıldığı yarışmada şeref mansiyonu kazandı (Necatigil, 2016, s. 332).

Başar Sabuncu, 1969 yılında yazdığı ve üç perdeden oluşan *Çark'ta*, 68 kuşağı olarak adlandırılan ve tüm dünyaya savaşız, barış dolu bir yaşamın mümkün olduğunu kanıtlamayı ideal edinen hippilerin yaşantısına eleştirel bir bakışla yaklaştı. Eser yazıldıktan sonraki 1970-1971 sezonunda Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sergilendi ve oldukça beğenildi. Ardından yazdığı *Zemberek* (1971), iki perdelik bir oyundu. On yedi kısa bölümden oluşan bu oyun yazıldığı yıl Devlet Tiyatrolarında sahnelenme şansına erişemedi. 1980 yılında özel bir tiyatro kuruluşu olan Dostlar Tiyatrosu'nda Genco Erkal önderliğinde sergilendi. Başar Sabuncu'nun yazdığı eserlerin en bilinenlerinden biri olan *Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi* (1972), karakter yaratımı, toplum yaşantısı, yozlaşmışlık, bozuk aile yapısı üzerinde başarıyla duran ve tiyatro izleyicisinin dikkatini cezbeden bir eserdir. Eser ilk olarak yazıldığı yıl Ankara Devlet Tiyatrosu'nda Ali Cengiz Çelenk yönetiminde sahnelenmiş ardından 1974 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda yazarın yönetmenliğinde sahnelenmeye devam etmiştir. 1974

yılında kaleme aldığı *Memurlar* (1974) adlı kısa oyunu, bir bürokrasi eleştirisidir. Oyun, aynı yıl hem Ankara Meydan Sahnesi'nde hem de Ankara Deneme Sahnesi'nde oynanmıştır. Yazıldığı yıl Almancaya da çevrilen bu oyun; yazılır yazılmaz çevrilmiş olması bakımından önemlidir. Devlet kurumlarındaki yozlaşmaları, rüşvetçilik ve yakınına kayırma meselelerini odağına alan bu eserde, devlet memurlarının kendi dünyalarını kurduğu ve vatandaşlara davranışlarının ötekileştirici yapısına vurgu yapılmaktadır.

1975 yılında Bertolt Brecht'in *Puntila Ağa ile Uşağı Matti* (1940) adıyla Türkçeye çevrilen eserini '*İşçi Babası' Ömer Ağa ile 'Küçükhanımın Şoförü' Recep* adıyla; bir yeniden yazım üslubuyla kaleme aldı. Bu, Başar Sabuncu'nun epik tiyatro türündeki ilk ve tek eseri idi. Eserin girişinde "Bertolt Brecht'in *Puntila Ağa ve Uşağı Matti*'sine Nazire" başlığıyla okurlarını selamladı. Brecht'in epik tiyatrosunu yakından takip eden, onun tiyatro görüşlerini benimseyen ve ondan etkilenen Başar Sabuncu, bu yeniden yazım üslubuyla kaleme alınan eserde epik tiyatronun özelliklerini kullandı. Epik tiyatronun ülkemizde tanınip bir yer edinmesine katkı sağladı. 12 Mart sonrası dönemde yurt dışında sürgündeyken *İşgal* (1977) adlı bir oyun yazdığı bilinmekle birlikte oyunun metnine ve hakkında yazılmış herhangi bir belgeye ulaşılamamaktadır. Metin And bu oyunla ilgili sınırlı bilgiler vermektedir: "Tek eksen kişinin gerçeğinden ve çıkmazlarından, toplum düzenin bozukluğunu anlatan oyunlar içerisinde; Başar Sabuncu, *İşgal ya da Talihli Amele Mehmet Ali'nin Harikulâde Maceraları*'nda gazetenin sürüm yapmak için banka ve reklam şirketi ile yaptığı işbirliği yapmaktadır" (And, 1983, s. 578). And, aynı zamanda oyunun 1977 yılında yani yazıldığı yıl, İstanbul Şehir Tiyatrosunda sergilendiğini belirtmektedir.

Başar Sabuncu, yazdığı tiyatro metinlerinin yanı sıra tiyatro kuramıyla da ilgilenmiştir. Yazar tiyatronun tarihsel yapısı, evrimi, geleceği, imkânları ve imkânsızlıkları konusunda bilgi birikimine sahiptir. 1976 yılının sonunda *Türk Tiyatrosu Dergisi* için kaleme aldığı ve 1977 yılında da bir sayıda daha devam ettirdiği "Tiyatronun Çağdaş İşlevi: Tiyatronun İdeolojik Eleştirisine

Giriş” başlıklı yazısında tiyatro anlayışını özetler niteliktedir. Yazarın Türk tiyatro yazınının önemli dönüm noktalarını irdelediği yazı dizisinde, hem okura hem de seyirciye iletilecek mesajları bulunmaktadır. Kendisinin de yazın hayatına başladığı 1960’lı yılları Türk tiyatrosunun “altın çağı” olarak niteleyen Başar Sabuncu, bu yılları tiyatro biliminin üniversitelerde öğretilen, tiyatro sanatının ise gazetelerde ve dergilerde bayağı tartışılan bir tür olduğundan bahsederek konuyu açar. Ülkenin altmışlı yıllara kadar müşteri çekmeyi amaç edinen herhangi bir toplumsal ve sanatsal gayesi olmayan tiyatroların şaşaalı görüntüsünün yanında nefes almaya çalışan ve gayesi sanat olan tiyatroların dirilmesiyle, altın çağın başladığını belirtir. Bu para kazanma gayesi güden yapılanmaya direnerek onun içine dâhil olmayan tiyatrocunun anlayışın yeşermesi Başar Sabuncu’nun da içerisinde bulunduğu tiyatro hareketinin bizzat kendisidir. Ancak toplumsal tiyatronun devlet eliyle susturulmak istenmesi, bürokrasinin sanatın işine karışması devamında kaba kuvveti getirmiş, deyim yerindeyse zülfüyâra dokunmanın acı bir şekilde ödetilmesi Başar Sabuncu’nun şikâyet ettiği durumun merkezinde olmuştur.

“Toplumun altyapısındaki çelişkilerin, üstyapı kurumu tiyatroya böylesine doğrudan yansıması sonucu kavganın keskinleşmesinden” (Sabuncu, 1976, s. 18) sanatçının kaçmaktan başka bir şansı kalmamıştır. Bu kaçış devamında sanatsal üretimin tıkanmasına ve bunun akabinde bir gerilemeye neden olmuştur. Namık Kemal’in *Celal Mukaddimesi*’ndeki “tiyatro eğlencelidir, ama eğlencelerin en faidelisidir.” (Kaplan, 1993, s. 352) sözüyle başlayan Türk tiyatrosu maceramızın zamanla “tiyatro kitlenin kültür silahlarından biridir” savına dönüştüğü, zamanla daha da ileri giderek “tiyatro ile devrim yapılır” sözüne evrildiğini söyleyen Sabuncu geline nokta devlet elinin keskin bir bıçak gibi inmesini eleştirir. Bu mesele biraz da Bertolt Brecht’in epik tiyatro savının, tiyatroyu getirdiği noktalardan biridir. Başar Sabuncu’nun tartıştığı mesele özünde tiyatrodaki fikir birliğinin sağlanamamasıdır. Ona göre tiyatronun toplumsal işlevi açık seçik bir şekilde tanımlanmalıdır. Geleneksel tiyatro, ulusal tiyatro, halk tiyatrosu, halk

için tiyatro, epik tiyatro, dramatik tiyatro gibi nice kavramlar üzerinde birden çok kişinin paylaştığı ortak bir görüşe varılmalıdır.

Yetmişli yıllara gelindiğinde tiyatroların yerini sinemalara bırakması Başar Sabuncu'ya göre tiyatronun altın çağının noktalanmasına neden olmuştur. Tiyatroların yerlerini artık sinema salonlarına bırakmaya başlamışını tiyatronun sefaleti olarak nitelendiren Sabuncu para sahipleri sponsorların tiyatrolardan çekilip sinema sektörüne, televizyon dünyasına yatırım yapmasının kaçınılmaz olduğunu ifade etmektedir. Sabuncu, onların zaten ezelden beri rant peşinde koştuğunu, halkın değil paranın yanında olduklarını söylerken “devlet bu işin neresinde?” diye sormadan da edemez. Ona göre devlet de tiyatroların yanında olmayacaksa bu kurumlar mücadelelerini devam ettirmekte çok zorlanacaktır.

Teknoloji sahibi üst sınıfın tiyatronun ölümüne döktüğü gözyaşlarından ironik bir dille bahsederken bu durum karşısında fotoğrafın icadıyla resim sanatının ölmediğini vurgulayarak umutlu olduğunu da belirten Başar Sabuncu, hem kurgusal hem kuramsal metinlerinde, dilinden ironiyi eksik etmeden anlatımını başarılı şekilde sürdürmektedir “Kitle iletişim araçlarına egemen olanların vatandaşın yatak odasındaki casusu televizyonun da gücü yetmeyecek tiyatroya mezar kazmaya.” (Sabuncu, 1976, s. 19) diyerek umudunu perçinleyen sanatçı, bunu sağlamak için tiyatroculara ve tiyatro seyircisine tek ve çok önemli bir öneride bulunur: Tiyatroyu toplumsal konumuna oturtmak ve özgün işlevini tanımlamak zorunluluğu.

İnsanların sanat ediminden nasıl faydalandığı ve belki insanlık tarihinin temel meselelerinden olan eğlence kavramını ön plana çıkarmak, Başar Sabuncu'ya göre bu işin kilidini çözmenin başlangıcı olabilecek nitelikte kendini tezahür eder:

“Milyonlarca kişi kitap okuyor, sinemaya, tiyatroya gidiyor. Neden? Oyalanmak, dinlenmek, eğlenmek için demek soruyu pekiştirmekten öteye geçmez. İnsanın bir başkasının hayatına, sorunlarına

gömülmesi ya da bir roman-oyun-film kişisi ile kendini bir görmesi neden oyalayıcı, dinlendirici, eğlendirici olsun? Eğer yetersiz bir yaşayıştan daha zengin bir yaşayışa kaçmak istiyoruz dersek, yeni bir soru çıkıyor karşımıza: Yaşayışımız neden yeterli değil?" (Sabuncu, 1976, s. 19).

Sabuncu, bu soruların neticesinde Aristoteles'in "insan toplumsal hayvandır" sözüyle cevap bulmaya çalışırken eğlencenin de toplumsal olabileceğini belirtmiştir. Nihai olarak vardığı cevap ise tiyatro seyircisinin ister Aristoteles'in klasik tiyatrosundaki gibi özdeşleşme ve arınma yaşasın, ister Brecht'in epik tiyatrosundaki gibi sahnenin dışında olduğunun bilinciyle bu deneyimi yaşasın seyirci ayrı bir birey olmakla yetinemez. Bireysel yaşamın kopmuşluğundan kurtulmaya daha anlamlı bir dünyayı duyumsamaya, alımlamaya gayret gösterir. Başar Sabuncu'ya göre seyircinin tiyatrodaki bulduğu eğlence bu nazarda değerlendirilince: İnsan, bireyselliğini toplumsallaştırma gayesiyle hareket eder. Başar Sabuncu'nun vardığı kanı öznel ve şüphesiz ama yanlış olarak da algılanmamalıdır. İnsanlar deneyimlerini, yaşantılarını, anılarını, duygularını kısaca anlamlandırdığı şeyleri paylaşmayı kendilerine bir görev addederler. Bu görev tarih boyunca insanlığın genetik kodlarına işlenmiş gibidir. Anlatmak, aktarmak, yansıtmak ve bunun neticesinde karşısındakini şaşırtabiliyorsa, etkileyebiliyorsa en büyük ödülün sahibi olmuştur. Sanat da ve pek tabii tiyatro da bundan beslenir. Binlerce yıl önce mağara duvarlarında bir av temsilini anlatan insan ile bugün tiyatro sahnesinde seyirciye seslenen insan temelde aynı olmayabilir ancak amaçları birbirine çok yakın gözükmektedir.

Başar Sabuncu yazısına tiyatronun kuramsal tarihini açımlayarak devam etmektedir. Aristoteles'in seyircinin gördüğü durumla özdeşleşerek kendi dışındaki bir gerçeği tecrübe etmesi meselesi günümüzde Başar Sabuncuya göre, sınıflara bölünmüş toplumun bölünmüş seyircisini, güldürerek ya da acındırarak, birleştirmek; geçici bir saptırmayla seyircinin toplumsallaşma özlemini boşaltmak edimine dönüşmüştür. Bu da eğlencenin ve eğlencelerin en faydalısı olan tiyatronun yozlaşmış egemen sınıflara hizmet etmesine yol açmıştır. Bunun yüzyıllar boyunca devam etmesinin sebebi bu fayda

edimine estetik kıflar giydirilmesi; eylemlerin ve eğlencelerin soylu ya da soysuz olarak adlandırılıp sınıflandırılmasıyla koşut olarak süregelmiştir. Başar Sabuncu'nun klasik tiyatro öğretisine karşı bir tavırda durduğunu bu ifadelerden anlaşılmaktadır.

Yazara göre yalnızca sanatsal yönden bakarak toplumun yapısını anlamaya çalışmak, yapılacak tespitlerin sığ ve yetersiz kalmasını sağlayacaktır. Başar Sabuncu ilkel toplumun ve sınıflı toplumun sanattan beklentisine bakmanın aradığı faydanın açılımında onun kılavuzu olacağına inanır. İlkel toplumlarda sanat pragmatist bir yapıdaydı. Ancak sınıflar henüz oluşmadığı için ortak bir belleğin ve yaşantının tezahürüydü. İlkel toplumda sanat bir yeniden üretim faaliyeti ve bir geleneğin korunmasıydı. Çünkü ilkel toplumlar kültürel belleğini sanatsal faaliyetlerle aktarmak zorundaydı. Sanatın aktarımı toplumun sınıflara bölünmesinden sonra bu niteliğini yitirmedi. Ama sınıflar, sanatı kendi sınıfsal çıkarları doğrultusunda kullanmaya çaba gösterdiler. "Topluluğun korosundan bir korobaşı çıktı, kutsal yakarış yöneticilere övgüye dönüştü, oymağın totemi soylu sınıfın tanrılarına bölündü." (Sabuncu, 1976, s. 20). Bu da artık gerçekten geleneğin aktarıcısı olarak var olan sanatla üst sınıfın yalnızca kendi faydası için kullandığı sanat arasında tarih boyunca tekrar kırılmayacak bir çelişki yarattı.

Egemen sınıflar ve sömürülen sınıflar birbirlerinden ciddi bir kopuş yaşamıştı ve bu kopuş sanatın farklı işlevlerini doğurdu. Her topluluk kendi ideolojisi, yaşantısı, kültürü ve uzamı içerisindeki eğlencelere yöneldiler. Bu da bugünkü tiyatrunun toplumsal işlevinin aslında ortak olabileceğini tartışabildiğimiz kadar ortak olamayacak kadar birbirinden koptuğunu da gösterir nitelikte bir yapılanmayı oluşturdu. Kısaca "sınıflı toplumun bütün aşamalarında, sınıfsal çelişkinin savaş olanlarından biri olmuştur eğlencelerin en faydalısı" (Sabuncu, 1976, s. 20).

Başar Sabuncu, Marksist dünya görüşünün perspektifiyle tarih boyunca sanatta yaratılan ikiliği, devinimi ve kutuplaşmayı ciddi bir bilgi birikimini

arkasına alarak tespit edebilmiş önemli bir aydındır. Kapitalist toplumların bir uzantısı olarak siyasal iktidarı ele geçiren burjuvazinin çok etkili bir devlet aygıtı geliştirdiği tespitinde bulunur. Marx'ın da söylediği gibi maddi üretim araçlarının sahibi olan sınıf, aynı zamanda düşünsel üretim araçlarının da sahibidir. Toplumun üst yapısı, alt yapıdaki bütün yapılanmaları etkisi altına almış ve sömürülen sınıf bunun farkına bile varmamış vaziyetteyken onları yönetmektedir. Başar Sabuncu, tiyatronun çağdaş işlevinin yalnız ve yalnız burjuvazinin düşünsel ve sanatsal egemenliğinin kaynağına inmekle cevaplandırılabilceğine inandığını belirtmektedir. Üretimin ardından o üretimin koşullarını yeniden üretmeyen toplumlar erkenden yıkılmaya mahkûmdurlar. Üretim güçlerini ve kurulu üretim ilişkilerini yeniden üretmek zorundadırlar. Üretimin yeniden üretimi “gelişmiş” toplumlarda işçinin barınma-beslenme-giyim gibi temel ihtiyaçlarını karşılayan ücreti sağlayarak yerine getirilir. Bu tabii olarak yalnızca maddi bir koşulun sağlanmasıdır. Ancak yalnızca bu anlamda sağlanan yapıda düzen çok uzun soluklu olamaz. Bu nedenle işgücünün kurulu düzene boyun eğmesinin de yeniden üretimi gereklidir. Bu nedenle de yalnızca maddi üretim araçlarına el koymak yetmez, düşünsel üretime de el koymak şarttır. Başar Sabuncu Marksizm'in ideolojik temelleriyle insanlık tarihini bağdaştırdığı yazının bu ilk bölümünde burjuvazinin devletin bütün kanallarını ele geçirerek ortak bir akıl gibi hareket ettiğini ve toplumun alışkanlıklarını, yaşayışlarını belirlediğine kanaat getirir. Bu düşünceleri böylesine benimseyip kuramsal bir altyapıyla sanata uyarlayarak örnekleyen Başar Sabuncu, metinden anlaşıldığı üzere Marksist bir dünya görüşünü benimsemektedir.

Sabuncu'nun yazısında değindiği bir diğer husus tiyatrolara yüklenilmek istenen işlevlerin toplumsallaşmanın önünü kesme amacını taşımasıdır. Sabuncu yazısında, devletin mekanizmalarından bahsetmekte ve egemen sınıfların sanata ve bunun devamında tiyatroya yüklemeye çalıştıkları işlevin “imtiyazsız, sınıfsız bir kitlenin, yediden yetmişe sanatsever ferdi, sanatın birleştirici çatısı altında birleştirmek” (Sabuncu, 1976, s. 21) olduğunu, kısaca toplumsallaşma özlemini saptırmak olduğunu belirtir. Başar Sabuncu

yazının başında açıkladığı bütün sorunların temelini bu sınıflı yapılanmaya kuvvetli bir şekilde bağdaştırmayı başarmıştır.

Başar Sabuncu'ya göre basın, radyo, televizyon, sinema gibi sanatlar okuyucuya, dinleyiciye, seyirciye değiştirilemez, çoktan yaşanmış ve bitmiş sonuçlar sunarken; tiyatro her gösteride kendini yeniden yaratmaktadır, bir oyuncu ile bir seyirci tiyatro ediminin oluşması için yeterlidir. Tiyatronun gücü ve egemen sınıflar için yarattığı tehlike de burada yatmaktadır. Sinema sansüre tâbi olabilirken tiyatroyu bir bütün olarak denetleme altına almak olanaksızdır. Burjuvazi tekelindeki devlet yapıları da bunlara karşı önlem almakta gecikmeyeceklerdir. Kendi ideolojilerini öğretecek, satacak, işletecek tiyatro okulları ve konservatuarlar kuracaklardır. Bütün sosyoekonomik yapı ellerinde olduğu için de onların kurumları zamana direnirken kendi imkânlarıyla ayakta durmaya çalışan sanat kurumları bir bir sahneden çekileceklerdir. Bu nedenle kapitalist ülkelerde ilk gözden çıkarılan sanat şüphesiz tiyatrodur. Başar Sabuncu, ilk öldürülmek istenen tiyatronun Marksist kökenlerle hareket eden Bertolt Brecht'in epik tiyatrosu olduğunu belirtmekte ancak bu tiyatronun bütün yıldırma politikalarına rağmen gürbüz bir şekilde bu savaşı kazanarak serpildiğini, güçlendiğini ifade etmektedir. Yetmişli yıllardaki faaliyetlerine baktığımızda bu tespitin yerinde olduğunu anlamak çok kolay ve mümkündür.

Tiyatronun güncel görevinin, “bildiğinin önemli bir bölümünü unutup kitleden öğrenmeye yönelik uzun bir yürüyüşü başlatmak (...) kitlenin öz silahını kitleye vermek” (Sabuncu, 1977, s. 9) olduğunu düşünen Başar Sabuncu, seyircinin asıl görevinin madden ve fiziksel olarak oyuna katılmak, salondaki koltuğunda oyunu seyretmek olmadığını düşünsel olarak bir bağ kurarsa ve sorgularsa bir yere varabileceğini belirterek Brecht'yan bir görüşe sahip olduğunu da kabul etmektedir. Diyalektik düşünceden bağımsız bir seyirci artık bu çağın tiyatrosunun seyircisi değildir. Başar Sabuncu'nun yalnızca tiyatro görüşünü değil, benimsediği ideolojiyi de gözler önüne seren bu kısa ve öz yazısı, onun yalnızca edebî eserlerde kalem oynatan bir sanatçı

olmadığını, içinde yaşadığı toplumun imkân ve imkânsızlıklarının farkında olan, sorunları dile getirmekle kalmayıp okurunu bilgilendiren, sorunların çözümlerini analitik bir şekilde öneren bir aydın olduğunu gözler önüne sermesi bakımından bu yazı için çok kıymetlidir.

Lades ya da Aile Ocağı (1979) adlı oyun evlilik kurumunun faydacı yapısına getirilen sert bir eleştiriyi odağına alan tek perdelik kısa bir oyundur. Oyun henüz sahneye uyarlanmamış ve son hâlini almamış ham bir haldeyken 1970 yılında *TDK Türk Dili* dergisinin “Kısa Oyunlar Özel Sayısı”nda yayımlanmıştır.

12 Eylül sonrası yurt dışına gitmesinin ardından müzikli oyunlara yönelen Başar Sabuncu, kendisine Türk tiyatro tarihinde önemli bir yer edinmesini sağlayan diğer oyunu *Kaldırım Serçesi*’ni yazdı. 1982 yılında yazımını tamamladığı bu eserde yönetmen koltuğunda da kendisi oturdu. Eleştirmenler tarafından Türk tiyatrosunun en önemli müzikli oyun örneklerinden biri olarak kabul edilen bu eser, sahnelendiği dönemde metni kadar müzikal altyapı açısından da dönemin seyircisini hayran bırakmıştır. Edith rolünü oynayan Gülriz Sururi’nin unutulmaz bir performans sergilemiş, müzikli oyunun Türk tiyatrosundaki eksikliği ciddi anlamda hissedilmiş ve çoğu Piaf şarkısı dilimize adapte edilmiştir. Aşkları, heyecanları, hataları ve eşsiz mizacıyla gerçek bir oyun kişisi yaratmada Başar Sabuncu’nun en başarılı eseridir. İlk kez 1982-1983 sezonunda Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu’nda sahnelenmiştir.

On yedi yıllık yazım sürecinin, ertelemelerin, geri dönüp üzerinde çalışamamanın ardından, yarım bıraktığı işi bitirmenin gururuyla tamamladığı *Sayın Muhbir Vatandaşlar* (1989), ilk sürgünü olan 12 Mart döneminde yazımına başladığı bir eserdir. 1972 yılında yazmaya başladığı eser 1989 yılında tamamlanabilmiştir. Oyun ilk kez yine tamamlandığı yıl olan 1989’da Yeditepe Oyuncuları/Hadi Çaman Tiyatrosu’nda, Oben Güney yönetmenliğinde sergilenmiştir. Başar Sabuncu’nun eserlerinde gördüğümüz

örtülü hicvin zirveye ulaştığı eserdir. Eserin başlangıcında Karl Marx'tan, Adolf Hitler'den ve Wilhelm Reich'ten alıntılar bulunmaktadır.

1985 yılından sonra sinema sektöründe gösterdiği yoğun faaliyetlerden dolayı telif eser üretimini senaryolarında hayata geçiren Başar Sabuncu, uzun yıllar verdiği aranın ardından iki eser daha kaleme aldı. Bu eserlerin özellikleri kurgulama ve çeşitleme türünde olmalarıydı. 1997 yılında William Shakespeare'in *Kral Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Julius Caesar*, *III. Richard*, *V. Henry*, *Troilos ile Cressida*, *II. Richard*, *Atinalı Timon*, *Cymbeline*, *Antonius ile Kleopatra*, *Fırtına*, *Nasıl Hoşunuza Giderse*, *Coriolanus*, *55. Sonet*, *66. Sonnet*, *94. Sonnet*, *121. Sonnet* ve *129. Sonnet* adlı eserlerini kaynak alarak, bütün bu metinleri birbiriyle kaynaştırıp yeniden kurgulayan; yenilikçi ve yaratıcı bir eser olan *Bir Ata Krallığım*'ı yazdı. Bu oyunla Başar Sabuncu, derin Shakespeare bilgisiyle okurunu kucaklayan ve alımlayıcıyı bütün çağrışımlara açık bir Shakespeare metniyle baş başa bırakmayı başarmıştır. Tam manasıyla bir Shakespeare özümsemesidir. Selim İleri'nin deyişiyle bir "canavarlar cümbüşü"dür. Yazıldığı yıl İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda Başar Sabuncu yönetmenliğinde sergilenmiştir. Başar Sabuncu bu eserin yayımlanmasından yaklaşık dört yıl sonra yine aynı yöntemi kullanarak bu defa beslendiği coğrafyayı, tarihi, kültürü değiştirerek Anton Çehov'un oyunları üzerine bir çeşitleme girişiminde bulunur. *Herkes Aynı Bahçede* (2001) adını verdiği bu eserde Sabuncu, *Üç Kız Kardeş*, *Vanya Dayı*, *Vişne Bahçesi* ve *Martı*'yı temel alarak bir çeşitleme yaratmıştır. Başar Sabuncu'nun kendi deyişiyle "*Üç Kız Kardeş*'in, *Vanya Dayı*'nın *Vişne Bahçesi*'nde seyrettikleri *Martı* oyunu olarak –kabaca- özetlenebilir." (Sabuncu, 2014, s. 85) diyerek oyunu başlatır. Eleştirmenler tarafından beğenilen bu oyun ilginç olduğu kadar da tutarlı mekanizmalarla işlemektedir. Farklı oyunlardaki Çehov kişilerinin tek bir potada izleyiciye sunulması da Çehov okurları tarafından oldukça beğenilmiştir. Oyun yazıldıktan sonra 2001-2002 sezonunda, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda Başar Sabuncu yönetmenliğinde sahnelenmiştir.

Başar Sabuncu, oyun yazarlığı, çevirmenlik ve yönetmenlik alanlarında eserler üretirken bu alanlarda pek çok ulusal ve uluslararası ödüle layık görüldü. İlk ödülünü 1967 yılında *Şerefiye* adlı eseriyle ASSD “Övgüye Değer Oyun Yazarı” kategorisinde kazandı. Oyunun ikinci sezondaki başarısıyla birlikte 1968 yılında yine ASSD tarafından “Yılın En Başarılı Oyun Yazarı” seçildi ve ödülü aldı. *Şerefiye*’nin ünü ülke sınırlarından taşarak uluslararası festivallerde de kendine yer buldu. 1969 yılında Londra’da EBU Uluslararası “Eurotheatre Onur Ödülü” Başar Sabuncu’ya verildi. 1970 yılında İlhan İskender “Yılın En Başarılı Oyun Yazarı” ödülünü de kazandı. 1971 yılında *Zemberek* adlı oyunuyla “TRT Oyun Yazarlığı Ödülü”nü ve Bilim ve Sanat Ödülleri Yarışmasında “Başarı Ödülü”nü, 1978’de *İşgal* ve *Zengin Mutfağı* eseriyle “Ulvi Uraz Yönetmenlik Ödülü”nü, 1980’de *Adak* adlı eseriyle “Siyad En İyi Senaryo Ödülü”nü, 1983’te *Namuslu* adlı eseriyle “Siyad En İyi Senaryo Ödülü”nü, Yeşilçam Sinema Akademisi tarafından “Sinema Ömür Boyu Başarı Ödülü”nü, 1987’de “Siyad Yılın En Başarılı Yönetmeni Ödülü”nü, 1994’te *Yolcu* eseriyle “En İyi Senaryo Ödülü”nü, 1997’de *Bir Ata Krallığım* eseriyle “Afife Jale Ödülleri En İyi Yönetmen Ödülü”nü, 1997’de “Ankara Sanat Kurumu Çeviri Ödülü”nü ve Ohrid’de “Ohrid Festivali Büyük Ödülü”nü, 2005’te *Köleler Adası* isimli eserin çevirisiyle “Ankara Sanat Kurumu Çeviri Ödülü”nü kazandı.

2. BÖLÜM

ABSÜRT TİYATRO TÜRÜNDEKİ ESERLERİ

2.1. KARGALAR

2.1.1. Sahneleme Bilgileri

Kargalar, yazarın oyunculuktan ziyade oyun yazarlığı ekseninde kendisine yer bulduğu ve hedeflerini bu yöne doğrulttuğu dönemin başlangıcında yazılmış olması bakımından önem arz etmektedir. Sanatçının mizacının oluşmaya başladığı, şekillendiği sürece tanıklık ederken; Başar Sabuncu'nun sahne önünden çok, işin mutfağında olmayı tercih ettiği ilk durağı bu eseridir.

Kargalar'ın ilk ve tek temsili, 1962 yılı sezonunda tek perdelik bir oyun olarak Ankara Devlet Tiyatrosu bünyesindeki Oda Tiyatrosu'nda gerçekleştirilmiştir. Oyun, Haldun Marlı tarafından sahneye konmuş, dekor ve kostümleri Seza Altındağ tarafından yapılmış, ışık şefliğini Kemal Dinçman üstlenmiştir. Üç kişilik oyuncu kadrosunda; Adam rolünü Nurtekin Odabaşı, Kadın rolünü Nurhan Damcıoğlu, Tüfekli Adam rolünü ise Tansü Konuralp canlandırmıştır.

2.1.2. Konu

Eserde adam ve kadın bir küpün içerisinde yaşamakta, kargaları aramaktadırlar. Tüfekli ise kargaları vurmakla görevlidir. Adam ve kadın tüfeklinin vurduğu ölü kargaları bulmaya devam ederken tüfeklinin vurduğu her karga; adam ve kadının yaşadığı mekânı daraltmaktadır. Her ölen karganın ardından adam ve kadının yaşam alanı daralır. Bir süre bu kaçış ve arayış devam eder. Ardından artık küpün içerisine sığamayacak duruma geldiklerinde kadının söylemiyle kargaya dönüşüp uçmaya başlarlar. Ardından iki el silah sesi duyulur, daralan kare genişler ve oyun sona erer.

Daha çok izlenimci bir oyun olarak kurgulanan *Kargalar*, sembolik bir anlatıma sahiptir. Varoluşçu bir bakış açısıyla kaleme alınan yazarın bu ilk eseri, toplum ve birey arasındaki çatışmayı kapalı bir dille anlatmaktadır. Toplum içerisinde bireyin yitimini; semboller kullanarak aktardığı bu eseri, *Lades* ile birlikte absürt tiyatro türünde olması bakımından diğerlerinden ayrılmaktadır.

2.1.3. Kişiler

Oyunun kişi kadrosu Adam, Kadın ve Tüfekli Adam'dan oluşmaktadır. Oyunun başkişileri Adam ve Kadın, yan kişi ise Tüfekli Adam'dır. Adam ve Kadın varoluşsal bunalımlar içerisinde gittikçe daralan bir mekânda yaşamaya çalışırlar. Adam ve Kadın'ın karakterlerini en iyi yansıtan eylem "aramak" eylemidir. Absürt bir kurgu içerisinde süren bu oyunda Adam kararlı, ümidi olmasa bile eylemci bir davranış sergilerken, Kadın daha ürkek ve arayıştan bıkmış bir vaziyette varlığını sürdürmektedir. Bu iki oyun kişinin karşısında onların aradığı kargaları vuran bir avcı niteliğindeki Tüfekli Adam yer almaktadır. Tüfekli Adam, donuk mizacı ve korkutucu görüntüsüyle hiçbir söz söylemeden yalnızca tüfeğinin tetiğini çektikçe çıkardığı seslerle konuşmaktadır. Adam ve Kadın hayata tutunmak için bir eylem sergilerken, Tüfekli Adam bunun tam tersini gerçekleştirmek, yeryüzündeki bütün hayatı yok etmek için tetiğini çekmektedir.

2.1.4. Yapı ve İzlek

Oyun, uzun süredir arayış içerisinde olan bir adam ve kadının diyaloglarıyla başlar. Aylardır süren arayış boyunca bütün yeryüzünü ve gökyüzünü aramaya devam etmektedirler.

KADIN Bir şeyler bulabildin mi?
ADAM Hayır!
KADIN Ne yapacağız şimdi.

ADAM Hiç? Aramaya devam edeceğiz. Ya sen?
 KADIN Ben ne?
 ADAM Sen bir şey görmedin mi?
 KADIN Görseydim, sana sormadan ben söyledim.
 ADAM Biliyorum. Nereye gittiler desin?
 KADIN İyice arasaydın.
 ADAM Aradım, aylardır durmadan arıyorum.
 KADIN Arıyoruz!
 ADAM Sen de arıyorsun tabii. Yeryüzünün bu kadar geniş olduğunu bilmezdim.
 KADIN Ben de göklerin (2010, s. 235).

Aramak için sonsuz geniş bir mekân vardır. Ancak adam ve kadının yaşadıkları yerle alakalı alışılmadık bir durum göze çarpmaktadır. Gittikçe küçülmekte olan bir küpün içinde yaşamaktadırlar ve buna yabancılik hissini duymadan daha önceden alışıkalmışçasına değerlendirirler. Küçülmekte olan küpten yakında taşınmaları gerekmektedir. Yeryüzünün bunca genişliği içerisinde, arayışları pahasına bu küpün içine hapsolmuşlardır.

ADAM (Küpü gösterir) Biraz daha küçük bugün.
 KADIN Evet. Yakında taşınmamız gerekecek.
 ADAM Taşınamayız. Buraya gelebilirler.
 KADIN Başka yere de gelebilirler. Yeryüzü geniş demiştin.
 ADAM Ama burası yeryüzünün dışında değil ki.
 KADIN Küçülüyor bu kutu.
 ADAM Küçülsün. Sonuna kadar dayanmalıyız (2010, s. 235-236).

Kadın bu küpün küçülmesini önlemeye çalışmak ister ancak adam bunun mümkün olmadığını kadının da bildiğini, bunu söylemesinin nafile olduğunu belirtir. Daha önceden buna karşı durmaya çalışmışlar ancak başarılı olamamışlardır. Umutsuz bir hâle dönüşen ancak umudunu tam manasıyla yitirmeyen arayışları sürerken; hepsinin birden yitip gidemeyeceği mutlaka onlardan birini bulacaklarına olan inançlarını tazelemeye devam ederler.

Kadın sabrını yitirmiş tavırlarıyla göze çarpmaktadır. Adamın aksine kadın, arayışlarını sorgular hale gelmiştir. Ancak adam ne olursa olsun yılmadan usanmadan bu arayışı devam ettireceklerini söyler. Adama göre diğer bütün

insanlar da onlarla birlikte arayışını sürdürmektedir. Aradıkları şeyin kargalar olduğu anlaşılır.

KADIN Şaşıyorum

ADAM Neye şaşıyorsun?

KADIN Ötekilerinin aramamasına.

ADAM Nerden biliyorsun aramadıklarını?

(...)

KADIN Görünürde kimseler yok. Bizden başka arayan yok.

ADAM Göremediğimiz yerlerde ararlar.

(...)

ADAM Yeryüzünde tek bir karga bulunmasın ve insanlar buna seyirci kalsın; bizden başka hiç kimse karga aramasın.

KADIN Sakın insanlar da kargalar gibi...

ADAM Bizden başka insan kalmadığını mı söylemek istiyorsun.

KADIN Ararlardı yoksa (2010, s. 237-238).

Karga bir semboldür. Bütün insanlığın aramaya çıktığı, çoğu kişinin aramayı bıraktığı bir sembolü ifade etmektedir. İnsanın kendi sıkışmışlığı içinde aradığı bu karga motifi, yarattığı imgelem üzerinde iyi anlamlar çıkarılabilecek bir yapıda değildir. Karga ve kuzgun, genellikle birçok kültürde uğursuz olarak nitelendirilen, görünüşleri itibariyle esrarengiz bir hava yarattıkları ve bu esrarengiz havayı korudukları için de her zaman bu gizemli yönüyle kötü üne sahip bir kuş türü olarak nitelendirilmiştir. Türk mitolojisine bakıldığında ise karga, Azrail'in sembolleştirildiği hayvan olarak karşımıza çıkmaktadır (Büyükkol ve Öztütüncü, 2021).

Eserde kurulmaya çalışılan tezatlık ve dünya algısına baktığımız zaman, yaşanan bu farklı ortamda karga, kötü bir anlam ifade etmiyor gibi algılanabilir. Sembolleştirdiğimizde ve sembolik algımıza göre hareket ettiğimizde bu durum doğru gelmese de insanlığın aradığı şey bir kurtuluş ve beraberinde gelen özgürlüktür. Kargaların bulunması ise adam ve kadının içinde yaşamaya kendilerini mahkûm ettikleri küpün dışına çıkıştır.

Adam ve kadın arayışlarına devam ederken Tüfekli Adam görünür. Bu adam oldukça iri yarı ve kaba görünüşlüdür. Adam ve kadın onun kargaları vuracağını düşündükleri için endişeye kapılırlar. Öyle bir endişedir ki bu

Tüfekli Adam'ın yalnızca kargaları değil, kendilerini de vurabileceğinden korkmaktadırlar. Buna rağmen Tüfekli Adam'ın peşine düşüp düşmeme konusunda bir tereddüt yaşamaktadırlar. Kadın adamı yüreklendirir ancak adam, ölmeyi –kargalar için bile- göze alamaz. Ardından bir tüfek sesi duyulur. Adam ve kadının bulunduğu küpün içine bir karga düşer. Tüfekli Adam kargayı alıp gittiğinde sahne kararır. Aydınlandığında ise içinde buldukları küpün küçüldüğüne şahit olurlar.

(Bir tüfek sesi duyulur, ikisi de küpün içine sığınır. Sahneye bir karga ölüsü düşer. Tüfekli Adam sert adımlarla girer, tüfeğini omzuna asar, kargayı alıp çıkar.

Karanlık

Işıklar yandığında küp biraz küçülmüştür.)

KADIN Bir... bir kargaydı!

ADAM Evet. Bir kargaydı.

Hâlâ gitmemi istiyor musun?

KADIN Her zamankinden çok.

ADAM Gördün olanları. Çıkar çıkmaz vurulabilirim.

KADIN Vurulmayabilirsin de. Denemen gerek.

(...)

KADIN Hayatın kargalardan değerli galiba.

ADAM Ölürsem arayamam.

(...)

KADIN (Bir şeyler görmüştür) O ne o? Şey mi?

ADAM Evet. Evet, bir karga.

(...)

(Adamı zorla küpün dışına atar, tüfek sesi, adam küpe sığınır, bir karga düşer, Tüfekli Adam girer, kargayı alıp çıkar. Karanlık. Işıklar yandığında küp biraz daha küçülmüştür.) (2010, s. 240-242).

Eserde mekân, kargaların ölümüne göre kurgulanmıştır. Her karga öldüğünde adam ve kadının da yaşam alanları daralmaktadır. Kargalar onların yaşamlarını simgeler hâle gelmiş, bu minvalde kargaların ölümü onların da ölümünü beraberinde getiren bir duruma hâsıl olmuştur. Tüfekli Adam yalnızca kargalar için değil, adam ve kadın için de ciddi bir tehdit haline gelmiştir. Onlar bu tehdidi kendi içlerinde derin bir korkuyla duyarlar. Absürt tiyatro türüne örnek gösterebileceğimiz bu bölüm, gerçeklik algısının dışına çıkışıyla ve algılarımızın dışında, rasyonel bir ifadeye dayanmamasıyla ilgi çekmektedir. Yirminci yüzyılda gelindiğinde tiyatro

yazını diğer başka edebî türlerde eserler veren yazarlar hayatın boş, anlamsız ve amaçsız olduğunu, hayatta inanmaya, bağlanmaya değer hiçbir şeyin olmadığını dile getiren eserler kaleme almışlardır:

“Bu akıma bağlı yazarlar, dünyanın saçmalığını göstermenin tek yolunun absürt veya saçma bir üslupla yazmak olduğuna inandıkları için absürt edebiyat, ele aldığı konular kadar üslup bakımından da bir gariplik ve tuhafılık gösterir. Bu eserlerde olay örgüsünde, diyaloglarda geleneksel ve alışılmış yöntemlere aykırı bir yol izlenir, ayrıca eserin bütünlük ve tutarlılık göstermesi gerektiği ilkesine de uyulmaz” (Huyugüzel, 2018, s. 17).

Tüfekli Adam'ın tüfek sesleriyle irkilip ancak düşen kargaları görebilir hale gelmişlerdir. Başladıkları yerden bile daha geride bir durumdadırlar. Tüfek sesleri metinde yalnızca mekânı değil, zamanı da etkileyen bir unsur haline gelmiştir. Her tüfek sesinde mekân daraldığı gibi hava da kararmakta, gün değişmektedir. Sahip oldukları mekân sığamayacakları bir darlığa ulaşmışlardır. Kadın, kargaları ne yeryüzünde ne de gökyüzünde bulamadıkları için onları yeraltında arama fikrini verir. Kargalar yeraltına kaçıp avcıdan saklanmış olabilirler. Yeraltına inebilirlerse daralan küpten de kurtulup özgürleşebileceklerdir. Adam, dünyayı delip öte yanına geçinceye kadar kazmaya başlar.

KADIN Korkacak bir şey var. Biz aradığımız sürece dünya nasıl kargasız kalabilecek. İnsanlar alışabilir kargasızlığa. Kargalara göremediğimiz yükseklerde aramayı düşündün mü hiç?

ADAM Ne demek istiyorsun?

KADIN Bir ağacı anlamının tek yolu ağaç olmaktır.

ADAM-KADIN (Birlikte) Karga olalım!

ADAM-KADIN (Birlikte) İkimiz de aynı şeyi düşündük.

ADAM-KADIN (Birlikte) Demek düşündüğümüz doğru!

KADIN Bir çift karga olabiliriz.

ADAM Burası n'olacak burası benim.

KADIN Burası bizim.

ADAM-KADIN (Birlikte) Tüfeği var ama!

ADAM-KADIN (Birlikte) Olsun!

Küpün içinden çıkarlar. Kollarını kanat gibi kullanarak ve karga sesini taklit ederek, zıplaya zıplaya sahneden çıkarlar. İki tüfek sesi. Karanlık.

Işıklar yandığında küp eski büyüklüğünü almıştır. Tüfekli Adam sert adımlarla sahneden geçer (2010, s. 247).

Karga simgesi bireyin inancını, yaşama tutunmasını belirtmektedir. Öyle ki toplum tarafından karga zararlı bir hayvan olarak kabul edilmiş, tarih boyunca böyle karşılanmıştır. Yani toplum kargaya karşıdır. Bunun için, oyunda çoğunluğu, yani toplumu temsil eden Tüfekli Adam'dır. Tüfekli Adam kargaları vurmakla vakit geçirir. Oysa toplumun bu yozlaşmışlığını aşmış olan bireyler, kargaları kurtarmayı, daha doğrusu bu kargalara sahip olmayı istemektedirler. Ama kadın ve erkeğin gücü ve cesareti olmadığından, sahip olmak istediği yaşantılar teker teker yok edilmekte, bu da bireyin yaşantısını, çevresini gittikçe daraltmakta ve yok etmektedir. Başka bir deyişle bireyin çevresini, toplum gittikçe daraltmakta ve ona yaşama imkânı vermemektedir. Böylece toplum içinde kendini gerçekleştiremediğini anlayan birey varoluşçu bir sezgiyle; kendi içinde toplumun gün geçtikçe aşağıladığı varlığını kendi eliyle yok etme eylemine girer. Yani intihar eder. Ancak intihara giderken de bunu kendi inancına erişmek için yapar. "Varoluşçu düşünceye göre bir insan hareketleriyle vardır. Buradaki insanlar da karga olarak bu gerçekleştirme eyleminin dengesine girerler" (Nutku, 1962, s. 8).

2.1.5. Mekân

Oyunda mekâna baktığımızda; adam ve kadının yaşamını sürdürdükleri, tam olarak boyutu anlaşılamayan ancak gittikçe küçülen sembolik bir küp karşımıza çıkmaktadır. Mekân çok boyutludur. Yeryüzünü ve gökyüzünü kapsayacak bir görüş açısına ve yaşanabilecek bir kondisyona sahiptir.

Boş sahnede yaklaşık 2 metre boyutunda geometrik bir küp iskeleti. Kadın küpün içinde bir köşede oturur, bir şeyler arar gibi uzaklara bakmaktadır (2010, s. 235).

Yeryüzünün içinde bulunan bir kutu olduğu kadın tarafından söylenmektedir. Mekânın küçülmesi, kargaların ölümüyle bağlantılıdır. Her bir karganın ölümünde mekân küçülür, konfor azalır. Mekânın terk edilip edilemeyeceği

konusunda adam ve kadın arasında devamlı bir anlaşmazlık ilişkisi kurulur. Bu ölçüde çatışmalar ve mekânın içerisinde kalmaya devam ederler. Mekânın terk edilebilir olup olmadığını anlamak bu ölçüde oldukça güçtür.

Kargaları aramak metnin odağına yerleşmiştir. Mekân da bu minvalde kullanılmak üzere çok boyutlu tasarlanmıştır. Yukarı doğru genişleyerek gökyüzüne açılır, aşağı doğru derinleşerek yeraltına açılır. Mekân çevresinden daralırken yukarı ve aşağıya doğru genişleme özelliğine sahip olması yönünden yenilikçi ve yaratıcı bir biçimde kurgulanmıştır. Aynı zamanda mekânın ruhu dinamik bir şekilde eserde varlığını sürdürmektedir. Adam ve Kadın kargaya dönüşüp avcı tarafından vurulduklarında mekân, zamanın da geçişiyle genişleyerek büyür ve eski hâline gelir.

Küpün içinden çıkarlar. Kollarını kanat gibi kullanarak ve karga sesini taklit ederek, zıplaya zıplaya sahneden çıkarlar. İki tüfek sesi. Karanlık.

Işıklar yandığında küp eski büyüklüğünü almıştır. Tüfekli Adam sert adımlarla sahneden geçer (2010, s. 247).

Mekânın algılanışı da metnin yapısı gibi absürt unsurlar taşımakta, bir devrim içerisinde görünmektedir. Mücadelenin sonsuzluğuna bir gönderme yapmakta, sahnenin sınırsızlığını vurgulamaktadır. *Kargalar*, kişileri, olay örgüsünü, mekânı ve zamanı aktarımı bakımından absürt bir tiyatro metni örneğidir.

2.1.6. Zaman

Metnin başlangıcında zaman belirsiz olarak verilir. Gerçekleştirilen bir eylem vardır ancak ne kadar zamandır gerçekleştirildiğine dair net bir tanım verilmez.

ADAM (Küpü gösterir) Biraz daha küçük bugün.
KADIN Evet yakında taşınmamız gerekecek.
(...)

ADAM (...) Gideceğimiz yerden dün kalkmış olabilirler. Belki de yarın burada olacaklardır. Sıramızı bekleyelim (2010, s.235-236).

Zamanı içeren ifadeler kullanılır. Burada dikkat çekilmesi gereken nokta, küpün küçülmesini yorabileceğimiz birden fazla parametre olduğu noktasıdır.

(Bir tüfek sesi duyulur, ikisi de küpün içine sığınır. Sahneye bir karga ölüsü düşer. Tüfekli Adam sert adımlarla girer, tüfeğini omzuna asar, kargayı alıp çıkar. Karanlık. Işıklar yandığında küp biraz küçülmüştür. Devam eder.)

(...)

(Adamı zorla küpün dışına atar, tüfek sesi, adam küpe sığınır, bir karga düşer, Tüfekli Adam girer, kargayı alıp çıkar. Karanlık. Işıklar yandığında küp biraz daha küçülmüştür.)

(...)

(Sahnenin soluna koşarlar, tüfek sesi, karga düşer, sağa koşarlar, tüfek sesi karga düşer... Ve ışık değişmeleriyle zaman geçişi belirtilir. Adam ve Kadın küpün içine yığılırlar. Tüfekli adam girer, kargaları toplar çıkar. Karanlık. Işıklar yandığında küp içine sığılmayacak kadar küçülmüştür.)

(...)

(Adam kazar. Işıklar değişir. Adam çukurda kaybolmuştur. Karanlık. Işıklar yandığında küp biraz daha küçülmüştür.) (2010, s, 240-246).

Görüldüğü üzere metnin kendi mekanikleri mevcuttur. Bu mekanikler işletilirken zaman ve mekân unsuru birbirlerine bağlanmış bir şekilde hareket ederler. Tüfeğin ateşlenmesi, karganın ölümüyle birlikte sahne kararır, bu aynı zamanda bir gün dönümüdür. Işıklar yandığında gün de doğar ve yeni bir gün başlar. Kargaların yaşantısı zamanı direkt olarak etkilemekte, Adam ve Kadın'ın da bu doğrultuda kendi zamanlarını kurtarmaya çalıştıkları söylenebilir.

2.2. LADES YA DA AİLE OCAĞI

2.2.1. Sahnelenme Bilgileri

Başar Sabuncu, *Lades ya da Aile Ocağı* adını verdiği oyununu 1970 yılında kaleme almıştır. Oyun yazıldığı yıl TDK Türk Dili Dergisinin Kısa Oyunlar

Özel Sayısında (1970) yayımlanmıştır. Sabuncu'nun *Kargalar*'dan sonra yazdığı ikinci kısa oyunudur. Eser, yazıldıktan hemen sonra sergilenmemiştir. Oyunu Müjdat Gezen Sanat Merkezi, Savaş Dinçel Sahnesinde 2010 yılında sahneye taşımış, yönetmenliğini ise Tarık Şerbetçioğlu üstlenmiştir.

2.2.2. Konu

Başar Sabuncu'nun absürt tiyatro örneğinde yazdığı kısa oyunlarından biri olmakla birlikte, başarılı bir eserdir. Hikâyenin odağındaki, Adam ve Kadın evlerinde gayet normal birer insan gibi oturmakta; Adam gazete okumakta, Kadın örgü örmektedir. Bir anda giden elektriklerle birlikte hikâyedeki bütün odak değişmiştir. Adam ve Kadın birbirilerini öldürmeye çalışan bir çift hâline dönüşmüşlerdir. Bunun adına da *Lades* oyunu adını verirler.

Her ne kadar bunu uzun zamandır deneseler de ikisi de başarıya ulaşamazlar ve kurbanlarını evlerine konuk gelen insanlardan seçmeye başlarlar. İnsanların yanında açıkça birbirlerini öldürmeyi içeren teorilerinden bahsetseler de kimseler onların ciddi olduğunu düşünmez ve eve gelen her konuk, önce zehirlenip ardından bu ailenin ocağında/şöminesinde –ki bu bir krematoryumu andırır- yanıp kül olmaktan kurtulamaz. *Lades ya da Aile Ocağı* oyunu, kendi adına da bir gönderme yaparak absürt bir kurgulama tekniğini göstermektedir. Oyundaki aile ocağı, bir krematoryumdur.

2.2.3. Kişiler

Lades ya da Aile Ocağı'nin kadrosu, dört kişiden oluşmaktadır: Adam, Kadın, Konuk Adam ve Konuk Kadın. Başar Sabuncu, metnin kurgusunda karakterlerine bir isim vermemiştir. Karakterler yalnızca eylemleriyle vardır ve tam manasıyla bir gerçekliği yansıtmazlar.

Çift ve tek yönlü kişilerden oluşan kişi kadrosunda, Adam ve Kadın çift yönlü, K. Adam ve K. Kadın tek yönlü karakterlerdir. Adam ve Kadın'ın çift yönlü oluşları onları aynı zamanda da oyunun başkişileri yapmaktadır. Konuk Adam ve Konuk Kadın ise oyunun yan kişilerini oluşturmaktadırlar. Oyun, seyirciyi yanılığa sürükleyen bir biçimde Adam ve Kadın'ın sıradan bir akşamını konu edinir. Adam ve Kadın elektriklerin gitmesinin ardından bu sıradanlıklarından sıyrılarak birbirlerini öldürmeye kast eden ve bunu büyük bir alışkanlıkla yapan ruh hastası karakterlere dönüşmüşlerdir. Potansiyel ve soğukkanlı birer katil olan bu ev sahiplerine, gerçekleştirdikleri hiçbir davranış tuhaf gelmemektedir. Sıradanlıktan sıra dışılığa geçişte kullanılan elektriklerin gidişi ve Adam'ın yaktığı kibritin bitiş anına değin süren bu olasılıklar örgüsü, metnin de absürt anlatımına bir örnek oluşturmaktadır.

Adam ve Kadın'ın bu sıra dışılığının yanında eve gelen Konuk Adam ve Kadın ise gayet normal bir şekilde davranışlarını sürdüren klasik, evli bir Türk ailesini temsil etmektedirler. Adam ve Kadın'ın davranışları onları devamlı şaşırtır ancak alçakgönüllü olmaktan vazgeçmeyen konuklar biraz da saflıklarına yenilerek ev sahiplerinin tuzağına düşüp ölmekten kurtulamazlar.

2.2.4. Yapı ve İzlek

Başar Sabuncu, absürt tiyatro türünde değerlendirilebilecek bu kısa oyununda seyirciyi, yaşadıkları hayattan oldukça sıkılmış bir Adam ve Kadın'ın evlerine davet eder. Varlıklı bir evde oturan yaşları 40-45 arasında bulunan çift günlük meşgaleleri içerisinde çok fazla sıkılmış görünmektedirler. Yaşadıkları hayatın sıkıcılığı karşısında kendi aralarında da konuşabilecekleri bir meseleleri kalmamıştır.

40-45 yaşlarındaki karı koca birbirine uzak iki koltukta boş yüzlerle otururlar. Adam yazılanla hiç ilgilenmeden gazete okur, Kadın hiç sevmeden örgü örür. (2010, s. 211).

Büyük bir sıkılganlık içerisindeki bu aile, o akşam bir misafir beklemektedirler. Bekleyiş esnasında birbirlerine verdikleri cevaplar bir kelimedenden fazla değildir. Aniden giden elektriklerle birlikte evdeki bütün ortam, anlayış ve algılayış değişmiştir. Adam mumu yakmak için kibritine davranır. Kibrit henüz sönmeden elektrikler gelir ve çift arasında bir cilveleşme, yakınlaşma başlar. Daha sonra Kadın'ın odadan çıkmasıyla birlikte Adam dolu içki kadehlerinden birine, karısınıninkine zehir koyar. Kadın'ın odaya girişiyle bu defa adam ellerini yıkamak için odayı terk eder. Aynı eylemi Kadın, kocasının kadehine zehir koyarak gerçekleştirir. Odaya dönen adam karısının yaptığını hemen anlar ancak belli etmez. Çift kadehleri dudaklarına götürdükleri esnada bir anda duraksarlar ve aynı anda "ADAM-KADIN (Birlikte) Aklımda!" (2010, s. 213) derler. Çift arasında alışık olunmayan cinsten bir "lades" oyunu oynanmaktadır.

Lades, zevk için oynanan ve tarafların birbirlerini kandırarak yahut unutturarak alt etmelerini sağlayan ve kazananın kaybedene karşı bir yaptırım hakkının bulunduğu, geleneksel sayılabilecek bir oyundur. Ancak bu ailenin oynadığı lades, bildiğimiz lades oyununa pek benzemez. Adam Kadın'ı, Kadın Adam'ı öldürmeye çalışmaktadır. Oyunu oynayanlar da ikisi olduklarına göre bu eylem fikrinin farkındadırlar. Bu fikrin korkutuculuğu karşısında müthiş bir soğukkanlılıkla oyunlarını sürdürürler. Oyunu absürt kılan taraflardan ilki burada belirir çünkü oyundaki tuhafılık, çifte göre büyük bir normallik içerisinde yaşanır. Birbirlerini öldürmek için kullandıkları zehrin içeriğini sorguladıkları bölüm bunun ilk tipik örneğidir.

KADIN Ne var bunun içinde söyle bakayım?

ADAM (Utangaç) Hiç.

KADIN (Cilveli) Hadi, hadi...

ADAM On miligramcık arsenik.

KADIN (Ansızın parlar) Bir kerecik olsun, benim kullandığım zehirden başkasını bulabilirdin! (Küçümsemeye) Şuncacık hayal gücün varsa ne olayım? (2010, s. 214).

Bu saçma kabul edilebilecek olaylar oyun boyunca olabildiğince ileri gider. Seyirciyi/okuru şaşırtacak malzeme yazarın her daim elindedir ve bunu diri

tutar. Kullanımının ölüme götürecektir zehrin, ekonomik olarak münakaşasının yapılması hem mizahı hem de saçma durumu açıklamaya çok yeterli bir örnek oluşturur.

ADAM Şu cenabet de son günlerde pek pahalılaştı. İdareli kullan, e mi şekerim? (...)

KADIN (Kocasını iter) Pinti! Nekes herif!

ADAM (Kızarı) 25 miligramı bir defada kullanmak israf değil de ne yani?

KADIN Bana çok mu görüyorsun?

ADAM Öyle değil de...

KADIN (Şirret) Harcadığım tonla fare zehrine ne demeli? İşe yarar bir halt olsa, yüreğim yanmaz. Boşuna midemi bozduğunla kaldın. Sanki bedava? (2010, s. 214-215).

Adam ve Kadın uzun süredir aynı evin içerisinde birbirlerinin canına kast etmekte ve bunu bir oyun rahatlığıyla yapmaktadırlar. Oyunun tehlikesinin farkında olmayacak kadar akıllarını kaybetmişlerdir. Ancak oyundaki absürt nokta da burada kendini belirginleştirir. Onların ait olduğu dünyada bu oyunu oynamak normal karşılanmaktadır. Lades oynamak için en az iki kişiye ihtiyaç duyulur. Bir oyunun mantığı ve anlaşması iki kişinin kabulü üzerine gerçekleşir. İçinde var olan durum geleneksel akıl ve mantığın dışında gelişmektedir. Ancak oyunun oynayanları tarafından herhangi bir sıkıntı görünmemektedir. Birbirini öldürmek isteyen bir çift, birbirlerine nefret dolu olmalıdır. Başar Sabuncu ise Adam ve Kadın arasındaki çatışmayı çift taraflı olarak kuruyor bu da alımlayıcı için çiftin akıl sağlığının ne ölçüde gel-git içerisinde olduğu yönünde ipucu veriyor. Duydukları öldürme isteğine koşut olarak sürdürdükleri sevgi dolu sahneler bunun önemli bir kanıtıdır.

KADIN Ne edepsizlikler tasarlıyorsunuz bilmez miyim? (Kıtırır)

ADAM (Kadın'ın beline sarılır) Gün doğarken çılgın bir âşık olacağım söz!

KADIN Çok hırpala, çok özle benim.

ADAM Meleğim! (Öpüşürler)

(Ayrıldıklarında ikisinin gözlerinde de beklenmedik bir hırçınlık okunur. Bir süre dik dik bakışırlar.) (2010, s. 215-216).

Beklenen konuklar içeri davet edilir. Konuklarla ilgili yazarın aktarmak istediği durum, lades oynayan çiftin sahnenin başındaki tasvirleriyle konukların benzerlik göstermesidir. Konuklar, Adam ve Kadın'ın perde açıldığındaki boş, görgülü, umursamaz tavırları içerisindeyler. Oyun boyunca konuklarda ciddi anlamda bir değişiklik sezilmez. Adam ve Kadın, konukların yanında da birbirlerini öldürmek isteyen aynı zamanda sevgiyle birbirini arzulayan bir çift görüntüsünü gizlemezler. Misafirler yokken nasıllarsa, onlar geldiğinde de aynı şekilde davranmayı sürdürürler. Konuklar tüm nezaketleriyle durumun farkına varmış olsalar bile bunu belli etmezler. Çift, konuklarının gözü önünde birbirlerine küfürler ve hareketler ederken aynı zamanda sarılırlar, öpüşürler ve sevgi sözcükleri sıralarlar. Yazar, aynı zamanda bir güldürü unsuru olarak yanlış anlama tekniğini, uygun bir biçimde kullanır.

ADAM Bunlar, senin beni öldürüp eczacıya kaçacağını söylediğimde de inanmamışlar anlaşılır.

KADIN (Gülmekten kırılarak) Göster hadi.

ADAM Olur mu dersin?

KADIN Tabii...

(Adam elini pantolon kemerine atınca konuklar kıpırdanır)

ADAM Göstereyim mi ister misiniz?

KADIN Aaa elbette isterler şekerim, bir daha ne zaman görecekler böylesini?

(Konuklar taş kesilmiş gibi bakarlarken, adam ceketinin önünü açar)

KONUK KADIN Ayyyyy!

(Görmemek için kocasının arkasına saklanır)

KONUK A. (Sinirli) Yani azizim bu kadarını da...

(Adam ceketinin önünü iyice açmış, kemerine ve göğsüne fişeklik gibi dizili silahları ve zehir şişelerini göstermektedir. Bir işportacı gibi kandırıcı olmaya çalışır) (...)

ADAM (Karısına, neşeyle) Hadi bakalım... Sıra sende.

(Kadın eteğini kaldırır ansızın, Konuk Kadın kocasının önüne atılır, Adam güler: Kadın'ın elbisesinin altında bir etek daha vardır, yine fişeklik gibi dizili şişe ve silahlar) (2010, s. 221).

Adam ve Kadın kendi evlerinin içinde deyim yerindeyse cephanelikle dolaşmaktadırlar. Yaratılan ve kurgulanan dünya içerisinde bu durum oyunun saçma ideolojisini destekleyen bir argüman yaratmaktadır. Kadın ve Konuk Kadın, yiyecek bir şeyler hazırlamak için mutfağa gittiklerinde, Adam

ve Konuk Adam arasındaki diyaloglar hiçbir evliliğin mükemmel olmadığı çerçevesinde sürmektedir. Bu esnada Adam, örgü örmeyi seven Kadın'ın şişlerinin uçlarını sivirtmekte ve şişlerin uçlarına zehir sürmektedir. Oyunun devam eden bölümlerinde absürt niteliği kuvvetlendiren şömine detayı, evin bir bölümünü oluşturduğu için mekân bölümü içerisinde daha ayrıntılı incelenecektir. Şömine, oyun içerisinde absürt detayı derinleştirir. Adam şöminenin bakır kapağını her açtığında ilginç eşyalar çıkarır. Kravat, ayakkabı, kürk bunlara birer örnektir. Konuk Adam ve Konuk Kadın, ailenin kullanmadıkları eşyaları şöminede yaktıklarını zannetmektedirler.

Kadın ve Konuk Kadın içeri döndüklerinde, Konuk Kadın, Kadın'ın örgüsüne devam etmek ve öğrenmek ister. Şişleri eline alır, Konuk Adam durumun ciddiyetini hâlâ kavramadığı için buna bir müdahalede bulunmaz. Kadın ise alkollü içki tüketmeyen aileye gazoz doldurmuş, bardağın içine zehir koyup Konuk Adam'a vermiştir. Konuk Kadın'ın örgü örerken ki acemiliğinden dolayı eline şiş batmıştır. Konuk Adam ise zehirli gazozu içmiştir.

KONUK K. Ay, durun aklım karıştı... Şimdi, yirmiden başlayıp... (Şiş eline batar) Ay!

ADAM (Coşkuyla) ON! (Konuk Adam'a göz kırparak) Buyrun gazozunuzu beyefendi.

KADIN ON! (2010, s. 227).

Geri sayım başladıktan sonra konuklar, Adam ve Kadın "sıfır" deyinceye kadar can havliyle çırpınırlar ve "sıfır" komutunu duyduktan sonra cansız bir şekilde yere yığılırlar. Adam ve Kadın, konukları kollarından ve bacaklarından tutup şöminede yanan ateşin içine atarlar. Ardından bu canice durumdan büyük bir haz duyarak sevişirler. Adam Kadın'ın isteği üzerine büroya yeni işe başlayan arkadaşına telefon açar ve onları bir tanışma yemeğine davet eder. Adam ve Kadın'ın bu sapkın istekleri bir devinim içerisinde. Devamı gelecektir gibi gözükmemektedir ancak yazar bütün bu anlattıklarını bozguna uğratar. Bütün bu yaşananların ardından alımlayıcıyı ve oyuncularını eserin başında, elektriğin kesildiği, Adam'ın kibriti yaktığın ana götürür.

(Yeniden oyunun başındaki beyaz, soğuk ışık altında: Adam elinde mum yakmak için çaktığı kibrit, karısıyla göz göze. Işıkların yanmasıyla kibrit de dibine kadar bitmiştir. Adam'ın eli yanar, fırlatır da kibriti)

KADIN (Bir susmadan sonra) Neyse, (Elektrikleri kastederek) bu defa çabuk sürmedi (2010, s. 230).

Metin içerisindeki tüm olaylar, bir kibritin yanıp sönmeye kadar geçen bir süre içerisinde Adam'ın zihninde gerçekleşen gündüz düşleridir. Başar Sabuncu, hem zamanı, hem "saçma"yı modern bir metin çatısı altında başarılı bir şekilde kurarak; mizah yönü yüksek absürt bir oyun yaratmıştır.

2.2.5. Mekân

Oyunda mekân, Adam ve Kadın'ın varlıklı evlerinin salonudur. Mekân yaşanan yer olarak düşünüldüğünde değil, ama içerisinde bulundurduğu eşyalar açısından bu eserde başka bir anlam kazanmaktadır. Eserin girişinde yapılan mekân tasviri, oyun boyunca sadık kalınan bir yapı çizer.

Varlıklı bir evin salonu: Beyaz, soğuk bir ışık altında, oldukça gösterişli ama soğuk yüzlü eşyalar, kocaman bir mermer şömine... (2010, s. 211).

Adam ve Kadın'ın ruh halini yansıtan hayattan sıkılmışlığı, çekilmişliği, yalnızlığı ve suskunluğu andıran "soğuk" ifadesi eşyalar ve ışık isimleri için uygun bir nitelendirme sıfatı olarak seçilmiştir. Başar Sabuncu, hikâyelerini kurarken seçtiği mekâna yerleştirdiği, yarattığı karakterleri soyut bir şekilde bağlamayı başarılı bir şekilde yapar. Bu kurgu içerisinde karakterin ruhu mekânın, mekânın ruhu karakterin içine geçmiş gibidir. Elektriklerin gidiş ve gelişi mekânı aydınlatır ve karartır. Bu geçişi gerçeklikten soyutluğa geçiş olarak bir sahne kurgusu şeklinde başarıyla uygulamıştır. Alımlayıcı için tahmin edilemez ancak nedeninin de pek anlaşılmadığı elektrik kesintisi, mekânın ruhunu anında değiştirir. Soğuk olan mekân, kibritin çakılması,

mumun ve sigaranın yakılması, şöminenin tutuşturulmasıyla sıcak bir hâle gelir.

(Adam garip bir tavırla gülümser, masadaki kutudan bir sigara alıp elindeki yanar kibritle yakar. Derin bir nefes çekip, dumanı kötü filmlerdeki sözde çapkınların tavrıyla kadının yüzüne üfler. Kadın kırıtır, aynı derecede âdi şuh bir tavırla Adam'ın elindeki kibriti alır kocasının gözlerinin içine bakarak üfler, söndürür.) (2010, s. 212).

Mekânın ısınmasıyla birlikte Adam ve Kadın'ın soğuk ve içsel tavırları, sıcak ve dışa dönük bir hâle gelmiştir. Mekânın unsurlarından en önemlisi, şöminenin kullanımınıdır. Şömine hem soğuk evi ısıtmış, insanların arasındaki buzları eritmiştir hem de oyunun absürt tarafını sürdürmek için etken bir eşya olarak kullanılmaktadır. Evin şöminesinden devamlı insanların günlük hayatta giyecek olarak kullandıkları eşyalar çıkmaktadır. Konuklar buna şahit olduklarında gayet masumane bir şekilde “Eskilerinizi yakıyorsunuz demek?” (2010, s. 226) şeklinde bir soru yöneltirler ancak Adam ve Kadın'dan tatmin edici bir cevap alamazlar. Oyunun sonunda anlaşılan odur ki, bu şömine Adam ve Kadın'ın evlerine gelen konuklarını zehirleyip öldürdükten sonra bir krematoryum görevini görmektedir. Katillerin cesetlerini yok etmek için kullandıkları bir fırındır. İçine aldığı her şeyi yok etmektedir, eşyalar dışında.

(Adam ağır bronz kapağı açıp, ocağa bakar, kolunu içeri sokup epeyce uğraştıktan sonra buruşuk bir kravat çıkarır. Kadın şömine üstündeki süslü içki şişesinin içindekiyle kravatı ıslatır, bir kibrit çakıp alevini kravata tutar, kravat ansızın parlar. Adam alevli kravatı şömineye atar, kapağı kapatır.” (2010, s. 212)

(...)

“(Adam şömineye koşar, kapağı açar, bakar. Kapkara bir duman doldurur odayı bir anda. Adam elini ocağa sokup yarı yarıya yanmış bir kadın kürkü çıkarır.)” (2010, s. 220)

(...)

“(Adam şömineye yürür, kapağı açar, elini içeri sokup üstünden dumanlar tüten bir çift erkek pabucuyla, bir kadın çantası çıkarır. Kapıya yürür.)” (2010, s. 226)

(...)

“(Ölü kadını şöminenin önüne kadar sürüklerler. Kapağı açıp ölüyü içeri tıkarken de pabuçlarını çıkarmayı unutmazlar. Aynı işlem konuk adamın ölüsü üstünde de tekrarlanır (2010, s. 229).

Görüldüğü üzere Başar Sabuncu, bu metninde mekân tasviri içerisinde tam manasıyla bir evi değil, evin içerisindeki bir bölümü, bir eşyayı ön plana çıkarmıştır. Yazarın, gerçekçi-toplumcu görüşle yazdığı tiyatro metinlerinde de absürt bir metin örneği sayabileceğimiz *Lades ya da Aile Ocağı*'nda da karamsar bir bakış açısına sahip olduğu, eserlerinin karanlık bir dünya içerisinde kurgulandığı görülmektedir. Toplumcu bir tiyatro metni örneği olan *Şerefiye*'de var olan umut, *Çark* ve *Zemberek*'e geldiğinde tükenmiş gibi gözükmektedir. Yine absürt bir metin olarak kaleme aldığı *Kargalar*'da yine umutsuz bir sonla eserini noktalamış olan yazar, bir diğer absürt metin örneği olan *Lades*'te ise ucu açık bir karanlıkla eserini noktalamıştır.

2.2.6. Zaman

Oyunda, zaman algısı modernist ve postmodernist metinlerde görülen zaman algısına koşut olarak sunulmuştur. Yaşanan ve gösterilen zaman arasında çok büyük bir fark vardır. Oyun zamanı birkaç saati ihtiva ederken, gerçek zaman olarak bakıldığında, bir kibritin yanıp sönuşü içerisinde gerçekleşen birkaç saniyeden fazlası değildir. Adam'ın kibriti yaktıktan sonra karanlık içerisinde kurduğu gündüz düşleri sahnede saatler süren bir etki yaratırken, yazar bizi eserin başına tekrar götürmüş ve bunun bir kibrit çöpü kadar olan bir an olduğunu göstermiştir. Kısaca metin, zaman algımızla oynamakta; onu istediği gibi esnetip, genişletmektedir.

3. BÖLÜM

FAKİRLİK VE TOPLUMSAL SINIF FARKLILIKLARINI ÖNE ÇIKARAN ESERLER

3.1. ŞEREFİYE

3.1.1. Sahnelenme Bilgisi

Şerefiye, Başar Sabuncu tarafından 1966 yılında yazımı tamamlanmış, ilk gösterimi tek perde olarak Ankara Devlet Tiyatrolarında yapılmış, seyircinin oyunu oldukça beğenmesi üzerine yazar tarafından bir bölüm daha eklenerek 1967-68 sezonlarında iki perdelik bir oyun olarak sahneye konulmuştur. Haşim Hekimoğlu tarafından sahneye konan oyunun dekor ve kostümlerini Hüseyin Mumcu, ışık direktörlüğünü Sırrı Akdemir üstlenmiştir.

3.1.2. Konu

Şerefiye, bir trikotaj fabrikasında gece bekçiliği yapan Sabri Şengil'in, nöbeti esnasında engellediği soygunun ardından fabrika sahibi Tahsin Mahiroğlu ve eşi Nezahat Hanım tarafından evinde şerefendirilişini konu alır. Henüz tamamlanmamış bir gecekonuda ikamet eden Şengil ailesinin bu şerefendirme eylemi karşısındaki telaş ve tavırları, üç kuşağın (büyükbaba, baba ve oğul) nazarında aktarılır.

Tahsin Bey ve Nezahat Hanım'ın "şeref" verdikleri gecekonudaki yapmacık tavırları, aralarındaki statü farkını kapatmaya çabalarcasına takındıkları maskeleri ön plana çıkaran Başar Sabuncu, şeref verdikleri evden bir şerefiye almaya gelen bu zengin aile görüntüsünü başarıyla çizmiştir. Hırsızlık olayını engellemesinin ödülünü bekleyen Sabri Şengil, büyük bir cezayla karşılaşır. Tahsin'in ödüllendirici mizacı farklı işlemektedir. Evin

küçük kızı Saadet'i evlatlık olarak istemiştir. Şengil ailesi ve Mahiroğlu ailesi arasında ekonomik olarak derin bir uçurum vardır. Biri yöneten diğeri yönetilen sınıfındadır. Bu iş ilişkileri tarafından bir yönetme ve yönetilme durumundan çıkmış ve aile hayatının içine kadar girmiştir. Sabri Şengil ve ailesi, şerefiyesini evin küçük kızı Saadet ile öderler.

Bu duruma Sabri'nin ilk eşinden olan oğlu Yılmaz ciddi bir karşı çıkış sergiler. Nesil çatışması buradan doğmaktadır. Büyükbabanın para karşısında ayaklara kapanması; babanın para karşısında eğilmesi; oğulun para karşısındaki dik duruşu bunu gözler önüne sermektedir. Nitekim Saadet'in evlatlık olarak değil, hizmetçi olarak alındığı kısa sürede ortaya çıkar. Yılmaz dayanamayıp Saadet'i Tahsin'in evinden kaçıır. Saadetle birlikte evine döndüğünde Şengil ailesi bir karar almıştır. Şerefiyesiz, mütevazı hayatlarına devam edeceklerdir.

3.1.3. Kişiler

Oyunun kişi kadrosu, iki aileden oluşmaktadır: Şengil ailesi ve Mahiroğlu ailesi. Sabri, Sabiha, Büyükbaba, Saadet ve Yılmaz Şengil ailesinin, Tahsin ve Nezahat Mahiroğlu ailesinin üyeleridir. Şengil ailesi işçi-emekçi sınıfını simgelerken, Mahiroğlu ailesi de yönetici-sömürü sınıfını simgelemektedir.

Sabri, oyunun başkişisidir. Trikotaj fabrikasında, gece bekçiliği işiyle uğraşmakta ve kazandığı az miktarda parayla beş kişilik ailesinin geçimini sağlamaktadır. Namuslu ve çalışkan bir kişidir. Yaşanan ekonomik sıkıntılar nedeniyle aile içerisindeki huzursuzluk Sabri'yi oldukça yıpratır ancak buna rağmen herkesin arasında bir köprü olup gerginliği hafifletmeye çalışarak ailesini bir arada tutar. Babası ve oğlunun görüşlerinin arasında kalmış olarak bir ara nesli temsil eder ve oyun başında olduğu kişiyle oyunun sonundaki dönüştüğü kişiye bakılacak olduğunda başarılı kurgulanmış bir karakterdir. Sabri, oyunun başında patronu Tahsin'in emirlerini

sorgulamadan yerine getirirken oyun boyunca gelişen olayların neticesinde kararlarını özgürce verebilen bir birey hâline gelmiştir.

Sabiha; Sabri'nin eşi, Yılmaz'ın üvey, Saadet'in öz annesidir. Sabiha sevgisini yalnızca Saadet'e göstermektedir. Evdeki herkesle arasında bir gerilim olan tek oyun kişisidir. Sabri'nin hırsızı yakalayacağına parayı onunla bölüşmesinin daha iyi durumlar yaratacağını söylemesiyle de ahlak anlayışının düşük bir düzeyde olduğu anlaşılmaktadır. Yılmaz'a üvey annelik yapmakta, Büyükbaba'yı evlerinde barınan bir yük gibi görmekte ve Sabri'yle para sıkıntısı yüzünden devamlı tartışmaktadır.

Büyükbaba, ailenin geleneksel yönünü yansıtmaktadır. Yıllarca hizmet sektöründe garsonluk yapmış ve bu mesleği icra etmediği yıllarda, garsonluğu çok özlemiştir. Hizmet etmek onun için hayatının anlamını teşkil etmektedir. Oğlu Sabri'yi de böyle eğitmiş, diğer insanlar karşısında boynu bükük bir evlat yetiştirmiştir. Hayata bakış açısı, sömürü sınıfının hizmetinde olmaktır ve bundan başka bir yaşantıyı kabul edemez. Torunu Yılmaz'la aralarındaki en büyük çatışmayı da bu hayat görüşü oluşturmaktadır.

Yılmaz, Şengil ailesinin en ideolojik kişisidir. Annesi vefat etmiş, babası Sabri de Sabiha ile ikinci evliliğini yapmıştır. Yenilikçi ve devrimci fikirleri mevcuttur. Babasının, büyükbabası gibi bir adam rolü çizmesi onu telaşlandırır. Sisteme karşı gelmek için hayatta tanıdığı ilk otorite olan kendi babasına karşı gelmiştir. Tahsin ve Nezahat'in davranışları karşısında çizgisini bozmayan ve ailesinin radikal bir değişime uğramasında kilit rol, Yılmaz karakterinindir.

Saadet, evin küçük kızıdır. Herkes ona sevgi göstermektedir. Tahsin ve Nezahat onu evlatlık olarak yanına aldıklarında, aile sevgisinin ne demek olduğunu bilebilecek nitelikte ve olgunlukta olduğunu kanıtlamıştır. Sıradan çocuklar gibi oyuncaklara ve lükslere kanmaz, ailesini bir arada tutan önemli bir rolü temsil eder.

Nezahat, fabrika sahibi Tahsin'in sosyete mensubu eşidir. Giyim tarzı, davranışları kendinden daha az ekonomik imkânlarla sahip olan insanlara karşı küçümseyici bir çizgide ilerler. Şengil ailesinin gecekondusuna geldiklerinde Tahsin'le oynadıkları fakirliğe öykünme oyununda da oldukça zorlanmış, şakadan bile olsa Şengil ailesinin seviyesine inememiştir. Tahsin'de görülen insanları yönetme içgüdüğü Nezahat'te de kendini göstermektedir.

Tahsin, Sabri'nin fabrika sahibi patronudur. Sabri'nin hırsızı yakalaması sonucu gecekonduyu şerefleştirmek üzere geleceklerini bildirmiştir. Ekonomik darlık içinde yüzen Şengil ailesine herhangi bir nakdi yardım yahut Sabri'nin maaşına zam yapmak yerine, ona adının yazılı olduğu gümüş bir tabak yaptıracak kadar çevresindeki sorunlara gözünü kapatmış bir karakterdir. Tahsin, fakirlerin hayatlarını onların görmediği yönleriyle, sahte oyunculuklar sergileyerek memnun kılmaya çalışmaktadır. Sömürü sınıfının zenginlik içerisinde yaşarken onları zengin eden işçi sınıfının tedirginliğine izin vermeyi göze alamaz. Evi ilk ziyaret ettiği sahte davranışlar, ikinci ziyaretteki gerçek davranışlara bakıldığında ortaya çıkmaktadır.

3.1.4. Yapı ve İzlek

Oyun, bir gecekondun betimlemesiyle ve bu evde yaşayan hane halkının tasvirleriyle başlamaktadır. Metnin girizgâhında, gerçekçi bir bakış açısıyla ve mekânın dinamikleriyle ailenin sosyoekonomik durumu başarılı bir şekilde yansıtılmaktadır. Sabri'nin yapımı henüz tamamlanmayan gecekondusunda yıkıcıdan alınmış bir pencere, birbirinden farklı iki kapı, evdeki tek lavabo mutfakta, duvar öremedikleri için odaları ayıran perdeler, en ucuzundan masa, sandalye ve Yılmaz'ın yattığı bir divan bulunmaktadır.

Metnin girizgâhında yazarın okuru-seyirciyi böyle bir mekâna konuk etmesi, başlangıçta okuru koşullandıran izler taşımaktadır. Şengil ailesinin “tamamlanmamış” bir evde oturuyor oluşu, ailenin ekonomik durumunu gözler önüne serer. İnsanın en temel ihtiyaçlarından biri olan barınma ihtiyacı bile Şengil ailesinde tam olarak karşılanabiliyor gibi gözükmemektedir. Hane halkında, çalışan ve eve para getiren evin babası, bir diğer deyişle evin reisi Sabri Şengil, bir trikotaj fabrikasında gece bekçiliği mesleği yapmaktadır. Kazandığı oldukça cüzi miktarda parayla oturdukları gecekonduyu yap-ama-mış, ailesinin boğazından düzgün bir besin geçirmekte zorlanan Sabri Şengil’in fabrikadaki mesaisi esnasında bir soygunu engellemesi, serim bölümünde evdeki bütün telaşın ana metnini oluşturmaktadır. Patronu Tahsin Bey ve eşi Nezahat Hanım tarafından ziyaret edilecek gecekondu, hane halkının deyimiyle, bu statüde bir konuğu ilk defa ağırlayacaktır.

SABİHA Yanıyor... amanın yanıyor!
 SABRİ (O telaşla yüzünü keser) Ulan... Vay!
 SABİHA (Ocağı söndürürken) Dibi tuttu! Dibi tuttu, rezil olduk!
 (...)Eline mi yapışırdı yoklayıversen?
 SABRİ Şu suratımın haline bak da bir...
 SABİHA Taa köşeden aldım yanık kokusunu. Bez ver!
 SABRİ Tutacak mı? (Tabakların altındaki bezi çeker, bir tabak yere düşüp parçalanır) Aman be!
 SABİHA Eyvah! Çekil, çekil... Sen hiç dokunma daha iyi. (...)
 Babamızın malıydı sanki? Ben istemeye utanıyorum.
 SABRİ (Yemeği tadar) Ne kadar pastırma koydun buna?
 SABİHA 150 gram.
 SABRİ Az!
 SABİHA Fazlasını getireydin de koyaydım.
 SABRİ Başlama yine (2009, s.7-8).

Şengil ailesindeki dramatik gerilimi kuracak birden fazla unsur bulunmaktadır. Bu unsurlardan ilki ailenin kıt kanaat geçim derdinde oluşudur. Bu kadar seçkin bir misafiri ağırlayabilmek için kendi yaşam standartlarının üzerine çıkmaya gayret etmeleri, ailenin sınırlarını düpedüz germektedir. Misafire servis yapmak için bile komşularından tabak istemek zorunda kalmışlardır. Üstelik patron Tahsin de gelmeden evvel Sabri

Şengil'e uzun zamandır pastırmalı fasulye yemediğini ve başka zahmete girmelerine gerek olmadığını tembihlemiştir. Tahsin'in yabancı olduğu önemli nokta, yanında çalıştırdığı işçinin alım gücünden habersiz oluşudur. Tahsin, pastırmalı fasulyeye ne zamandır yemediği daha doğrusu yemeye tenezzül etmediği bir besin olarak bakarken Şengil ailesi için 150 gramını bile almak oldukça zordur. Başar Sabuncu, metnini böyle farklı zeminlerde ve standartlarda yaşayan iki ailenin bir araya gelerek oluşturacağı çatışma ekseninde kurgulamıştır.

SABİHA Oğlan (Yılmaz) günde üç öğün kazanıyor.

SABRİ Uğraşma oğlanla!

SABİHA Benden demesi.

(...)

SABRİ (Yüzünü yıkarken) Elbiselerim hazır mı?

SABİHA On beşi hazır, yirmisi kolacıda!

(...)

SABRİ Yeşil kravatım nerede?

SABİHA Oğlan takmıştır.

SABRİ Her şeyi oğlanın üstüne atma! Takınır, gençtir!

SABİHA Gençmiş!

(...)

B.BABA Önceki gelinimi senden çok severdim, var mı bir diyeceğin?

Pabuç gibi sarkmazdı dili.

SABİHA (İnatlaşır) Ama Allah canını aldı işte... Ooooh!

B.BABA İyiler çok yaşamaz zaten (2009, s.9-13).

Ailenin içerisindeki bütün gerilimler metinde doğrudan doğruya verilmektedir. Sabiha, Sabri'nin ikinci eşidir ve ailedeki gerilim unsurlarının merkezinde gibi görünmektedir. Sabiha'nın sevgi gösterdiği tek kişi Saadet'tir. Sabri'nin ilk eşi vefat etmiştir. İkili arasında ekonomik sıkıntıları zeminine alan bir çatışma kurulmuştur. Sabri'nin ilk eşinden olan oğlu Yılmaz ve Sabiha da iyi anlaşamamaktadırlar. Sabiha öz oğlu olmadığı için Yılmaz'ın hareketlerinin hepsinden rahatsız olur ve bunu belirtmekte çekinmez. Büyükbaba ise evdeki herkese, neslin büyüğü olduğu için içi dolu olmayan ve bir kapsama oturmayan öğütler ve tecrübeler dağıtmaya çalışır. Evdeki herkesle bir çatışma içerisinde. Üç nesli ihtiva etmesi ve nesiller arası çatışmayı sağlam unsurlarla sağlaması bakımından başarılı bir eserdir. Evin küçük kızı Saadet ise hane halkının herkes tarafından sevilen tek bireyidir. Büyükbaba

geçmiş yaşantısına özlem duyan bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Maddi anlamda kendi ailesini refah içinde yaşatabilecek bir iş yapmamış olsa da, garsonların şefi olmaktan dolayı geçmişteki mesleğiyle gurur duymaktadır. Ancak yaşadığı hanede bir yük gibi görünmekte, oğluyla geçmişte yaşadığı sıkıntıları metnin derinlerinde sezdirilmekte ve gelini Sabiha ile devamlı kendi varlığını sürdürmek üzerine tartışmaktadır.

SABİHA (B.Baba'nın saklı elini fark eder) Nedir o arkanda sakladığın? (...)

B.BABA (Sakladığını çıkarır, çerçevesi eski bir fotoğraftır bu) İşte...

SABİHA Eee?

B.BABA Rahmetli sağlık vekiliyle çekilmiş bir fotoğrafım. Müşterilerimizdendi... Yani ne olur...

SABİHA Söyle, söyle...

B.BABA Yani şuracıkta bir duvara ilıstiriversem? (...)

B.BABA (Peçeteleri lokanta usulü katlarken) Hiç hatırlamıyorum – Tahsin Bey-, bize gelmez miydi acaba?

SABİRİ Sen şu anlata anlata bitiremediğin lokantada garsonken, o mahalle arasında çelik çomak oynuyordu herhalde.

B.BABA Ağzını topla ulan, ben şeftim, şef! Garson, senin Sabiha'nın babasıydı...

(Sabiha yatak odasından çıkar, son sözleri duymuştur.)

SABİHA (Öfkeyle) Bu lafı hele misafirlere de söyle...

B.BABA Yalan mı?

SABİHA Sen neydin?

B.BABA Şef.

SABİHA Sevsinler! (2009, s. 17-18).

Hanedeki tüm çekişmelerin odağında olan hepsine eşit mesafede yaklaşmaya, ailesinin gönlünü ferah tutmaya çalışan Sabri, bu gidiş gelişler arasında yıpratılmakta ancak kimse tarafından görülmemektedir. Kendi reisi olduğu evde görünmez bir adama dönüşmüştür. Karısı, babası ve çocukları tarafından önemsenmeyen bir birey haline gelmiştir. Hiçbir sözüyle kimseyi susturamaz, çünkü metinde Başar Sabuncu'nun yaptığı vurgu, hiyerarşinin yaşla, ailedeki kişilerin mensup oldukları rolle ilişkisi olmadığı yönünde okurunu bir çıkarıma sürüklemektir. Bu kurgunun içinde baba olmak, dede olmak, saygın bir mesleğe sahip olmak bir hiyerarşik olgu oluşturmaz, yalnızca paranız varsa saygı duyulan biri olursunuz. Nasıl biri olduğunuzun önemi yoktur.

Sabri Şengil, fabrikadaki mesaisi esnasında bir hırsızın kasayı soymak üzere yakalar ve yakalanan hırsızın ona parayı bölüşmeyi teklif etmesi üzerine bunu reddeder. Aile içerisinde bu durum bile sorun teşkil etmektedir. Sabiha, bu durumu kınar bir şekilde Sabri'nin üstüne gelmekte, sanki eşinin yaptığının yanlış olduğunu göstermek niyetindedir. Bu durum toplumun en küçük birimi olan aile içerisindeki yozlaşmanın çok bariz bir örneğini sergilemektedir. Şengil ailesi yalnız dışarıdan değil, içeriden de kuşatılmıştır.

Beklenen ağır misafirler kapıda belirmediği andan itibaren bütün hane halkı, deyim yerindeyse el pençe divan bir şekilde misafirleri karşılamışlardır. Tahsin, Sabri ile arasındaki hiyerarşiyi yıkmak ister. Üst sınıf ve alt sınıf aynı mekânda üstelik alt sınıfın ev sahipliğini yaptığı bir mekânda karşılaşır. Bu tür karşılaşmalarda, genel bağlamda, diyalektik olarak ev sahibinin bir ağırlığı ve baskınlığı olur. Başar Sabuncu'nun metninde ise yukarı sınıfa mensup olan aile için bunun bir önemi yoktur. Kendilerini, Şengil ailesine tanışmalarındaki samimiyetsiz durum, birbirlerini eşitlemeye çalışarak aslında karşı tarafı yönetmenin çok ilginç bir şekilde uygulanmış hâlidir. Sabuncu, zenginlerin taktığı maskeyi gerçekçi bir anlatımla gözler önüne serer. Zenginler zengin kalmak için fakirleri içinde yaşadıkları imkânsızlıklarla mutlu hissettirmeye çalıştıran onlara kendi zavallılıklarını unutturacak kıyaslamalar sunmaktadır. Tahsin ve Nezahat çifti bunu öyle yetkin bir tecrübeyle yaparlar ki, okur olarak biz bunu sürekli yaptıklarına ikna olmaktan başka bir şey düşünemez oluruz.

TAHSİN (Sabri'ye) Vallahi güzelmiş evin yahu. Aferin, aferin.

SABRİ Sayenizde beyefendi.

TAHSİN Beyefendi yok! Beyefendi iş başında. Burada yalnız Tahsin.

(...)

TAHSİN (Gümbür gümbür) Ee, hadi bakalım Sabriciğim, bize yeni evini gezdir.

SABRİ (Ezile büzüle) Aman beyefendi, zaten hepsi bu.

TAHSİN (Hiç bozuntuya vermeden) İyi ya, sen de burayı gezdir. (...)

SABRİ Efendim babamla Yılmaz bu odada yatıyorlar.

TAHSİN Yok canım, nerede?

NEZAHAT (Gecekondu halkına duyurmadan) Aman Tahsin... (Tahsin'in kolunu çimdikler.)
 TAHSİN (Ayılır) Ha.. Tabii... (Çevresine bakınır) Dur bakayım, yoksa şu perdeli yerde mi?
 B.BABA (Asık suratla) orda ben yatıyorum. (Kendine acındırır gibi) Ne yapalım, bize orası düştü.
 TAHSİN Aaa neden öyle söylüyorsunuz? Bakın ne kadar yumuşak.
 B.BABA Ot şilte.
 TAHSİN (Şaşırmış gibi yapar) Yok canım... Hayret. Öyle ise somyanın yayları çok iyi olmalı.
 B.BABA Portakal sandığından.
 TAHSİN (Bozuntuya vermeden) Ne diyorsunuz? Bak Nezahat, görüyor musun şekerim? Ben hep söylerim: Bizim halk zekidir, isterse dehasıyla mucizeler yaratır. (...)
 TAHSİN Aferin yahu, valla aferin, avuç içi kadar yere neler sığdırıyorsunuz. Biz sekiz odada boğuluyoruz.
 NEZAHAT (Tahsin'i çimdikler) Hiç de avuç içi kadar sayılmaz şekerim. Pekâlâ ferah! (2009, s.21-23).

Metinden örneklerde gördüğümüz üzere, Tahsin ve Nezahat çifti, Şengil ailesine içinde yaşadıkları bu darboğaz hayatın sandıkları kadar kötü olmadığını inandırmak üzere bir ziyaret gerçekleştirmişler gibidir. Tarih boyunca üst sınıfın yaptığı da tam olarak budur. Alt sınıfı sömürerek kendilerine lüks imkânlar sağlayan bir yaşam kurarlar ve bu yaşamı sağlayan alt sınıfı da bir şekilde kendilerine öykünmesinler diye etkilemeye gayret ederler. Tahsin ve Nezahat de kendi ideolojilerini, kendilerinden aşağı gördükleri insanlara kabul ettirmeyi bir görev addederler. "Bir ideolojiyi anlamak için bir toplumdaki farklı sınıflar arasındaki belirgin ilişkileri çözümlenmeliyiz ve bunu yapmak, bu sınıfların üretim biçimleriyle olan ilişkilerinde nerede durduklarını kavramak anlamına gelir" (Eagleton, 2019, s. 21). Başar Sabuncu, metnini kapitalizmin gerçekçi bir eleştirisini üst sınıfın dilinden yapmak adına başarılı bir şekilde kurgulamıştır. İş o kadar absürt bir noktaya gider ki gecekonduyunun yatak odasına bakan tamamlanmayan çatısı üst sınıfın başka bir hayatı empoze etme biçimine dönüşür:

SABRİ (Tahsin'e utanarak) Kereste yetişmediydi de, onun için çatının bir yüzü...
 NEZAHAT (Yatak odasından heyecanla) Tahsin... Gel, gel. A vallahi harika. Gök masmavi görünüyor. (...)

TAHSİN (İyice abartarak) Yahu Sabri, sen bu damı bütününü örtmeyi mi düşünüyorsun?

SABİHA (Özür diler gibi) Kiradan kurtulalım diye hemen girdik, yoksa... (...)

NEZAHAT Kusura bakmayın ama siz delisiniz, vallahi delisiniz. Ne hoş değil mi Tahsinciğim? Düşün... Yattığın yerden yıldızları seyrediyorsun ve sabah çiyi üstüne yağıyor.

SABRİ Yok, karyolanın üstü kapalı da öteki taraf...

TAHSİN (Canlı) Ee, ne duruyoruz? Karyolayı hemen deliğin altına yerleştirelim. Yardım et bana Sabri.

SABİHA (Korka korka) Yağmur bastırıverirse...

NEZAHAT O zaman bir şey düşünürsünüz canım. Ama şimdi bu damı kapatmak bence cinayettir. Yaz yağmuru dediğin kaç dakika sürer ki? (Şaka yollu azarlayarak) Tahsin... Ayakucunu kutup yıldızına doğru çevir şekerim. Kutup yıldızına (2009, s. 24-25).

Hane halkı ve misafirler yemeğe oturduklarında da aynı absürt ve yönetici tavır devam etmektedir. Kendilerini büründürdüklerin yolda, misafirlğe geldikleri evdeki insanların yaşantısını küçümseme ve onları yönetmeye devam etme eğilimi hiç durmadan devam etmektedir. Bu durumun vardığı sınır görgü kurallarını ihlal etmekten başlayarak öğrenilecek bir simaya bürünene değin devam eder.

TAHSİN (Karnını yumruklar) Ooh! (Tabağını kafasına diker, yemeğin suyunu gürültüyle içer.) (...) Yemeğin tadı suyunda Nezahat.. Hadi Bakalım, sen de!

NEZAHAT Dünyada... (Kendisini izleyen gecekondu halkına bakar, zoraki) Yaa, ya, ne güzel? (Yemeğin suyunu içer)

TAHSİN (Ötekilere) Ee, siz daha ne duruyorsunuz? Hadi, dikin de tabağın markasını görelim. Dikin! Dikin!

B.BABA (Kendine yakıştıramaz) Yani... Olur mu?

NEZAHAT Aaa bize yakıştırdınız da...

TAHSİN (Komut verir gibi) Davranın! (Sayar) Bir.. İki.. Üüüüç...

(Şengiller çaresizlik içinde, utana sıkıla tabakları kaldırır, yemeğin suyunu içerler. Ama bunca kabalık da yetmemiştir Tahsin'e)

Evet, şimdi de dişimizi karıştıralım...

SABİHA Sabri kürdan...

TAHSİN İstemez yahu, istemez! Tırnaklarımız ne güne duruyor? (Tırnağıyla dişini karıştırırken) Amma çabuk yedik ha Nezahat? (2009, s. 36-37).

Tahsin ve Nezahat bu davranışlarıyla geliş niyetlerinin insanların özel yaşantısına tuhaf bir müdahale yapmak olduğunu göstermektedirler. Bu

niyet öyledir ki, kendilerinin yaşamadıkları –yarım- bir gecekondu da hâkimi olmak istemektedirler. İnsanların nasıl yaşayacağına, nerede yatacaklarına karar verir düzeyde umursamaz ve baskın karakterlere dönüşmüşlerdir. Sabri'nin kereste yetmedi sözü üzerine, fabrikadaki soygunu engelleyen bir işçisine patronunun tavrı belki de evini tamamlamak olmalıdır. Düzgün bir toplumda ve birlikte yaşamayı beceren namuslu insanların arasında böyle bir davranış beklenmektedir. Ancak Tahsin ve Nezahat çifti o kadar eğlenmektedir ki Şengil ailesiyle aradaki sınıf farkını kullanarak onları açık çatının romantize edilmiş haliyle baş başa bırakırlar. Oysaki Şengil ailesinin yaşantısı, hayatlarına romantik fikirleri taşıyacak düzeyde ilerleme kaydetmemiştir. Şengil ailesi, Tahsin ve Nezahat karşısında kendi hayatlarıyla ilgili bir fikir beyan edebilecek bile olsa onu savunacak kadar aktif bireyler değildirler. Otoritenin önünde eğilmiş ve ona boyun eğmiş halkı simgelerler. Bu öyledir ki mantıksız olduğuna inandıkları fikirlerin bile peşinden gidip yataklarını yağmura karşı savunmasız olan açıklığa taşımak zorundadırlar.

Başar Sabuncu, metnine üç neslin aynı çatıyı, hatta yarım çatıyı paylaştığı bir mekânı seçerken; bu mekânın içindeki üç nesli de birbiriyle çatıştırır. Bu çatışma unsurları Freud'un psikanaliz kuramında bahsettiği id-ego-süperego tanımıyla benzerlik gösterir ve metnin psikanalitik bir okumasını yapma imkânı verir (Freud, 2011). Yapısal kişilik kuramının da temelini oluşturan bu yaklaşımla hem Marksist hem Freudyan bir bakış açısı getirecek olursak; Büyükbaba ailenin geleneksel tarafıdır. Ancak önce ailenin kökeninden bahsetmek gerekmektedir. Şengil ailesi nesillerdir fakir bir ailedir. Sömürülen sınıf olma kaderini bir türlü değiştirememiştir. Büyükbabanın sanki kendisine hizmet ediliyormuşçasına hizmet etmekten keyif alması, kölelikten bir haz aldığı vurgusunu akıllara getirir. Kölelikten haz, emek vermeye hizmet etmeye alışmak ve bu eylemi gerçekleştirmeden yaşayamamak düzeyine gelmiştir ki yaşlı adam, devamlı lokantada garsonluk yaptığı günlere özlem duyar. Büyükbaba, oğlu Sabri'yi de bu düzlemde yetiştirmiştir. Büyükbaba toplumun dayattığı yargıları oğlunun ailesinin üzerinde bir yük gibi kurmaya,

onları kuşatmaya çalışan süperegodur. Nitekim oğlu da yine sömürülen sınıfta hizmet vermektedir. Babasına tam itaat etmeyen ancak onun düşüncelerini tam anlamıyla yadsımayan tavrı sebebiyle Sabri karakteri egoyu temsil edecektir. Ancak egoyu temsil etmesi için metin, üçüncü bir unsura ihtiyaç duyar. Bu unsur üç neslin son halkası, Yılmaz'dır. Yılmaz ne dedesi gibi itaatkâr, ne babası gibi arada kalmıştır. Fikirleri çok belirgindir. Sömürünün farkında olan tek karakterdir ve buna tüm gücüyle karşıdır. Onun için belirli bir otorite yoktur. Sömürülen sınıfın çıkardığı tek ve güçlü ses olarak metinde varlığına kavuşmuştur ve bu haliyle Freud'un id tanımını temsil eder. Bunu genç, toy oluşu, henüz bir aile kurmayı ve cahilliğine bağlamak kolay yoldan gayet mümkün bir alan sağlamaktadır. Ana karakterimiz Sabri Şengil'in içinde yaşadıkları toplumun mekanizmalarına karşı babasının itaati ve oğlunun itaatsizliği arasında gidip gelmesinin metinde örnekleri devamlı karşımıza çıkmaktadır. Sabri Şengil'in hezeyanları metnin serim ve düğüm bölümlerinde devam ederken çözüm bölümünde nihai durumuna ulaşacak ve metnin bize vermek istediği mesajı ileten kaynak da başkişi Sabri olacaktır.

Yılmaz, babası ve dedesi gibi minnet, itaat gibi duygulardan yoksundur. Onun için işveren emek karşılığı maaş ödeyense işçi de emeğini satarak para kazanan kişidir. İkisinin arasında hiyerarşik bir fark olamaz. Bu nedendir ki bütün ailenin boyun eğdiği Tahsin ve Nezahat çiftinin tek karşıtı olarak Şengil ailesinin içerisinde sağlam bir noktada durur Yılmaz karakteri.

NEZAHAT (Yılmaz'a) Ya, bizim şoför izinli memleketine gitti. Dönüşünde, senden iyisini bulduk deyiveririz olur biter.

TAHSİN Ha, ne dersin?

SABRİ (Heyecanla) Hem altı ay da muavinlik tecrübesi var.

B.BABA (Yılmaz'a) Teşekkür etsene oğlum.

TAHSİN Yemen, yatman benden. Ayda da temiz...

YILMAZ (Düz) Şoförlükten hoşlanmıyorum.

TAHSİN (Bozular ama belli etmez) Eee, gönlünün çektiği işi yap be oğlum iş çok... İş çok ama çalışmayana da ekmek yok.

YILMAZ (Gülümseyerek, çok yumuşak) Çalışana?...

SABRİ Yılmaz oğlum, o nasıl söz? (2009, s. 27).

(...)

“SABRİ (Yılmaz’a) Söyle! Babanı beğenmiyorsun değil mi?
 YILMAZ (Düz) Beğenmiyorum.
 SABRİ (Oğlunun üstüne yürür) Ulan şimdi senin...
 B.BABA Sabri, oğlum... (Araya girer)
 YILMAZ (Küçümseyerek) Bakıyorum, ansızın aslan kesildin.
 SABRİ Ağzını topla ulan eşşoğlu eşek! Küçük adamız biz, ne yapalım?
 YILMAZ Yapacak bir şey yok haklısın. (Sakin) (2009, s. 47).

Tahsin ve Nezahat çifti, Şengil ailesinin evlerine yaptıkları “teşekkür” ziyaretinin sonlarına yaklaşırken nihayet niyetlerini belli eden adımı atmış, evin küçük kızı Saadet’i evlat edinmek istediklerini söylemişlerdir. Bu çift, ekonomik zorluklar içerisinde debelenen Şengil ailesine küçük kız evlatlarını onların elinden alarak yardım etmeye çalışmaktadırlar. Yine geleneksel görüşün dışına çıkarak ve kendilerinden beklenen şekilde bir teşekkür etme girişimi metin boyunca Sabuncu’nun anlatımıyla öyle bir noktaya ulaşmıştır ki bu istek bile okuru sarsmaz diyebiliriz. Aileye maddi olarak bir yardım yapmak yerine, evlerinin tek ve küçük kızı alıp evden “bir boğaz eksilterek” yardım ettiklerini düşünürler. Aile kurumu Sabuncu’nun anlattığı uzamda öyle sarsılmış, insanların bağları öyle kopmuştur ki ekonomik nedenler; zaten hali hazırda ortada görünmeyen ailevi bağları delip geçmiştir. Eserin düğüm bölümüne bu noktada geçilir. Evin küçük kızı Saadet, anne ve babasının onun hakkındaki karar verme yetkisine sahip olamayışları yüzünden Tahsin ve Nezahat çiftine evlatlık olarak verilir. Bu durum zaten köleliği kendi karakterinin bir parçası haline getirmiş Büyükbaba tarafından büyük bir sevinçle karşılanırken Sabri ve Sabiha ne diyeceklerini bilemez bir halde, dilleri tutulmuş bir vaziyette kalmışlardır. Sabri ve Sabiha çifti birbirlerine öyle öfke dolu görünmektedirler ki bu öfkeleri gerçekleri ve hataları kabullenmelerini engelleyecek bir vaziyettir. İki kutup fikrin biri Büyükbaba’ya aitken diğeri bu duruma son derece karşı çıkan Yılmaz’ındır.

Sabri ve Sabiha, Yılmaz’ın fikirlerine ve düşüncelerine en yakın oldukları bu anı yaşarlarken bile üst sınıfın onlar üzerinde kurdukları bu amansız kuşatma karşısında dilsiz ve hareketsizdirler. Hediye olarak getirilen bir de gümüş tabak vardır. Tamamlanmamış bir gecekonduda oturan Şengil

ailesinin ironik bir biçimde duvarlarında sergileyecekleri kocaman bir gümüş tabakları olmuştur. Bu tabak, üzerinde yazan “Kahramanımız Sabri’ye” yazısıyla birlikte çocukları elden giden bir ailenin hiç sevinemeyecekleri bir hediye olmuştur. Neticede Saadet, patron Tahsin ve karısı Nezahat’e evlatlık olarak verilir. Bunun üzerine Yılmaz da karşı çıktığı için evden kovulur. Eserin ilk bölümü serim düzeyinde ilerlerken Saadet’in evlatlık verilmesini ihtiva etmesi bakımından oyundaki düğümün de atıldığı bölümdür.

TAHSİN Sabiha Hanım, siz de dinleyin. Bizim bu... Kıza... Yahu neydi adı?

SABRİ Saadet.

TAHSİN Tamam, bizim bu Saadet’e kanımız ısındı. Diyoruz ki... Yani, Saadet’i alalım.

SABİHA (Şaşalar) Efendim?

NEZAHAT Evlat edinelim yani. (...)

SABRİ (Ovunur) Ne desek? (Yardım ister gibi) Sabiha?

SABİHA (Titrek) Olur mu ki? ...

NEZAHAT Kral çocukları gibi bakılır Sabihacığım, hiç tasalanma.

SABİHA Demem o değil de...

B.BABA Sabrinin sırtından da bir kaşık eksilmiş olur.

YILMAZ (Sinirli) Sana ne oluyor dede? (...)

NEZAHAT Evin kızı olur. Ufak tefek iş de öğrenir.

TAHSİN Öyle ya, yapacağı iş ne? Bizde hizmetçi çok. (...)

SABRİ (Yutkunur) Siz elbet daha iyi düşünürsünüz. Sabiha?

(Sabiha yardım dilenir gibi Sabri’ye bakar. Sabri başını önüne eğer.)

SABİHA (Yorgun, boşanır gibi) Olsun bari (2009, s. 38-41).

İkinci perdeye geçildiğinde aradan dört beş günlük bir zaman geçmiştir. Mekânda bir düzensizlik göze çarpar. Sabiha, yağın yağmur neticesinde hastalanmış yatmakta; Sabri ve Büyükbaba ise çatısı tamamlanmadığı için su basan gecekonduyu temizlemeye çalışmaktadır. Tahsin ve Nezahat’in fikriyle yataklarını yıldızları seyretmek için taşıdıkları aralıkta kaldığı için Sabiha oldukça hasta gözükmektedir. Gecekondudaki bu düzensizlik oyun kişilerinin davranışlarına sirayet etmiş, devamlı çevresine yüklenen Sabiha daha ılımlı davranmaya başlamış, olaylara orta yol bulmaya çalışan ve evdeki gerilimi azaltmaya çalışan Sabri ise etrafına adeta ateş püskürmektedir.

SABRİ Ulan, bu evi yaptıracağımıza açığa çadır kuraydı daha iyiydi be. Farkı ne? Orası akar, burası... (Duvarı kurulayayım derken koca bir siva parçası düşürür) Ulan be! Ulan be! (...)
İlk yağmurda kapılar şişer de açılmaz olursa, kışa işimiz iş.
SABİHA Az biraz yontturuveririz kıyısından.
SABRİ Bak, bu iyi. Yonttururuz, evet. Yonta yonta, bitirmeli bu hurdayı (2009, s. 53-54).

Sabri'nin dinmek bitmeyen bir öfkesi vardır. Çevresindeki insanlara yansıttığı bu öfkesini, cansız varlıklara da yansıtmaya devam eder. Kendi elleriyle yaptığı ve tamamlayamadığı evi, ona büyük bir yük gibi gelmektedir. Adım attığı her yerde, evin içindeki herhangi bir köşede huzur bulamaz aksine daha çok huzursuzlanır. En büyük gerilimi ise babasıyla yaşar. Yılmaz'ın evi terk etmesi, onu kovmuş olması üzerine Saadet'in de gitmesi, Sabri'yi derinden etkilemiştir. Kendi yaşadığı toplumun kurallarına göre hareket etmiş bir birey olan ve o kuralları hiç sorgulamayan Sabri, sahip olduğu yegâne şeyler olan evlatlarını kaybetmiş gibi hissetmektedir.

SABRİ Bakma sen benim edepsizliğime... Beş gün var ki, bir yumruk geldi nah şurama tıkanı. Yorgunluktandır herhal, başka ne olacak? (...)
(Ocağın yanından ansızın bağırır) Bu ne ulan? Bu ne? İse bak! Bir karaya bulanmış ki ocağın arkası...
SABİHA Pürtüklü siva. Ovayım diye çok çabaladım, yine de...
SABRİ Yok, ovmayacaksın, bilemedin (Tahsin'i taklit ederek) "Bu isin keyfine varacaksın Sabiha Hanım! Hay... Tövbe, tövbe! (2009, s. 55-56).

Sabri beş gün önce iki çocuğunun birini evlatlık vermiş, diğerini ise bizzat evden kovmuş bir babadır. Ondaki değişimin sebebi, sahip olduğu tek varlıklar olarak inandığı evlatlarını kaybetmiş olmanın etkisidir. Kendi karakteri için o kadar ileri gider ki bütün o misafirlik boyunca Tahsin ve Nezahat'in yaptıkları muameleye göz yumarken aslında her şeyin farkında olmasına rağmen sustuğunu göstererek Tahsin'in ağzıyla kendiyi alay eder. Sabri'de büyük bir değişimin izleri görülmektedir. Yılmaz'ın ona karşı çıkmasının ardından kendini sorgulamış ve eksik yanlarını görerek kendinden nefret etmeye başlamıştır. Taşındığı karakter ve davranışlar ona bir yük gibi gelir. O her zaman alt sınıf olduğunu bilmiş, bunu babası gibi

kabul etmiş, üst sınıftan insanların ona sunduğu imkânlarla yaşamayı yeter görmüş bir kişidir. Ancak Yılmaz ile münakaşası sonucu kendi babasını suçlamaya başlamıştır. Otoriteyi hiç sorgulamayan onun kuralları ve kanaatleri ölçüsünde yaşayan basit bir adam olan Sabri, hayatta karşısına çıkan ilk otoriteyi yıkarak kendi dönüşümünü gerçekleştirmeye başlar. Babasına karşı çıkar ve Yılmaz'ın onu beğenmediği gibi o da kendi babasını beğenmez. Bugüne kadar inandığı her şeyi bir kenara koyar ve babasından uzaklaşıp oğlunun fikirlerine yakınlaşır.

SABRİ Al işte, bu da bizim babamız. Beğen, beğenebilirsen!

B.BABA Ne demek yani?

SABRİ Yani... Babamızın oğluyuz demek...

B.BABA Ya kimin oğlu olacaktın?

SABRİ Ben de seni beğenmiyorum ulan, tamam mı?

B.BABA Eee, sen iyice zıvanadan çıktın bugün.

SABRİ Babam değil misin, beğenmiyorum. (...) Hesap vereceksin yağma yok.

B.BABA Git işine be! Git işine!

SABRİ Hık demiş, burnundan düşmüşüm namussuzum. Sayende iyisinden uşak kesildik de, şuna buna hizmet etmekle övünür olduk çok şükür! (...)

SABİHA Sabri, babandır. Ne de olsa...

SABRİ (Büsbütün parlayarak) Nesine saygı be? Bildim bileli boynu bükük, beli eğik...

B.BABA Halt etmişsin.

SABRİ Kendin öpmekle kalsan iyi de, bizi de öptürürdün yaladığın eli (2009, s. 57).

Sabri, babasına ona yaşattığı hayat ve kendini yetiştirme tarzı yüzünden oldukça kızgındır. Sabri deyim yerindeyse delirmiş gibi davranır ama bu akıllı bir deliliktir. Yaptığı ve söylediği her şeyi mantık çerçevesinde tartarak yapar ve eyleme geçer. Evdeki durumun tuhaflığının da farkındadır. Çünkü kimle tartışacak olsa diğer Sabri'yi telkin etmeye çalışır. Sabri, kimsenin huzuru bozulmasın diye didindiği davranışları eşi ve babasından görünce bocalar ve mantıklı bir soru yöneltir: "SABRİ Ne oldu yahu? İki saniye tepişmeden duramazdınız, kırk yılın birinde ben dellenecek oldum, pek birbirinizi tutuyorsunuz" (2009, s. 59).

Babaya duyulan öfke salt sözcüklerden koparak eyleme dönüşmeye başlamıştır. Sabri artık otoriteyi kendi eline almış ancak adaletsiz bir yaptırımdan da uzak durmayı başarabilmiştir. Hasta karısı ve çalışan kendisini ayrı bir yere koyarak evde de artık hiç çocuk kalmayışından yola çıkarak öfke duyduğu babasından hizmet beklemeye kadar ilerletir davranışlarını. Bunu yapmak geleneksel hoşgörü içerisinde oldukça yanlış algılanabilir ancak metnin içerisindeki Büyükbaba karakteri hem seyirciye hem de okura öyle bir karanlık hava içerisinde yansıtılır ki; biz Büyükbaba karakterine üzülmeden çok ondan uzaklaşmaya başlarız. Özellikle torununu gönderirken kullandığı bir boğaz daha eksilir Sabri'nin sırtından sözleri bunu sağlayan en önemli faktörlerden biridir. Sabri, artık babasının bu evde pasif bir şekilde durmasını istemez, onun da evdeki işlere yardım etmesi gerekmektedir. Sabri, bunu insani bir yönden isteyerek kötü bakışları etrafından kolayca dağıtmıştır.

SABRİ Dağ gibi oğlun yorgun argın işten dönmüş, gelinin hasta... Ne demek? Önlerine iki kap yemek çıkarmak da mı yok?

B.BABA Düşe düşe bana mı düştü bu iş?

SABRİ Ne sandın ya? Hep beylere, beyefendilere, vekil vükelaya mı hizmet edeceksin? Ulan o milletin vekiliyse, ben de milletim be! Bugün de, bu gecekondu lokantasına şeref verdik. Veremez miyiz? Nah, bacağımı uzatıp oturuyorum. Yemeğim önüme gelecek. (Gerine gerine oturur)

B.BABA Kendine gel ulan, haddini bil, anladın mı?

SABRİ Haddimizi bilmekten geldi, ne geldiyse başımıza. Bundan böyle ben azdım ki, tutabilene aşkolsun! (2009, s. 60).

Hane içerisinde bu konuşmalar ve davranışlar sürerken aniden Tahsin ziyarete gelir. Hane halkı bu ziyareti gayet şaşkın bir biçimde karşılamışlardır. Sabri artık, geçen günkü ziyarete takındığı tavırdan daha farklı olarak başı dik bir vaziyet almıştır. Tahsin de beş gün önce ziyaret ettiği esnadaki yapmacık tavırlarından uzaktır. Sabri bu durumun farkına çabuk varmış ve Tahsin'den nefret eder gibi görünmektedir. Öyle ki artık otoriteye olan karşı çıkışını hanenin dışına, iş hayatına bile taşımıştır denebilir.

SABİHA Şöyle buyurun beyefendi, divana buyurun. Su buralara kadar gelmemiş.

TAHSİN Aman aman, divan bana göre değil. Üç dakika oturmaya göreyim ağrımadık yanım kalmıyor.

SABRİ Yaaa? Demek öyle. (...)

SABİHA Ev de tamtakır beyefendi. Bilmem ki ne ikram etsek size?

TAHSİN Aman canım, Ha? Yalnız bir elbise fırçanın varsa... Paçalarım da bulaşmış çamur... (Sabiha fırçayla gelir) Teşekkür ederim... (Tahsin hiç umursamadan Sabiha'nın paçalarını fırçalamasını bekler. Sabiha eğilir, Tahsin'in paçalarını fırçalamaya girişecekken.)

SABRİ (Atılır) Sen bırak Sabiha! (Fırçayı Sabiha'nın elinden alır.)

TAHSİN (Potunu anlar) Zahmet etme Sabri... Sağ ol! ... (Fırçayı Sabri'nin elinden alır, pantolonunu fırçalarken) Ne diyordum... Ha, sizinle önemli bir konuda konuşmaya geldim (2009, s. 65-66).

Sabri, artık Tahsin'e de karşı gelebilecek bir tavırdadır. Onun değişimi Tahsin'in bile davranışlarına dikkat etmesini sağlaması açısından oldukça kıymetlidir. Tahsin'in ikinci ziyaret sebebi ise Saadet'in kaçırılmış olması gerçeğidir. Burada Başar Sabuncu, insanlığın bir başka kötü yüzüne tanıklık etmemizi sağlamaktadır. Anne ve babasından koparılan bir çocuk, zengin bir iş adamının evinden kaçırılırsa, bu durum zengin iş adamının zarar görmeyeceği bir şekilde kurgulanır. Tahsin adeta aileye çocuğunuz kaçırıldı demek için değil, benim adımla bu işe karıştırmayın demek için gelmiştir. Evlat olmak ve evlatlık olmanın kötü niyetli insanlar açısından gördüğü değeri, çarpıcı bir gerçekçilikle gözler önüne sermektedir bu sahne. Sabri ve Sabiha çocuklarının nerede olabileceğini büyük bir telaşla düşünürken Tahsin yalnızca kendi itibarının zedelenmemesi durumunu kurgulamayı düşünmektedir.

TAHSİN (Telaşla) Yoo, öyle aceleye getirmeyin. Acele işe şeytan karışır değil mi ya? Önce bir oturup düşünelim.

SABRİ (Yüksek) Düşünecek ne kaldı beyefendi? Saat yarım oldu. Şöyle böyle beş buçuk saat geçmiş vukuatın üstünden. Atı alan Üsküdar'ı geçti.

TAHSİN (Sinirli, yüksek) Yahu ne sözden anlamaz adamsın! Bırak şimdi atı, Üsküdar'ı! (Sabri'nin bu ani sertlikten şaşaladığını görerek sesini yumuşatır) Sabri, dinle evladım... Şimdi... Beni seversin değil mi? Bunca hakkım geçmiştir sana. Şimdi... Adımın böyle... Münasebetsiz bir olaya karşımasını istemezsin değil mi?

SABRİ Elbet istemem de... Pek akıl erdiremedim.

TAHSİN (Sakin olmaya çalışarak) Canım ne var anlamayacak? Bak şimdi... Düşün... Gazetelerde bir haber: “Tanınmış iş adamlarımızdan filancanın evlatlığı kaçırıldı”... Yani bu evlatlık sözü, biraz... Tatsız. Anladın mı? (2009, s.71).

Tahsin, Şengil ailesinin fertlerini yine manipüle etmiş, istediğini almış görünmektedir. Saadet’in Şengil ailesinin evinden kaçırıldığı bilgisinin polise aktarılacağına sözünü alınca rahatlamıştır. Ne var ki durum onun da tahmin edemeyeceği bir şekilde gelişmiştir. Şengil ailesi ve Tahsin tam karakola gitmek için gecekondudan ayrılırken, Yılmaz ve Saadet kapıdan içeri girerler. Tahsin oldukça şaşkın bir vaziyettedir. Sabri ve Sabiha ise çocuklarına kavuştukları için çok mutlu ve hiçbir şeyi sorgulamaz durumdadırlar. Tahsin’in Yılmaz’a karşı azarlayıcı sözleri, Yılmaz tarafından büyük bir sükûnetle karşılanır. Bu suskunluk Tahsin’i daha çok sinirlendirir ve ilk defa istemeden Şengil ailesi karşısında küçük duruma düşerek verdiği bu savaşı kaybeder. Öyle ki Yılmaz’ın sessizliği Sabri’yi cesaretlendirir ve Sabri de ilk defa açık açık patronuna karşı gelir. “Tahsin kötü kalpli ve istismarcı bir patron da olsa, kendinden aşağıdaki sosyal seviyedekileri hor da görse, iş adamlarına has pratik zekâsıyla hele evin delikanlısının ters tutumu karşısında, aşırı davranışlarda bulunmazdı. Hâlbuki yazar, seyircinin ilgisini çekmek için bu yolda ucuz teferruatlarıyla sunmak ve eserine iyi çatı çatmakta başarılı.” (Uraz, 1968, s. 11)

SABRİ (Ansızın atılır) Ben onunla sonra konuşurum beyefendi. Ne bileyim, istemiyor işte. Şoförlükten hoşlanmıyor. Üstüne varmamak daha iyi.

TAHSİN (Sertçe) Ne o, Sabri, sende bir gariplik var bugün? Oğlunu azarlayacağın yerde, bana akıl vermeye kalkıyorsun (2009, s. 76).

Tahsin düştüğü durumdan hiç memnun değildir. Artık o cümleleriyle etkileyeceği aileyi karşısında bulamamaktadır. Tek çıkış yolu Saadet’i etkilemek gibi gözükmektedir. Toplum içerisinde en kolay kandırılacak ve en masum bireyler çocuklardır. Çocukları etkilemek ve manipüle etmek, yetişkinlere nazaran oldukça kolaydır. Tahsin son kozunu Saadet’le konuşarak oynar.

TAHSİN Hadi canım... Sarı saçlı bebeğini unuttun mu? Özlemiştir seni, ağlarsa ne yaparız sonra?
 SAADET (Ansızın gözleri parlar, Sabiha'ya) Hani ya... Nerede bebeğim? Öcüye mi verdin yoksa?
 SABİHA (Duygulu) Verir miyim hiç? Orada yatağın altında. (Saadet atılır, yatağın altından paçavra bebeğini alır)
 SAADET Ağladın mı bakayım? Ağlama... eee eeee eeee eee (...)
 TAHSİN (Büsbütün bozulur) Siz bilirsiniz. Ben de size iyilik ediyoruz sanmıştım. Sanmıştım değil, öyle! ... Pekâlâ (Kapıya yürür)
 SABRİ (Uzun bir uykudan uyanır gibi irkilerek) Güle güle beyefendi.
 SABİHA Yine bekleriz.
 B.BABA Şerefle (2009, s. 76-77).

Tahsin'in son kozu da bir çocuk tarafından paramparça edilmiştir. Eskiden deyim yerindeyse parmağında kolaylıkla oynatabildiği insanlara artık etki edemiyor olmak onun o yılmaz, engin karakterini alaşağı etmiştir. Yenilgiyi kabul eder ve gecekonduyu terk eder. Onun gidişiyle hanede büyük bir neşe yayılmaya başlamıştır. Şengil ailesi tekrar bir araya gelmenin mutluluğunu yaşamaktadırlar. Sabri, Saadet'in gelişine çok sevinmiştir ancak Yılmaz'ın evde oluşu ona mutluluğun yanında ayrı bir güven verir. Artık bir diğer amacı da Yılmaz'a kendini beğendirebilmektedir. Yılmaz gelmeden önce nefret ettiği bu yarım gecekondu, artık ailesini bir arada tutma adına kendini adayabileceği bir mekân hâline gelmiştir.

SABRİ (Yılmaz'a sokulmadan) İyi... (Uzun bir susmadan sonra damdan düşer gibi) Çatı akmış... Sıvalar da dökülmüş yer yer.
 YILMAZ Onarırız.
 SABRİ Onarmalı mı? Büsbütün yerle bir edersem, daha mı yiğit olurum ha? (2009, s. 78).

Sabri, bahsettiğimiz dönüşümünün manifestosunu kendi sözleriyle açıklar. Artık olacağı kişiyi, olmak istediği kişiyi bütün aile bireyleriyle paylaşır, onları da bu fikre ortak eder.

SABRİ (B.Baba'ya) Demek oluyor ki, sen eskidin, bittin. Nasıl diyorlar, modan geçti. Oldu mu Yılmaz? (Yılmaz hafifçe gülümser) Sabiha'yla ben... Daha bitmedik ama, dış boyalarımız dökülür gibi oldu da, pasımız neyimiz hep ortaya döküldü... Yılmaz bizi bir güzel

kazıyıp, macunlayıp, başka renge boyayacak senin anlayacağın (2009, s.79).

Sabri'nin de açık açık ifade ettiği üzere, babasının boyunduruğundan ve yaşama anlayışından tamamıyla bir kopuştur bu sözlerle ifade edilmek istenen. Sabri iki anlayışı da görmüş, babasının ona öğrettiği gibi yaşadığı bunca yılın ardından hiç mutlu olamamış, yakın zamanda çocuklarından ayrı geçirdiği zamanlarda düpedüz akıl sağlığını kaybetmiş olarak bunu çok iyi deneyimlemiştir. Artık Yılmaz'ın gözlerinden bakmak ister hayata, oğlunun başkaldırışı Sabri Şengil'i mutlu olabileceği bir yola koymuştur. Bunu hem sözleriyle ifade etmesi hem de Yılmaz ile birlikte gecekonduyu onarmaya başladıklarındaki eylemiyle çok yerinde bir şekilde uygulamıştır.

SABRİ Yılmaz'la ben de hemen iş başına! (Yılmaz'a) Konduyu onarmayacak mıydık?
 YILMAZ (Hareketlenir) Musluğun altında kalmış az biraz çimento olacaktı?
 SABRİ Tamam... Mala da yanında!
 YILMAZ Harç karmak için küçük bir kap olaydı?
 SABİHA Sahanlardan birini alıverin, ben yıkarım sonra.
 SABRİ Yok canım, sahanı hiç kirlitemeyelim... (Bakınır) Saadet, kız! Radyonun üstünden... Gümüş müdür, teneke midir her neyse... Şu çanağı kap gel!
 SABİHA Sabri! Olacak şey mi canım?
 SABRİ Neden olmazmış? Çimento bir kurudu mu, ne yapsan nafile. Canım sahanı çöpe mi atalım yani?
 (...)
 SABRİ Bundan böyle... Bana şeref verecek adamın, alını karışlarım! (2009, s. 81-82).

Şengil ailesi, onlara şeref verecek misafirlerini ağırlayacaklarını gayet masumane bir şekilde düşünürken gelişen olaylar ve gelen misafirlerin davranışları neticesinde, hiç beklemedikleri bir süreç yaşamışlardır. Bu süreç içerisinde evleri gibi tamamlanmamış olan aile geçen kısa süreçte birbirlerinin değerini anlamışlar ve yeniden bir araya geldiklerinde hayatlarında onları yıpratın etkenlerin, ne kadar boş birer meşgale olduğunu kavramışlardır. Şengil ailesinin odağında Sabri karakterinin değişimi ve dönüşümü Başar Sabuncu'nun metninin ana izleğini oluşturmaktadır.

Sabuncu şeref vermek için aileye gelen üst sınıftan insanların, toplumun alt sınıfının kendi gücünün ve bilincinin farkına varmasını sağlayacak düzeyde güçlü bir metin kurgulamıştır. Sevil Uraz'a göre de kelime anlamıyla şerefiye, verenin canını yakan, alana ise katkıda bulunan bir şeydir (Uraz, 1968, s. 11).

Başar Sabuncu'nun ilk iki eserinin ışığında Metin And'ın *Şerefiye* için söyledikleri oldukça kıymetlidir.

“Başar Sabuncu'nun “Şerefiye” adlı oyunu bu mevsim gerek oyun, gerek oynanış bakımından en çok yüzümüzü güldüren oyunlardan biri oldu. Başar Sabuncu'nun bir süre önce aynı sahnede “Kargalar” adlı bir öncü denemesi oynanmıştı, bu çocuksu özentiden ileri gitmeyen küçük bir oyundu. Aradan geçen bir iki yıl içinde Başar Sabuncu büyük bir gelişme göstermiş, karşımıza tiyatroyu tanıyan, söyleyecek sözü olan ve bunu nasıl söyleyeceğini bilen bir yazar olarak çıktı. Yazar *Şerefiye*'de üç kuşaktan bir gecekondu ailesini ele alıyor. Gecekondu içinde yaşayanlar bir yanda yerleştikleri yerde barınabilmenin savaşını sürdürürken, öte yandan eski değer yargılarıyla yenilerinin bir hesaplaşmasını bunun bir bileşiminden yeni değerlere varmanın yaşantısı içindeler. Gecekondu bu toplumsal değişimin sanki bir laboratuvarı gibi. Köyün de kentinde dışında kendine özgü ilkelerini, değer yargılarını yaratmakta olan, sürekli de değişim içinde olan bu toplum oyun yazarlarımız için zengin bir kaynak değerinde. Oyundaki konu bir fabrikanın gece bekçisinin bir kasa soyguncusunu yakalaması üzerine patronla, patronun eşi onları onurlandırmak için gelirler. Bu geliş, bu ilgi gösterişi gecekonduların yakınına yapılan mahalleleri şerefli asfalt yollar gibi bu insanların didinmelerine bir çözüm olmasa bile bu insanlara onurlandırmaya yeteceği sanılır. Oyunda ilginç olan ayrı toplumsal sınıfların karşı karşıya getirilmesi, iki yanın bütün çabasına iyi niyetine rağmen aradaki engellerin bir türlü yıkılmaması, konuştukları halde anlaşamamaları, birbirlerine yabancılıkları, uzaklıkları, erişemeyişleri daha da vurgulanır bu karşılaşmada. Bu ayırım üç kuşaktan gecekondu ailesinin kişilerinde de belirgindir. Efendilerini daha yakından tanımış, hiç değilse görünüşte davranışları koşullanmış emekli garson büyükbaba, efendilerince onurlanmaya değer vermekle birlikte belli belirsiz aradaki kopmuşluğu sezinleyen baba ve hepsinden daha gerçekçi olan ve başkaldırmasını bilen oğul arasında da bu türden kuşaklar arası anlaşmazlığı sürüp gitmektedir. Yazar bu konuyu canlı, renkli, yer yer mizah, yer yer burukluk dolu bir hava içinde veriyor. Birbirinden kopmuş, birbirine ulaşmayan söyleşmeleri sanki söylemişler gibi ustaca değerlendirmiş, her yanıyla başarılı bir oyun (And, 1968, s. 6).

Metin And, bu sözleriyle Başar Sabuncu'nun Türk tiyatro edebiyatı içinde kat edeceği yolu önceden sezmiş ve yazarı teşvik edici sözleriyle onun metin yazarlığına devam etmesini istemiştir.

3.1.5. Mekân

Başar Sabuncu'nun 1966 yılında yazımını tamamladığı *Şerefiye*, toplumcu tiyatronun ülkemizde revaçta görüldüğü bir dönemin ürünüdür.

Toplumcu dünya görüşünün yaygınlık kazandığı bu dönemde yazarlarımızın ilgilerinin gecekondu yaşamına, tutukevlerine, büyük kentlerin kenar semtlerine, kasabalara, köylere çevirdikleri bu ortamlarda yaşayan insanların sorunlarına eğildikleri ve durumu eleştirel bir gözle değerlendirdikleri görülür. Sermet Çağan *Ayak Bacak Fabrikası*, Oktay Rifat *Çil Horoz*, Orhan Kemal *İspinozlar*, Haldun Taner *Keşanlı Ali Destanı*, Başar Sabuncu *Şerefiye*, Cahit Atay *Gültepe Oyunları*, Orhan Asena *Fadik Kız*, Dinçer Sümer *Kâtip Çıkmazı* adlı oyunları ile yoksul kenar semt insanların, gecekondu yaşayanların gerçeğini sahneye getirmişlerdir (Şener, 1998, s. 193).

Oyun, Şengil ailesinin henüz tamamlanmamış gecekondularının bir tasviriyle başlamaktadır. Henüz inşası tamamlanmamış bir evde oturmak durumunda kalan insanların, önce gecekondu oturuyor oluşu toplumsal sınıflarını betimlerken, devamında öğrenilen yapıyı bitmemiş bir gecekondu oturuyor olmaları durumu, sosyoekonomik sınıflarının seviyesini gözler önüne sermektedir. Sabuncu, eserin metninde ve sahne konuluşunda öyle gerçekçi bir gecekondu tasviri yapmıştır ki hem okur, hem seyirci Şengil ailesinin gecekondu olduğuna etkilenmiştir. Bu güçlü gerçekçi taraf, eserdeki tek mekân olan ve kendi içerisindeki dinamiklerle eserin ikinci bölümünde siması değişen gecekondu izleyiciyi oyuna karşı kıskırtmada, ilgisini çekmede ve düşündürmede etkin bir rol oynamıştır.

Fabrika bekçisi Sabri Şengil'in yeni yaptırdığı gecekondu ana odası: Yıkıcıdan alınmış küçük bir pencere, birbirini tutmayan iki kapı... Kapılardan biri dışarıya, öteki Sabri'yle Sabiha'nın yatak

odalarına açılır. Ana odanın mozaik bir lavabo bulunan köşesi mutfak olarak düzenlenmiştir. Tel dolap, tabak rafları... Çiçekli basma bir perdeyle ayrılmış köşeyse, B.Babanın yatak odasıdır. En ucuzundan masa sandalye ve geceleri Yılmaz'ın yatağı olan bir divanla kurulu yemek ve oturma köşesi daha sıvaları bile bitirilmemiş bir gecekondunun yoksul ve dağınık dekorunu tamamlar. Yine de gecekondun özel bir gün için temizlenmiş, süslenmiştir. Masada, radyonun aynalı sandığı üstünde ve en olmayacak yerlerde Sabiha'nın çeyizinden kalma elişleri serilidir. Divanın arkasındaki duvarda bir dergiden kesilip çerçevelemiş Kraliçe Süreyya'nın taçlı bir fotoğrafı. Vazoda parlak renkli yapma çiçekler... Sabri, sırtında fanila, musluğun üstündeki kırık aynada tıraş olmaktadır; pompalı gaz ocağında bir bakır tencere kaynar; Saadet yerdeki yamalı kilimin üstünde, paçavra bebeğine ninni söyler (2009, s. 7).

Görüldüğü üzere yazar, ailenin ekonomik durumunun bir panoramasını mekânın ruhuyla iç içe geçmiş bir halde okura sunmaktadır. Şengil ailesinin başlarını soktukları evleri, ailenin iç ilişkileri gibi yarım, eksik ve yaralıdır. Mekânın ve oyun kişilerinin benzer özellikler yansıtması bakımından aynı kurgunun içerisinde sunulmaları metnin önemli başarılarından birini simgeler. Giriş tasvirinde yalnızca ekonomik sıkıntılar sunulmaz, aynı zamanda bir kültür karmaşası da vardır. Kültür, insanların bir dünya görüşünü, ideolojiyi benimsemeleri açısından önemli bir araçtır. Ancak gecekondunun iç dizaynı da Şengil ailesinin kafası gibi karmakarışıktır. Sabiha'nın elişlerinin olmaması gerektiği gibi dağılışı, evde bir kraliçe fotoğrafının asılı duruşu bunu gösteren örnekler arasındadır. Aslına bakılacak olursa Şengil ailesi, bu durumu düşünebilecek kadar kafaları boş kalmış bir aile de değil gibi gözükmemektedir. Onların bu mekân içerisinde paylaştıkları meseleler çoğunlukla Sabiha ve Büyükbabanın kavgaları, Sabiha'nın Yılmaz'a üvey anne bakışları ve tüm bunlar karşısında zaten işten yorgun gelen Sabri'nin ortalığı yumuşatmaya çalışması şeklindedir.

Yine de bu fakirhane, çok şerefli bir misafirle şerefleendirilecektir. Farklı sosyoekonomik sınıfların aynı mekân içerisinde buluşması ve bunun üzerinden bir çatışma yaratılması meselesi, 1960-80 dönemi tiyatro anlayışımız için yeni bir buluş değildir. Ancak bu durum için yaratılan motivasyon açısından baktığımızda, bu şerefleendirme meselesinin dayanağı

Başar Sabuncu tarafından başarılı bir şekilde kurulmuştur. “Ayrıca bu oyunlarda birbirinden farklı sınıflardan, zümrelerden insanların inandırıcı biçimde yolunun düşebileceği ortak bir yaşama alanı seçilmiş olması yazarlara bir toplum panoraması yapma olanağını sağlamıştır” (Şener, 1998, s. 194).

Eserin ikinci bölümüne gelindiğindeyse, ilk bölümün aksine mekânda müthiş bir kargaşa ortamı hâkimdir. İlk bölümdeki tatlı telaşın yerini, bu bölümde tatsız bir öfke duygusu almıştır. Gecekondu bir mekân olarak belki yarımdaydı, ancak aileyi de bir arada tutan etken olması bakımından saygı duyulan bir mekândı. Şimdiyse, çocuklarından uzaklaşmış Şengil ailesi için üstelik bir de su basmasıyla felakete yakın bir ortamı ihtiva etmesi bakımından yaşanılmaz hâle gelen bir yer olmuştur.

Yine Şengillerin gecekondu. 4-5 gün sonra... Birinci Bölüm'dekin tersine, gecekondu büyük bir düzensizlik içindedir. Her yanı su bastığından bütün eşyalar odanın kuru bir köşesine üst üste yığılmıştır. Duvardan duvara gerili iplerde renkleri birbirine karışmış giyim eşyaları, çamaşırlar, çarşaf lar asılıdır. Sabiha üstünde yamalı bir yorgan, divanda yatar, ara sıra kesik kesik öksürür. B.Baba masada uflaya puf laya çarşaf ütüler. Sabri üstünde, bekçi giysileri, kolları sıvalı, ayakları çıplak, koca bir çuval parçasıyla yerleri siler... (2009, s.50).

Mekânın yansıttıkları ve dönüşümü bakımından bahsedilen konu üzerinde durmakta fayda vardır. Şengil ailesi, başlangıçta yarım ama göze batmayan gecekondu larında kendi halinde yaşayan alt tabakadan, halktan insanlardır. Sonrasında evlerini şeref lendirmeye gelen Tahsin ve Nezahat çifti ile birlikte hem mekân hem aile bir devinim içerisine girer. Ailenin fertlerini kaybetmesi, çocukların evden uzaklaşması sonucu, yarım olan gecekondu, cansız bir mekân olmasına rağmen canlı belirtiler göstermeye, deyim yerindeyse ölmeye başlar. Bu ölüm artık bir aileye çatı olamayışının belirtileridir. Sabri de gecekonduyu adeta yıkmak ister. Evlatları yoksa başındaki çatının da bir önemi yoktur onun için. Bu dönüşümün son kısmı oldukça önemlidir. Yılmaz'ın ve Saadet'in dönüşüyle mekânın ruhu yeniden canlılık kazanır.

Sabri yıkmak için neden aradığı evini şimdi yeniden onarmak için bir sebep bulmuştur.

Başar Sabuncu, eserine tek bir mekân seçmiştir. Bu durumun metnin çeşitliliğini sekteye uğrattığı düşünülebilir. Ancak seçilen mekân yansıttığı ve taşıdığı ruh açısından bakıldığında aslında tek bir mekân değildir. Mekânın edebî metin içerisinde çok fonksiyonlu kullanımına müthiş bir örnek olarak Şengil ailesinin gecekondusu rahatlıkla gösterilebilir.

3.1.6. Zaman

Eserde zaman, yaklaşık olarak altı günlük bir süreyi kapsamaktadır. Birinci bölümdeki bir günün birkaç saatini görürüz. İkinci bölüme geçildiğinde ise dört yahut beş günlük bir zaman geçtiğini yazar kendisi belirtir. “Yine Şengillerin gecekondusu. 4-5 gün sonra” (2009, s. 50). Zaman olarak net bir başka beyan yazar tarafından Saadet’in kaçırıldığı zaman yapılmaktadır. “SABRİ Düşünecek ne kaldı ki beyefendi? Saat yarım oldu. Şöyle böyle beş buçuk saat geçmiş vukuatın üstünden.” (2009, s.71). Eserdeki zaman çok büyük bir bölümü kapsamasa da karakterlerin değişiminin hızlı izlenebilmesi açısından oldukça önemlidir.

Metnin çıkış noktası olan şeref veren ziyareti olgunlaştıracak mesele de olay zamanının dışında gerçekleşen ve Sabri’nin anlatımıyla aktarılan bir bölümden oluşmaktadır. Oyunun zaman algısı kıymetlidir. Çünkü ana karakterimiz Sabri Şengil’in değişimini izlemek açısından bize bir manzara sunar. İlk gün Tahsin ve Nezahat’i ağırlayan Şengil ailesindeki duygu, düşünce ve davranış beş gün sonra bambaşka boyutlara ulaşmıştır. Yıllardır değişmeyen hayat görüşlerini, beş günlük bir süreç değiştirebilmiştir. Bunun kanısına varmak açısından yıllardır babasının hayatını yaşayan Sabri’nin oğlu Yılmaz’a öykünmesiyle birlikte değişen yaşantısını örnek göstermek sanıyorum yeterli gelecektir.

3.2. ÇARK

3.2.1. Sahnelenme Bilgisi

Çark, Başar Sabuncu tarafından 1969 yılında kaleme alınmış ve ilk gösterimini Devlet Tiyatrolarının Küçük Tiyatro sahnesinde 1970-1971 sezonunda gerçekleştirmiş, üç perdelik/bölümlük bir oyundur. Metin üç perdeyi içermekteyken sahne gösterimi yapılırken iki perde uygun görülmüş ve bu şekilde sahneye aktarılmıştır. Âli Cengiz Çelenk tarafından yönetilmiş, kostümler ve dekorlar Hüseyin Mumcu tarafından tasarlanmış, ışık şefliğini İhsan Narmanlı, kondüt görevini ise Rıza Şahin üstlenmiştir. Sahnелendiği dönemde eleştirmenler ve akademisyenlerin büyük beğenisini toplamış olan oyun, o sezondaki diğer tiyatro oyunlarının arasında yapı ve izlek bakımından sıyrılmıştır. Ancak İlber Ortaylı'ya göre Devlet Tiyatrosunda en çok dikkati çeken ve umut verici oyun olan *Çark*, basında ve seyircilerin arasında bu oyun hak ettiği ilgiyi görememiştir. Ortaylı aynı zamanda, Başar Sabuncu'nun güçlü gözlemciliğinin ve aydın yazar üslubunun *Çark* ile başladığını belirtmektedir (Ortaylı, 1970, s. 7).

3.2.2. Konu

Çark, iş adamı Mahmut Bey'in oğlu Salih'i İngiltere'ye iş yönetmeliği okumaya göndermesi, Salih'in orada etkisinde kalarak eğitimini bıraktığı bütün dünyada barışın hâkim olabileceği inancından hareket ederek kurulan ve o dönemde, çoğu genci etkisi altına alan hippie akımının bir üyesi olarak yurda dönüşünü konu edinmektedir. Salih'in babası Mahmut Bey ve annesi Nedime Hanım oğullarını bir utanç tablosu olarak nitelendirmiştir.

Baba ve oğul arasındaki karşıt görüşlerin oluşturduğu çatışma, babanın kalbine yenik düşerek hayata gözlerini yummasına neden olur. Salih, babasının ölümünden etkilenmez. Ancak babanın ölümünü beraberinde başka sorumluluklar getirmektedir. Hippie olarak savaş açtığı bütün otoritenin

karşısında kalmaya yaşam standartları ve alışkanlıkları müsaade etmemektedir. Salih de sonunda uzattığı saçlarını kesecek, takım elbisesini giyecek, bir zamanlar oyun oynadığı işçi arkadaşının karşısında patron olarak dikilecek ve sonunda bu çarkın içine girecektir.

3.2.3. Kişiler

Oyun Mahmut, Nedime, Salih, Selahattin, Selma, Nedim, Serpil ve Hasan kişilerini ihtiva etmektedir. Toplumun üç sınıfını da temsil eden karakterler üzerine kurulmuş ve bu sınıfsal düzen içerisinde işleyen bir çarkı tasvir etmektedir.

Salih, oyunun başkişisidir. Fabrika sahibi babası Mahmut onu İngiltere'ye iş yönetmeliği okumak için göndermiş ancak Salih orda tanıştığı ve etkisi altında kaldığı Hippi akımına katılıp ülkeye geri dönüş yapmıştır. Salih'in ülkeye geri dönüşüyle babası Mahmut ve annesi Nedime onu şaşkınlıkla karşılaşmışlardır. Salih yeni benimsediği ideolojiyle birlikte babasının kurduğu düzene savaş açmış, bu düzenin bir üyesi olmayı reddetmiştir. Salih'in İngiltere'den farklı bir dünya görüşüyle dönmüş olması metinde nesil çatışmasını oluşturmaktadır. Nitekim Salih, babasının ölümü üzerine savaş açtığı bu çarkın bir dişlisi olmaktan kurtulamamış, bir zamanlar dost olarak bildiği Hasan'ın karşısına bir patron gibi dikilmiş ve evlenmekten kaçtığı Semra'nın kocası olmuş bir vaziyette kendini bulmuştur.

Mahmut, Salih'in babası ve Nedime'nin eşi bir fabrika patronudur. Çocukluk arkadaşı Selahattin'e bile aralarındaki sosyoekonomik uçurum yüzünden üstten bakmakta, emrinde çalıştırdığı işçilerin isteklerini görmezden gelmektedir. Hippi olarak yurda dönen oğlu, Mahmut'un en büyük hayal kırıklığıdır. Her ne kadar Salih'i eski hâline döndürmeye çalışsa da bunda başarılı olamaz ve hayata gözlerini yumar. Çarkın en tepesindeki kişiyi temsil etmesi bakımından oyunda önemli bir imajı temsil etmektedir.

Nedime, Mahmut'un karısı, Salih'in annesidir. Mahmut'a göre daha iyi okumuş, Fransız mekteplerinde eğitim görmüş, tahsilli bir kadındır. Salih'e karşı sergilediği hoş görülü tavırdan, Nedime'nin gençlerin yönelimlerine saygı duyan bir kişi olduğu anlaşılmaktadır. Nedime, eşi Mahmut'un ölümünün ardından daha gerçekçi bir statüye evrilmiş, Salih'in yapması gerektiği görevleri hatırlatırken Mahmut karakterini andıran bir yapıya bürünmüştür.

Selahattin, Fatoş'un eşi, Selma'nın babasıdır. Bu aile orta sınıf bir aileyi temsil etmektedir. Selahattin, kısa yoldan zengin olmak için kızı Selma ile Salih'i evlendirmeye çalışmaktadır. Fatoş ise kocasını bu davasında sonuna kadar destekleyen çoğu davranışıyla abartılı bir çizgide ilerleyen bir karakterdir. Selma ise saflığıyla oyunda kendini belli etmektedir. Ailesinin yapmaya çalıştıklarını anlarsa da sesini çıkarmaz, bir amacı ve gayesi yoktur.

Nedim karakteri, Mahmut'un fabrikasının müdürüdür. Onun oyundaki yeri, Salih'in dönüşümünde oynadığı rolde kendini göstermektedir. Nedim, Salih'e hayatın gerçeklerini aktarırken bunu Salih'in yabancı olmadığı bilimsel bir tavırla gerçekleştirmiş, neticede de Salih tüm hayatını hippie olarak yaşayamayacağını kavrayarak bu yoldan dönmüştür.

Hasan, oyunda işçi sınıfını temsil etmekte ve fabrika işçilerinin sözcülüğünü yapmaktadır. Mahmut ile ilk çatışması oluştuğunda Salih'le tanışmış ve yakın arkadaş olmuşlardır. Salih'e alt metinde bu çarkın bir üyesi olacağını anlatmakta, sezdirmektedir. Salih, Hasan'a çok yakın davranmışsa da ikilinin arasında kurulmaya başlayan dostluk, Salih'in patron oluşu ve Hasan'ın idealizminin çatışmasıyla sonuçlanmıştır. Bir patron ve işçi bu çarkta bambaşka sınıfları temsil ettikleri için yan yana gelememektedirler.

3.2.4. Yapı ve İzlek

Oyun fabrikatör Mahmut ve eski dostu Selahattin'in iş sektörü üzerine Mahmut'un fabrikadaki odasında yaptıkları konuşmalar üzerine başlamaktadır. Mahmut, Selahattin ile çocukluk arkadaşıdır. Ancak aralarındaki sosyoekonomik uçurum Mahmut'u Selahattin'den daha üstünmüş gibi hissetmeye iter ve bu şekilde davranır. Aralarında geçen konuşmanın tamamına yakınında tıraş olan Mahmut çoğu zaman Selahattin'in söylediklerini makinanın sesinden duyamaz yahut duymazdan gelir. Aralarında geçen sohbet bir nevi iş ortaklığını ihtiva eder niteliktedir.

MAHMUT Benden bir dost öğüdü istersen, sen de külahını yeniden bir önüne koy derim. Tamam mı? (Gülerek) Bakmışsın yutuvermişim seni. (...) Dünyanın bin türlü hali var; ve de başarı kazanmak isteyen bir iş adamı babasına bile güvenmemeli. Kulağına küpe olsun (2009, s. 158)

Mahmut, Selahattin'e kapitalist sistem ve düzen hakkında fikirlerini beyan eder. Bugün Mahmut'un tıraş olmasının da önemli bir nedeni vardır. Oğlu Salih, İngiltere'de iş idaresi okumaktadır ve yaz tatili için ailesini ziyarete gelecektir. Mahmut'un konuşmaları, oğluya övünür niteliktedir. Kendi ailesini böylesine önemseyen bir adam olan Mahmut, iş yerindeki işçilerini de aynı oranda önemsiz görmektedir. Onun dünya görüşü, tamamıyla para kazanmak üzerine kuruludur. Bunun içindir ki işçilerinin devamlı olarak ondan öğle yemeği isteğine karşılık vermek, işçilerinin karınlarını doyuracak bir sistem kurmak yerine fabrikaya geliri kendisine kalan bir kantin kurdurur. Zaten kıt kanaat geçinen işçiler, fabrika sahibinden yemek ihtiyaçlarını karşılama talebinde bulunurken; patronları kendinin daha çok kâr edeceği başka bir sistem getirmiştir. Mahmut karakteri, sınırsız parasına para eklerken işçiler aldıkları cüzi miktarda maaşlarıyla aynı zamanda fabrika kantini karşısında ezilmektedirler.

MAHMUT Okumanın hiç gereği yok kardeşim. Fabrikada çalışanlara üç kaptan az olmamak şartıyla öğle yemeği, ya da bunun bedelini verecekmışiz. Beylerin istediği bu.

SELAHATTİN Hoppala!

MAHMUT (Nedim'e) Koca kantini niye açtık ha? Niye? Pahalı geliyormuş! Pahalı geliyorsa yemeklerini yanlarında getirirler, olur biter.

NEDİM Ben de öyle söyledim beyefendi.

MAHMUT Yok efendim, yok! Aş ocağı değil burası! İş yeri! (2009, s. 163).

Bu olayların ardından Mahmut, oğlunu görmek için evine gitmek üzeredir. Selahattin ise zengin arkadaşı Mahmut'un oğlu Salih'le kendi kızı Selma'yı evlendirerek kolay yoldan zengin olabilmenin peşindedir. Türlü laf cambazlıklarıyla kızını Mahmut'a över. Bu övgüler Mahmut'un hiç umurunda değildir. Bir kulağından girip diğerinden çıkar Selahattin'in söyledikleri. Nitekim Mahmut eve gelir, eşi Nedime'yle birlikte İngiltere'den dönen oğullarını görünce çok şaşırırlar. Salih tanınmaz haldedir. Saçları ve sakalları uzamış, giyim tarzı değişmiştir. Gelenek ve göreneklere ters davranışlar sergiler, annesinden sigara ister, babasına sigarasını yaktırır. Mahmut ve Nedime, Salih'in bu davranışları karşısında ne yapacaklarını bilemez bir haldedirler. Mahmut bu durum karşısında öfkesini kontrol edemezken Nedime olayları yatıştırmaya çalışır.

Nedime, Mahmut'a göre daha çok okumuş, görgülü, eğitimli bir kadındır. O Fransız liselerinde eğitim görürken Mahmut sırtında yük taşıyarak ekmek parası kazanmaktadır. Ebeveynlerinin Salih'e bakışları geleneksel olarak olduğu kadar yetişme tarzlarıyla da doğru orantılıdır. Mahmut Salih'in her davranışına sinirle karşılık verirken Nedime hem Mahmut'u yatıştırır hem de Salih'in suyuna giderek bir orta yol bulmaya çalışır. Çünkü okuduğu dergilerden, genç çocukların bu tip davranışlarında karşı çıkmak değil, onunla aynı duyguları paylaşmaya çalışmanın daha etkili olduğunu öğrenmiştir.

Mahmut'la Nedime yan yana koltuklarda put gibi hareketsiz otururlar. Karşılarındaki koltuktaysa, bacaklarını orta masanın üstüne uzatmış Salih: Uzun saçlı, küçük yuvarlak madeni çerçeveli gözlüklü, çiçekli gömlek, dar ve çarpıcı renkli pantolon, çıplak ayak... Abartılmamış, dönemine uygun "hippi" görünüşü (2009, s. 166).

Salih karakteri, 1960'lı yıllarda ve sanayileşme sonrası modern dünyada, Hippi Hareketi adı verilen ve cinsel bir devrim olarak nitelendirilen harekete katılmıştır. Hippi Hareketi kendini siyasal bir hareket olarak tanımlamaz ve temeline savaş karşıtlığına koşut olarak toplumsal ahlaka da karşıtlığı alır. Hippi Hareketi cinsel devrim olarak tanımlandığında, toplumun dayattığı baskıcı, ahlaki geleneklerin bütününe meydan okumaktadır. Dünyevi zevkler ve cinsel ihtiyaçların serbestçe karşılandığı, uyuşturucu gibi maddelerin legal olarak kullanılabilceğini vurgular. Aynı zamanda milliyetçilik ve vatanperverlik gibi ideolojilerin de karşısındadır. (Uçan, 2016, s. 2060).

Hippi Hareketi, dünyadaki bütün değerlere, ilk karşı çıkış hareketidir ve kaynağına bir ölçüde Nihilizmi alır. Büsbütün bir reddedişi ihtiva eder. Eser için de önemli olan ve Hippi anlayışını temellendirebileceğimiz önemli bir nokta ise Hippi hareketinin kuşak çatışmasından ciddi anlamda besleniyor olmasıdır. "I. ve II. Dünya Savaşları ile büyük kayıplar vermiş bir dünya düzenine karşı çıkış hareketidir. 1960'lar gençlik hareketleri, ülkeleri birbirine düşüren bu anlayıştan, kendilerinden önceki kuşakları sorumlu tutmakta ve toplumlarca dayatılan değerleri sorgulamaktadır" (Uçan, 2016, s. 2065).

Bu noktada Mahmut ve Salih karakterini ele almak gerekmektedir. Mahmut işveren sınıfında bir fabrikatördür. Emrinde onlarca işçi çalıştırmaktadır ve düpedüz onlara yemek yeme hakkı vermeyi bile çok gören bir adamdır. Çark, Mahmut için sömürü kültürüyle dönmeye alışmıştır ve ona çomak sokmaya çalışan herkesi karşısına alacaktır. Salih ise Hippi kültürünün sanayileşmeye karşı olan tarafını simgeler, hem sanayileşmeye hem de buna koşut olarak babasının yapılanmasına karşıdır. Kendinden önceki kuşakları inandığı görüş doğrultusunda suçlu bulmaktadır. Anne ve babasına karşı umursamazlığı, onların düşüncelerine önem vermeyişi bundandır. Bir noktada bu işin Mahmut için de bir görünümü olması beklenmektedir. Mahmut karakteri oğlunun bu yeni halinden büsbütün

utanmaktadır ve onu insan içine çıkarmamak adına yalanlara başvurmaya kadar gider.

MAHMUT Çok merak ediyorum sen ne yaptın bunu bu kılıkta görünce?

NEDİME Önce tanıyamadım vallahi. Baktım saçlı sakallı biri dikilip duruyor kapıda. Elinde bir çuval... (...)

MAHMUT İnşallah komşulardan bir gören olmamıştır bize girdiğini. Rezil olduk gitti yoksa.

NEDİME Böylesine kırıcı konuşman şart mı?

MAHMUT Neyse, belki de dilenci falan sanmışlardır. İnşallah öyle sanmışlardır (2009, s. 169-170).

Sohbet ilerledikçe Salih'in İngiltere'de yaşadığı hayat merak konusu olmaktadır. Salih ve Mahmut'un fikirleri birbiriyle oldukça çelişen bir tarafta durmaktadır. Birbirlerinin hayat görüşünü, yaşantısını, hezeyanlarını ve duygularını anlamazlar, anlayamazlar. Baba ve oğlun hatta annenin birbirine ne ölçüde yabancılaştığını görmek için metinden şu örnek verilebilir.

NEDİME İnşallah dövizin yetmiştir yavrucuğum. Senin oralarda aç bilaç kalabileceğini düşünerek nice geceyi uykusuz geçirdim.

SALİH Yemeği düşünen kim?

MAHMUT Ya ne düşündün (Öfkesini bastırarak) Salih...çığım? (...)

SALİH İnsanları... Savaşı... Barışı... Filan...

MAHMUT İnsanları? (2009, s. 173).

Mahmut'un evlerine gelen misafirlerden Salih'i saklama çabası, Salih'in ortaya çıkmasıyla da boşa gitmiştir. Misafirlerin yanında sevmemesine ve istememesine rağmen oğlunu destekleyici bir maske takınır. Evlerine gelen Selahattin ve Fatoş, kızları Selma ile Salih'in arasını yapmak, onları evlendirerek zengin olmanın derdindedirler ve Salih'in tavrı ve görüntüsü onlara ne kadar yabancı da gelse, bu durumu saçma bulmamış gibi davranırlar. Kızını bir anne olarak hem pazarlamaya çalışan hem de kendisi de bir kadın olarak, okuttuğu kızına reva gördüğü hayatı açıklayan Fatoş, niyetlerin belki de en kötüsünü beyan eder.

FATOŞ (Selma'ya) Sen ne bilirmişsin ki? Okumaksa, okudun işte. Yeter. Bir kadın için en iyi meslek ev kadınlığıdır. Kocasına destek olmaktır. Bunu bilir bunu söylerim ben (2009, s. 179).

Gecenin ilerleyen bölümlerinde Salih kendisiyle ilgili bir gerçeği misafirlerin önünde de ailesine açıklamış olur. Artık okulu bırakmıştır. Bırakma sebebini ise yalnızca bu mesleği yapmak istemediğini, sıkıldığını bildirerek açıklar. Mahmut ve Nedime hem şaşırılmış hem üzölmüşlerdir ancak misafirlerin yanında hiçbir şey belli edemezler. Ayrıca Salih'in hippî akımına katıldığı günden bahsederken dinlediklerini hiçbirî anlamlandıramaz ve anlayamaz.

SELAHATTİN Neden ama yavrum? Okulu neden bıraktın?

SALİH Hiç... Belirli bir nedeni yok. Sıkılı verdim günün birinde.

FATOŞ Neden sıkıldın oğlum?

SALİH Nasıl daha çok para kazanılır diye öğretmenlerden de öğrenmeye çabalayanlardan da...

MAHMUT İş idaresi bir bilimdir, bilim.

SALİH Her neyse, bana göre değil. Basık bir çalışma salonunda ders çalışıyordum bir gün... İpe sapa gelmez bir yığın problem üstüne kafa patlatıyordum... Pencereden baktım, dışarda birtakım sevimli insanlar yürüyüş yapıyorlar. Savaşa karşı bir yürüyüş... Ellerinde, yakalarında, başlarında çiçekler... Yazılar...

SELMA Savaşma, seviş!

SALİH Tamam Selma... Yazıların çoğu buna benzer sözlerdi...

İşte... Gittim katıldım aralarına. Kimse neden geldin demedi... Benim yerim orasıymış anladım (2009, s. 183).

Misafirleri uğurladıktan sonra Mahmut'un oğlunu eski haline getirmek için aklına gelen tek fikir, onu fabrikaya götürmek ve orda nelerin sahibi olduğunu, bir gün hangi koltuğa oturacağını görürse bir motivasyon yakalamasını umarak ve eski haline dönerek bu saçmalıklardan kurtulacağına inanmak üzerinedir. Nedime ile tartıştığı bu fikri eşine de kabul ettirir. Mahmut da olumlu bir adım atarak oğlundan utansa bile onunla insan içine çıkacak, ancak bu insanlar emrinde çalışan ve ezebileceği insanlardan oluşacaktır. Fabrikadaki en büyük otorite kendi olduğu için kimse oğluyla ilgili şakalarda ve imalarda bulunamayacaktır. Böylelikle kendi krallığında kimsenin kral çıplak diyemediği bir ortamda oğlunun bu durumunu terk etmesini bekleyecektir. Mahmut Salih'e fabrikayı gezdirir, onu işçilerle

tanıştırır. Patronlarının yanında gayet düzgün bir ifadeyle bulunan işçiler onlar gidince ve onların olmadığı her yerde Mahmut'un ilginç oğlu Salih hakkında hikâyeler anlatmaya ve gülmeye başlarlar. Mahmut, Salih'i ofisine getirir. Nedim onları beklemektedir. Mahmut, çalışanlarının da yanında oğluna kendi manifestosunu yapar. Bu çok olumlu bir anlatımdır ancak Mahmut'un hayat görüşüyle de ters düşen noktaları vardır.

MAHMUT Böyle bir yeri işletmek, üretici kılmak ülke kalkınmasına hizmet etmek değil, aynı zamanda yüzlerce kişiye iş sağlamak demektir. Ekmek sağlamak demektir. (...)
Anladın mı Salih? Bu çark bir kişinin gücüyle dönmez. El ele vermedikçe ne yapsan boş. En büyük yöneticiden, en sıradan işçiye kadar herkesin emeği var şu bacanın tütmesinde. Eh, insan böylesine sorumlu bir mevkideyken de ıvır zıvırla uğraşacak zaman bulamaz elbet. Şuna buna özenemez... Anlıyorsun ne demek istediğimi? (2009, s. 189).

İşçilerin karnını doyurmaktan bile çekinen fabrikatör Mahmut, bu yaptığı konuşmada biraz aşırıya kaçıp inandığı düşünceleri oğluna aktarmamıştır. Salih'e vermek istediği mesaj nettir. Oğlunun burada çalışmasını, Hippi merakının boş bir merak olduğunu, çalışmakta ve çarkın içinde dönmekte olan insanların böyle boş fikirlere kapılmayacağını belirtmek ister. Çark, yalnızca sandığımız fabrikanın işlemesi için dönen basit bir dişli değildir. Bir öğütücüdür de aynı zamanda. İnsanların haklarını, özgürlüklerini, istek ve ihtiyaçlarını sömürerek öğüten bir makinadır. İşçilerinin başındaki öğütücü çark görevini üstlenen Mahmut, aynı yöntemi kullanarak Salih'i de sömürmek, onu bu düşüncelerinden mahrum bırakmak ister. İnsanın düşünecek vakti olmamalıdır ki başkaldıramaz bir hale bürünsün.

Oğlunun fabrikayı yönetmesi için kendi aralarında oynayacakları bir oyun kurar. Bir günlüğüne Salih'in fabrikayı yönetmesini teklif eder. Bir gün boyunca fabrika Salih'in kararlarıyla yürüyecektir. Bu esnada işçi örgütlenmesinin temsilcisi Hasan odaya çağrılır ve geçmişte bir yemekhane kurulması için Mahmut'a ilettiği mektup yüzünden deyim yerindeyse azarlanarak sindirilmeye çalışılır. Salih ise bu fırsattan istifade babasının

verdiği yetkiyle Hasan'ı dinler ve Nedim'e isteklerin yerine getirilmesi emrini verir.

SALİH (Babasının gözünün içine baka baka Nedim'e dikte eder)
Çalışanlara öğle yemeğinin fabrikadan sağlanması için... Bir mutfak kurulması hazırlıklarına başlanması...
MAHMUT (Alçak sesle) Eşşeoğlu eşek!
SALİH (Devamla) ... Mutfağın bitişine bir kafeterya inşa edilmesi...
Her neyse, gerisini siz tamamlayabilirsiniz sanırım. Babam da... yok, ben imzaladım mı... (Hasan'a) Buyrun çikalım kardeşim. Öteki arkadaşlara da iletelim haberi (2009, s. 193).

Salih, Mahmut'a artık kendisinin de çarka dâhil olduğunu ve bu düzenin böyle sürmeyeceğini hatırlatmak istemiştir. Ancak Mahmut, Salih odadan çıkınca bu emirlerin yazıldığı kâğıdı yırtıp otoritenin hâlâ kendisinde olduğunu hatırlatır. Oyunun ikinci perdesine gelindiğinde Mahmut ve Nedime çifti başta ikna olamadıkları bir durumu, onlar için Salih'in düzelmesine yol açabilecek bir ihtimal gibi görüldüğü için kabul etmişlerdir. Bu durum, Salih ve Selma'nın evlendirilmesidir. Nedime ve Mahmut hazırlıklarla uğraşırken Salih eve sarhoş gelir. Misafirlerin de gelmesi üzerine Salih'i saklama ihtiyacı duyarlar ve oyunun ilk perdesinde olduğu gibi Salih uyanıp misafirlerin bulunduğu odaya gelir. Sarhoş olduğu bellidir. Salih, Mahmut ve Nedime'nin oğullarının içki içmediği yönündeki beyanını Selahattin ve ailesi önünde yalanlayacak derece kendinden geçmiştir. Aile büyükleri gençleri yalnız bırakmak için terasa çıktıklarında Salih ve Selma arasında, Salih'in hippie ideolojisinin çevresinde gelişen bir konuşma geçer. Selahattin'in bozulan işleri nedeniyle kızını zengin bir ailenin oğluya evlendirmesi gerektiğini, Mahmut ve Nedime'nin Salih belki adam olur düşüncesiyle başta yanaşmadıkları bu düşünceyi kabul etmek zorunda kaldıklarından bahseder.

Salih, başlangıçta okur ve seyirci tarafından karşıt olduğu baba figürüyle çatışmasıyla alımlayıcı tarafından yadırganmaz ancak genç bir kızın hislerini hiç önemsemeyen yaptığı konuşma, Salih ile ilgili akıllarda soru işaretleri yaratır. Hiçbir otoriteyi dikkate almayan Salih, saf, duygusal bir genç kızın da duygularını hiç önemsemez görünmektedir.

SALİH Mesele oldukça basit. Sizinkiler seni ban yamamak istiyorlar.
 SELMA (Soluğu tıkanır gibi olur) Hayır!
 SALİH Ya da, "İstiyorlardı" diyelim. Davranışlarım pek hoşlarına gitmiyor ama, uzun süredir tasarladıkları planı, biraz da adam olacağımdan emin oldukları için şimdilik değiştireceklerini sanmıyorum.
 SELMA Nasıl dilin varıyor böyle bir şeyi...
 SALİH Neden? Ha... bak, benim ihtiyar kurt bunu taa başından çaktı, çaktı ama işine gelmedi.
 SELMA (Dokunsalar ağlayacaktır) Dinlemek istemiyorum...
 SALİH Ama sonra benim gibi bir serseriye ancak senin gibi akıllı başında, ağır başlı bir (Alayla)... aile kızının yola getirebileceğini düşünerek... Anlıyor musun? Hep benim adam olmam için...
 SELMA Bana fikrimi sormayacak mısın?
 SALİH Bana soran oldu mu? Biz onların küçük, zavallı araçlarıyız. İki tilki bizi diledikleri gibi oynatabileceklerinden eminler. Benimkinin güveni her ne kadar biraz sarsıldıysa da...
 SELMA (Kalkar, sinirli sesi titreyerek) Hemen eve dönmek istiyorum.
 SALİH Bilmen gerekir diye düşünmüştüm. Yoksa...
 SELMA Tamam bildim işte. Daha ne istiyorsun.
 SALİH (Yorgun) Hiç. Hiç... Yine de söylediğime pişman değilim. Başımı bağlayıp adam edeceklerdi beni. Babanın bu konuda çektiği söylevi unuttun mu?
 SELMA Babam ne dediğini bilmiyor.
 SALİH Ben hiç o kanıda değilim. Biliyor, hem de çok iyi. Ama yine de ben şimdi şuracıkta sesinle... Yatmaya kalksam...
 SELMA (Şaşalar) Efendim?
 SALİH (Güler) Hoş sen de yanaşmazsın ya buna.
 SELMA Çok ileri gidiyorsun Salih! Çok... (Hıçkırır) (2009, s. 203-204).

Salih, Selma'yı kendi ideolojisi doğrultusunda bir çizgiye çekmeye çalışır. Selma cahil bir birey değildir ancak bu kadar duygusuzluğun içerisinde kendini çok çaresiz ve güçsüz bulur. Salih'in bu açık sözlülüğü onun tanıdığı, yaşadığı, deneyimlediği dünyaya ait değil gibidir. Aile büyükleri evin salonuna geldiklerinde Selma'yı gözleri yaşlı, Salih'i ise işi olduğunu söyleyerek kapıdan çıkarken bulurlar.

Bir sonraki sahnede mekân değişmiştir. Salih ve Hasan, Mahmut'un fabrikadaki odasında içki içmektedirler. Salih tavırları ve düşünceleriyle Hasan'a da oldukça farklı bir birey olarak görünmektedir. Aralarında bulunan

sınıfsal farka rağmen Salih, Hasan'la bir şeyler paylaşmak onunla dost olmak adımını atmıştır. Ancak ikisinin de dünya görüşleri ve yaşam tarzları birbirinden zıt yönlerde farklılıklar gösterir. Salih, babasının parasıyla lüks içinde yaşar, öyledir ki babasının dediği gibi çalışan insan Salih gibi hippie olamaz, ne böyle şeyleri düşünecek zamanı vardır ne de bu hayatı yaşamak için parası. Hasan ise engelli babası, annesi ve okuyan kardeşine bakmak zorundadır. Aynı yaştaki bu iki insanın yalnızca akran olarak benzerlikleri vardır. Salih'in ideolojisini Hasan anlayamaz, Hasan'ın yaşamak zorunda olduğu hayatı ise Salih anlayamaz. Birlikte tavla oynarlarken Hasan, Salih'e oyunu öğretmeye çalışır. Oyun esnasında Salih de dünyaya dair fikirlerini Hasan'la paylaşmaktan geri durmaz.

SALİH Öyle çirkin bir dünya bırakılmış ki bize, geçinmeye değer mi bilmem. Neyle, niçin?

HASAN Çaresi?

SALİH Rahatlamak. Kapıp koyvermek kendini. Gönlünce yaşamaktan başka hiçbir şeyi önemsememek.

HASAN Kimseleri düşünmeden öyle ya?

SALİH Önce kendini düşünmek. Başkalarının değer yargılarına uygun yaşamaya çalışmak kendi kendini tutsak etmekten başka ne? Saçlarımı neden böyle omuzlarıma kadar uzattım dersin? (...) Sıradan insanın yapılmaması gerek dediği bir şeyi yapmak için. Bir çeşit meydan okuma yani. (...) Seninle dost olacağımızı seziyorum. Birbirimize öğretecek o kadar çok şeyimiz var ki... (2009, s. 210-212).

Metnin devamında oldukça önemli bir nokta vardır. Başar Sabuncu metnini yazarken çok iyi bir diyalog kurucu olduğunu ve bu diyalogların çok sağlam bir takipçisi olduğunu göstermektedir. Metnini durumlar üzerine kurgularken dış etkenleri gözden kaçırmamaya özen gösterir. "Bu yargı okuyucularımıza garip gelebilir. Ama derim ki, Sabuncu oyuna kendini kaptırmış. Durum olarak yaratacağı şey kalmayınca tiyatronun teknik öğelerini kullanmaya başlamış. Bunları da başarıyla yürütüyor. Özellikle ikili sahnelerde başarılı bir diyalog kurucu, dramatik sahne yürütücü yazar olduğunu ispatlıyor" (Sav, 1970, s. 20-21). Hasan ve Salih'in konuşmalarındaki etkileyici ve vurucu noktaları diyalogların sonuna saklama başarısını göstermiştir. Tavla oyunu bittiğinde Salih birkaç dakikalığına odadan ayrılır. Nedim'in gelip yalnızca bir

işçi olan Hasan'ın patronun odasında tavla oynadığını gördüğünde Hasan'ı rencide eder. Bu olaydan hemen önce Salih ve Hasan'ın arasında geçen dostane diyalogu hatırlayalım.

SALİH Evet ayrı ayrı yerlerden gelme kişileriz. Ama anlaşmamıza engel olmasın bu. İspat edelim ki önemli olan insandır. (...) Benim kim olduğumu unutamaz mısın bir an olsun? Kendinin kim olduğunu da unut.

HASAN İlle unutayım istiyorsanız...

SALİH Benim istememle değil!

HASAN Peki.

(...)

NEDİM Sen ne arıyorsun burada?

HASAN (Kekeler) Salih Bey...

NEDİM Ne sanıyorsun kendini ha? Kendini ne sanıyorsun? Daha önce de söylemiştim, haddini bilmezsen, ben bildireceğim. Hem de tadı damağından hiç gitmemecesine! (...) İş saatleri dışında ne herze yerseniz yiyin, bir diyeceğim yok. Ama kendi pisliğinizi buraya da bulaştırmaya kalkarsanız...

(...)

SALİH (Hasan'a) Ne oldu?

HASAN (Bir susmadan sonra) Unutayım istediğiniz bir şey vardı ya...

(Susar)

SALİH Evet?

HASAN Hatırlatıldı (2009, s. 213-214).

Salih, kendisinin inanmadığı, varlığını bilse bile yıkmak istediği sınıfsal farklılıkları her ne kadar ortadan kaldırmaya çalışırsa çalışsın, dış etkenler buna hiçbir zaman müsaade etmemektedir. Bu, Salih'in Nedim'in eliyle ilk bozguna uğratılışıdır. Sahne yeniden kararır ve mekân değişir. Mahmut ve Nedime evlerinde Salih hakkında konuşurlar. Mahmut'un oğluyla ilgili duyduğu yeni sıkıntılar, Nedim yoluyla kulağına gelmiştir. Salih'in yıkmak istediği sınıfsal farklılıklar Mahmut'un yıllardır koruduğu yegâne temeller üzerinde yükselmektedir ve Mahmut bunun olmasına izin vermeyi aklından bile geçirmemektedir. Salih eve geldiğinde sarhoştur. Babasıyla baş başa bir konuşma fırsatını geldiğinden beri ilk kez yakalar. Çünkü Nedime, şimdiye kadar aralarında bir gerilim olacak diye buna izin vermemiştir. İkilinin arasındaki sohbet, ideolojik görüşlerden açılır.

SALİH Meselenin çıkışı bu değil ama... Onlar kurmadılar dünyayı. Çirkinlikten kaçış yolu olarak uyuşmayı seçtilerse...

MAHMUT Nesi varmış dünyanın?

SALİH Sen beğeniyorsun demek? Elbette. Senin çıkarına dönüyor. Laf oğlum bunlar. Hepsi kuru lakırdı! Ter dökmeye niyeti olan herkesin çıkarına döner bu dünya. Kimseye hayır demez. (...)

Belki de senin yüzündendir benim halim. Olamaz mı?

MAHMUT Bilmem. Ama şu düzen düzen dediğin şeyi de ben kurmadım üstelik.

SALİH Kim kurdu?

MAHMUT Dünya böyle işte... Böyle kurulmuş bir kez. Tamam mı? Neden şöyle değil de böyle diye ağlaşmanın kimseye bir yararı yok. (...)

SALİH Ben işte o dünyayı alıp yere çalmak istiyorum. Tuz, buz etmek istiyorum.

MAHMUT Öyle mi daha güzel olacak dünya?

SALİH Yoo... Ama yeniden kurabilmek için, önce her şeyin yok olması gerek.

MAHMUT Yakmak, yıkmak! Bütün bildiğiniz bu. Kurmayı hiç mi düşünmezsiniz siz?

SALİH Daha bir yeri yakmadım ki ben.

MAHMUT (Öfkesi kabararak) İlk olarak neyi yakmayı düşünüyorsun? Babanın fabrikası herhalde? Demek benim yolumdan işi daha ileri götürmeye çabalayacak yerde...

SALİH Senin yolun temiz bir yol değil. (...)

MAHMUT Solucan! Seni de, senin gibileri de sürüp çıkarmalı bu dünyadan. Böcek zehirler gibi... Üstünüze böcek ilacını serpip...

SALİH (Sesini yavaş yavaş yükselterek) Neden? Bunca pisliği biz mi getirdik yeryüzüne?

MAHMUT Siz kendiniz pisliksiniz be!

SALİH Savaşları biz mi çıkarttık ha? Çoluk çocuğu biz mi bombaladık?

MAHMUT Elinizden gelirdi de...

SALİH Var mı içimizde savaş zengini? Karaborsacı? Kaçakçı?

MAHMUT Siz ancak babanızın parasına güvenip...

SALİH Rüşveti biz mi icat ettik? Çalışana para vermeyip, yan cebine almaya biz mi alıştırdık?

MAHMUT Sanattır o da. Sen nasılsa beceremezsin, hiç tasalanma.

SALİH Kadın satmayı, satın almayı biz mi bulduk? Söylesene? İnsanı etini satacak kadar yoksulluğa biz mi mahkûm ettik ki, şimdi pislik oluyoruz? Böcek gibi zehirlenmemiz gerekiyor? İnsanı insana biz mi kul ettik? (2009, s. 221-224).

Baba ve oğlun kurulu düzen ve işleyen çarkın üzerine ettikleri sohbet, gittikçe bir tartışmaya, ardından kovalamacaya dönüşür. Salih, babası karşısında sakin kalmaya çalışan taraf olarak hippie ideolojisini savunmaya

devam ederken Mahmut elinde yeterince argüman kalmaması üzerine suçunu kabule başlar ve bunun ardından şiddete başvurur. İki taraf için de dünyanın kötü bir hale gelmesinin sebebi kendi görüşlerini savunmayanlardır. Salih, sömürü düzeninin temsilcilerinden birisi olarak gördüğü babasına karşı düşman tavırlar sergilemektedir. Mahmut ise yıkıp yeniden inşa etmek isteyen deyim yerindeyse devrim ruhuyla hareket eden oğluna karşı sabır gösteremez hâle gelmiştir. Çark, Mahmut'un istediği gibi dönecek, Salih o çarka çomak sokamayacaktır. Bunca yıl çalışıp didinip kurduğu ve işlettiği çarkı her şeyin üstünde gören Mahmut, oğlunu kendine itaat etmeye zorlar. Sömürü düzenini temsil eden Mahmut, Salih'i zorla çarkın içine çekmeye çalışır. Değişimi fiziki olarak başlatmak istercesine eline makası alır ve oğlunu kovalamaya başlar. İkili arasındaki kovalamacının ardından Mahmut yenik düşer, yere kapaklanır ve ölür. Onun ölümü üzerine, Salih kan donduran bir şekilde annesine döner ve "Ne de olsa... Ülkemizdeki yaşam süresi ortalamasını epeydir aşmıştı..." (2009, s. 225) diyerek ikinci perdenin sonunu getirir.

Üçüncü ve son bölümün açılışı Mahmut'un cenazesinin dönüşüdür. Nedime, oğluna ilk defa ciddi manada kızgındır ve artık bunu göstermekten çekinmemektedir. Nedime'nin buradaki dönüşümü *Şerefiye* oyunundaki Sabiha'nın içine kapanmasının tersi şeklinde işletilmiştir. İki oyunda da oldukça farklı açıdan yalnız benzer ideolojik çıkışlarla babaya bir karşı çıkış, otoritenin yıkılmaya çalışması çabaları oğulların ortak eylemidir. Nedime, bir yerden ölen eşi Mahmut'un yerine geçmeye çalışarak Salih'in üzerinde baskı oluşturmaya onu kendine getirmeye çalışır. Ancak tercih ettiği yol, Salih'in karşı çıktığı bir ideolojinin dilidir ve onu kendine getirmeye yetmemektedir.

NEDİME Ne çok çiçek gönderilmişti babana, gördün mü? Göğsün kabarmadı mı?

SALİH Nasıl kabarmaz?

NEDİME Ben bunda alay edecek bir şey göremiyorum.

SALİH Cenazeye gönderilen çelenk sayısından kıvanç duyulmasına mı? (...)

NEDİME Neyse, bunları bırakalım şimdi. Geleceğimiz üstüne neler düşündüğünü öğrenmek istiyorum.

SALİH Çok acelecisin.
 NEDİME İş kimsenin gözyaşı dinsic diye beklemez.
 SALİH Bu da babamdan öğrendiğin bir şey olsa gerek (2009, s. 226-227).

Taziye için eve ilk Hasan gelir. Cenazede yanına pek gelemediği için arkadaşı Salih'e karşı mahcup olmuştur. Bunu telafi etmek ister. Salih ailesinde bulamadığı bir yakınlığı arkadaşı Hasan'da bulmaktadır. Belki aynı yaşta olduklarından belki de onun yaşadığı hayata çok yabancı olduğundan Hasan'la ettiği sohbetlerde onu rahatlatan bir şeyler mevcuttur. Kendisiyle Hasan arasında ortak bir nokta bulmaya gayret gösterir. Burada ikili arasında Salih'i ileride oldukça etkileyecek bir diyalog yaşanır.

SALİH Şimdi ipler bir yerde benim elimde sayılır. Düşlerimi gerçekleştirmenin zamanıdır.
 HASAN Ne yapmayı düşünüyorsunuz? Dizginleri elinize alacağınızı mı?
 SALİH Yoo... Yani... Bana göre değil bu işler. Ben bu çarkı döndüremem. İnsanı tek boyuta indirgeyen, başkalarını dişliler arasında ezen bir çarkın... Yani böyle bir çarkın başında oturmaktansa... İssiz bir adada kuma sırt üstü uzanıp gökyüzünü seyretmeyi tercih ederim. Dalgalar kimi zaman...
 (...)
 HASAN Ev dönmeyecek mi?
 SALİH Elbette. Yani başka türlü...
 HASAN Ev dönecekse, çark da dönmeli. Yoksa mümkünü yok...
 (2009, s. 230-231).

Hasan ilkokulu dördüncü sınıftayken bırakmak zorunda kalmıştır. Buna rağmen söylediği ev dönecekse çark da dönecek sözü yurtdışında eğitim görmüş toplumun üst sınıfından bir birey tarafından tam olarak algılanamaz. Salih, her zaman babasının parasıyla refah içinde yaşamış, geçim derdi çekmemiş bir gençtir. Karşı olduğu çarkın etmenlerini iyi bildiğini düşünür ancak Hasan'ın sözlerini anlamamış olması aslında Salih'in de bilgi ve yaşantı eksikliğinin açık bir kanıtıdır. Babasının ölümü karşısında bile duygulanmayan bu genç adamın, peşine takılıp yaşantısını değiştirdiği hippie görüşü, çevresine karşı bu denli yabancılaştırmıştır. Babasının yerine geçip çarkı döndürmeye devam etmesi gerektiği Hasan tarafından hatırlatılır ancak

bu Salih için boş bir cümledir. Hasan bunu hem arkadaşı olarak hatırlatmaya değer görmüş hem de kendisinin de bulunduğu bu çarkın dönmesine ihtiyaç duyduğu için gelecekteki patronuna bir uyarıda bulunmuştur. Hasan evden ayrıldıktan sonra Selahattin ve ailesi gelir. Kısa bir taziyenin ardından Salih ve Nedime'yi yalnız bırakırlar. Sahne kararır.

Sahne yeniden aydınlandığında Nedim ve Nedime, fabrikanın ve işlerin geleceği ile ilgili konuşurlar. Salih bu işlerden uzak durmak istemesine karşın şirketin büyük çoğunluğu miras vasıtasıyla kendisine geçmiştir ve onun imzası olmadan, şirkette hiçbir iş yürüyebilir vaziyette değildir. Nedime'nin ricası üzerine Nedim, ikna için Salih'in yanına gider. Aralarında ideolojik bir savaş başlamıştır. Nedim karakteri, eserin başından beri daha pasif bir rolde karşımıza çıkarken bu son bölümde ne kadar manipülatör bir karakter olduğunu gözler önüne sermektedir. Salih'e onun parayla ilgilenmek istemediğini bildiğini ancak para olmadan ve çark dönmeden altında oturduğu koltuğa bile sahip olamayacağını hatırlatarak işine başlar.

NEDİM Rahmetli babanız gerçek bir iş adamıydı. Parayı ne toprağa gömerdi, ne de ertesi günden korkan sıradan bir memur gibi bankalarda çürütürdü. Yüzde iki buçuk faizle yetinenlerden değildi o. Paranın birtakım ihtiyaçları satın almaya yarayan bir kâğıt parçası olmaktan öte nitelikleri olduğunu bilirdi. Müteşebbisti. Girişkendi. Paradan para üretmeyi bilirdi.

SALİH Nasıl yani?

NEDİM Şu demek ki, neniz varsa, şu oturduğunuz koltuk bile işte sözü geçen o hareketin, iş yapan, üreyen paranıdır. Bir anlamda ödenmemiştir yani.

SALİH Yok o kadar uzun boylu değil.

NEDİM İnanın o kadar! Hareket, çalışma üstüne kurulu bir imparatorluk babanızinki... Her gerçek iş adamınıninki gibi. Çark durdu mu her şey göçer. Siz de kalırsınız bu yıkıntının altında, hiç kuşkunuz olmasın.

SALİH Benim yitirmekten korkacağım bir şey yok.

NEDİM Çok büyük bir söz!

SALİH Belki.

NEDİM Dedim ya, şu koltuğu bile çekip alabilirler altınızdan. Dünya canavar dolu, bilmezsiniz siz. Yamyam dolu. Birbirlerini yemek için...

SALİH Demek önce davranıp bizim onları yememiz gerek?

NEDİM Şu uzun saçlarınız iyi bir şampuanla sık sık yıkanmasa, bitleneceğini düşündünüz mü hiç? Gömleğiniz çok şık... İtalyan mı?

SALİH Bu işler beni ilgilendirmiyor. Ben ıssız bir kumsalda uzanıp yatmak istiyorum.

NEDİM Kim istemiyor ki? Ama şimdilik babanızın yaptığı, yüzme havuzunun kıyısında yatıyorsunuz. Hep o hareket sayesinde... Yani... Nasıl söylüyorlar, hippilik de bedava değil! Hele uzaklara gitmek... Anneniz söyledi bir de trampelen yaptırmışsınız havuza? (2009, s. 242-243).

Nedim, Mahmut'un bir ardılı gibidir metinde. Ancak Mahmut'un daha modernize edilmiş halidir. Mahmut, geleneksel olarak yaklaştığı Salih'e bir türlü ulaşamamış ve bu uğurda canından olmuştur. Modern, geleneksel olanı bozguna uğratmıştır. Ancak Nedim'in modernize edilmiş manipülatörlüğü sayesinde Salih artık farklı düşünmeye başlamıştır. Yaşamak istediği hayatı yaşamak için bile o savaş açtığı çarkın dönmesine ihtiyacı olduğuna inandırılmıştır bir kere. Hasan'ın çok basit bir ifadeyle söylediği, "ev dönecekse çark da dönmeli" sözünü şimdi çok daha iyi anlamıştır. Ne kadar kaçsa da çarkın dişleri bir karadelik gibi onu çekmektedir. Altında oturabileceği koltuk bile o çarkın dönüşüne bağlıdır. Kısacası hayat, o dönen çarkın dişleridir. İnsanı ezerek, mutsuz ederek dönen bu çarkta yaşamak ve hayatta kalmak her şeyden önemlidir. Nedim'in evi terk etmesi üzerine, babasının ölmeden evvel saçlarını kesmek için onu kovaladığı makasını alır ve saçlarını keser. Bu fiziki değişim, başkarakter Salih'in de dönüştüğü, değiştiği noktayı başlatır.

Mekân yeniden Mahmut'un fabrikadaki odasıdır. Mekânda ufak modernize edilmiş değişiklikler vardır. Eserin ilk bölümünde olduğu gibi bu sefer Mahmut'un değil, Salih'in konuğu Selahattin'dir. İkili arasında geçen diyaloglarda göze çarpan detaylardan ilki Selahattin sanki Salih'le değil babası Mahmut ile konuşuyordur. Salih, düşmanca tavır takındığı babasının sözlerini kendisine ilke edinmiş gibi onun dilinden konuşmakta, onun görüşlerini savunmaktadır.

SALİH Babamın sık sık kullandığı bir deyim vardı Selahattin Bey: "İş başka, dostluk başka!" (...) Yalnız bir mesele var. Babamın çalışma prensiplerini bilirsiniz. Yüzde elli bir hisseden aşağı bir ortaklığa pek yanaşmazdı. Ben bununla da yetinebilir miyim bilmiyorum. (...)

Nedim Bey o zamanlar da, şimdi de şirketimizin direğidir (2009, s. 249- 250).

Salih'in köksüz başkaldırısı başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Artık kendi hayatına kendi karar veremez, çark neyi isterse onun dediği olmaktadır. Evleneceği insanı, çalışacağı insanı, kime nasıl davranması gerektiği çarkın kontrolüne geçmiştir. Bu kadar kuşatıcı bir güçle çatışacak gücü idealist karakterimiz Salih kendisinde bulamaz ve pes eder. Artık hiç istemediği Selma ile de evlenmek zorundadır. Eserin en çarpıcı bölümlerinden biri Salih ve Hasan'ın yine bir işçi örgütlenmesi vasıtasıyla karşı karşıya gelmeleri şeklinde kurgulanan sahnedir. Tamamen tiyatral etmenler kullanılarak hiç söz söylenmeden sadece jestlerle kurgulanan bu sahne, karakterimizin toplumcu bir tiyatro anlayışı için ters bir düzlemde, kötüye doğru evrilmesinin neticesini taşımaktadır.

NEDİM Getirdim

SALİH (Dalgın) Ha, ne?

NEDİM İşçiler arasındaki kaynaşmadan söz etmişim... Az önce...

SALİH Ha, evet.

NEDİM İçeri alayım mı?

SALİH Peki.

(Nedim kapıya yürür, çıkar. Bir süre. Sonra açık kapıdan kararlı ama yavaş adımlarla Hasan girer. Salih uykuda gibi doğrulur. Bir süre birbirlerinin gözlerinin içe bakarlar dümdüz.)

KARANLIK.

(Işıklar yanar. Aynı duruş. Yalnız Salih gözlerini yere eğmiştir. Daha da yorgun.)

KARANLIK.

(Işıklar yanar. Hasan çıkmak için kapıya dönmüştür. Salih sırtını yarım dönmüş başka bir yana bakar.)

KARANLIK.

(Işıklar yanar. Hasan çıkmıştır. Salih'in sırtı seyirciye dönük.)

KARANLIK.

(Işıklar yanar. Salih bitkin bir tavırla koltuğa gömülmüştür. Kapı kapalı... Kapı açılır Selma girer. Kapının ağzında Salih'e bakar. Sonra usulca sokulur.)

SELMA Salih nen var? Ne oldu?

SALİH (Hiç kıymıldaman, tane tane, ama uykuda gibi)

ADAM OLDUM! (2009, s. 255).

Salih nihai olarak toplumun belki de çarka en çok karşı çıkan kesiminin bir parçası olarak ülkesine dönmüş bir gençken; çarkın bu kadar güçlü kurulduğunu kestirememiş olması onun tecrübesizliğinin bir sonucudur. Bütün değer yargılarına, ahlaki kurallara karşı çıkan görüşün bir sempatzanı olarak çarkın içine girmekten kendini alıkoyamamıştır. Çark olmadan var olamayacağına, çarkın büyük dişlerinden biri olan Nedim sayesinde inandırılmıştır. Çark bir karadelik gibi tüm kurbanlarını içine çeker, çünkü tüm insanlar onsuz nefes bile alamayacaklarına koşullanmışlardır. Diyebiliriz ki *Çark*, bu kurulu bir düzenin dişli çarklarına çomak takmaya kalkışan bir gencin, o dişliler arasında kişiliğini yitirmesine karşılık, üretici gücün yine de dik başlı kalması gerçeğidir.

Salih, özellikle İstanbul sosyetesinde çok rastladığımız tip bir delikanlı, babasının parasıyla okuyor, Avrupa'dan giyiniyor, ama beğenmediği çarkı tersine çevirecek güçte değil. Fabrikadaki işçi arkadaşıyla çarkın dişlileri arasında ezilenlerin acısını paylaşırsa da babası öldüğü zaman Hasan'ın işçi arkadaşının karşısına bir patron gibi dikilmekten geri kalamıyor! (Hekimoğlu, 1970).

İlber Ortaylı, Salih karakteri için Jacques Duclos'tan örnek verir. "Duclos, 1968 Mayıs hareketlerini yozlaştıran bazı hippie bozuntusu talebeler için; "Bugün çok devrimci olurlar, yarın da endüstri baronu babalarının yerine geçip işçiyi sömürürler" demişti. Başar Sabuncu'nun ele aldığı gerçek devrimci düşünce ve eylemle ilgileri olmayan, pasifist gençlerden birinin trajikomik durumudur" (Ortaylı, 1970, s. 9). Ortaylı'ya göre aynı zamanda *Çark* oyununda üç tip grup vardır. Bu gruptan ilki bir düzeni ileri götüren, dev makineler kuran, bacalar tütürenlerdir. Bu gruptakiler oyunları ve toplumları değiştirmişlerdir. Gün gelir onlar yürütemez dünyayı. Çürük düzenlerinin kokusu etrafı sarar. O zaman ikinci gruptaki zıyırlar, saç uzatıp pis giyinerek direnmeye kalkarsa da bir şey yapamazlar. Bir şey yapacak olan her şeyi iyiye doğru geliştirecek olanlar, tezgâhların, bacaların gerçek sahipleridir. Arada kalanlar çarkın içinde yerlerini alırlar sadece... Birinciler

bile bu zıyırlardan daha gerçekçi ve haklıdır. Üçüncüler ise, hepsinden daha gerçekçi enerjik ve yapıcı oldukları için çarkı onlar kırarlar. (Ortaylı, 1970, s. 10).

3.2.5. Mekân

Oyunda dinamik bir şekilde mekân değişiklikleri görülmektedir. Mekân sayısı sahneleme teknikleri de düşünülerek ikiye indirgenmiştir ve bütün vakalar bu iki mekân içerisinde gerçekleşir. İlk mekân oyunun girizgâhının da yapıldığı, Mahmut'un fabrikadaki ofisidir. Bu mekân bir patron odası olarak tasarlanmıştır. Büyük bir masada Mahmut oturur, karşısında konuklarını ağırlamak için koltuklar vardır. Bu mekân eserdeki en dinamik mekân olması bakımından da önemlidir. Bir devinimi ve dönüşümü ihtiva etmektedir. Odada Mahmut ikame ederken geleneksel eşyalarla süslü bu mekân, Mahmut ölüp yerine Salih geçtiğinde daha yeni eşyalarla süslenmiştir. *Şerefiye*'de benzerini gördüğümüz aynı mekânın değişimi bu eserde de benzer şekilde sunulmuştur. İki eserdeki mekân değişimleri aynı zamanda karakterlerin de değişimini, dönüşümünü simgeleyen etkenler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mahmut'un fabrikadaki çalışma odası... Mahmut, geniş masanın ardına kurulmuş, bir yandan elektrikli makineyle tıraş olur, bir yandan da makinenin vızıltısını bastırarak biçimde bağırarak, karşısındaki koltuklardan birinde oturan Selahattin'le konuşur (2009, s. 157).

(...)

"Fabrikada Mahmut'un eski çalışma odası. Eşyaların bazıları yenilenmiş. Yerine daha zevklileri konmuştur. Oyunun ilk sahnesinde Mahmut'la, Selahattin'in oturdukları yerlerde şimdi Salih'le, yine Selahattin otururlar. Salih'in kısa kesilmiş saçları, yandan özenle ayrılmış. Koyu renk, takım elbiseli, beyaz gömlek ve kravatlı (2009, s. 248).

Görüldüğü üzere otorite babadan oğula geçmiştir. Mekân ruhuyla aynı kalmış ancak karakterdeki değişim göze çarpmaktadır. Salih, odayı kendi zevkine göre dizayn etmişse de babası Mahmut gibi çarkın bir elemanı olmaktan kurtulamamıştır. Aynı zamanda bu çalışma odasının geçiş

periyodlarındaki rolü de önemlidir. Salih ve Hasan ilk kez bu odada tanışmışlar, bu odada içki içmişler, burada tavla oynamışlar ve Nedim ilk defa Hasan'ı rencide ederek Salih'i ilk kez bu odada mağlup etmiştir.

Eserdeki ikinci mekân Mahmut ve Nedime'nin evleridir. Salih'le tanışma, Selahattin'i ve ailesini ağırlama, Selma'nın Salih tarafından öğrendiği gerçeklerle baş edememesi, Mahmut'un ölümü, Nedim'in Salih'in çarkın içine dâhil ettiği konuşma bu evde meydana gelmiştir. İçerdiği vakalar bakımından oyunun en zengin mekânı, bu evdir.

Mahmut'un evinin oldukça zevkli döşenmiş salonu. Mahmut, Nedime, Salih... Mahmut'la Nedime yan yana koltuklarda put gibi hareketsiz otururlar. Karşılarındaki koltuktaysa, bacaklarını orta masanın üstüne uzatmış Salih (2009, s. 166).

(...)

Ev. Uzun yemek masası konuklar için hazırlanmıştır. Mumlar... vs. Nedime Hanım sofranın son eksiklerini giderirken, Mahmut kravatını bağlayarak yatak odası tarafından gelir (2009, s. 195).

(...)

Ev. Gece. Nedime sabahlıkla divanda oturmaktadır. Mahmut, üstünde robdöşambr, burnundan soluyarak odanın içinde bir aşağı bir yukarı gider gelir... (2009, s. 214).

Ev. Dışarıya açılan kapı usulca aralanır. Cenazeden dönen Nedime'yle Salih girerler. Nedime sapsarı bir yüzle hiçbir şey söylemeden yatak odaları tarafına geçer. Salih yavaş hareketlerle kanepeye oturur, ayaklarını masaya uzatır (2009, s. 226).

Ev eserde değişmeyen ancak farklı bölümleri kullanılarak farklı varyasyonları yaratılabilen esnek bir mekân olarak varlığını sürdürür. Eserde mekânlar arası geçiş çapraz bir kurala göre devam ederken Mahmut'un ölmesinin ardından sahne değişmesine rağmen mekân, son sahneye kadar değişmemektedir. Üç sahne üst üste evde geçer. Salih'in karakter gelişimini ve dönüşümünü tamamladığı mekân olması bakımından ve çok fazla vakayı içermesi bakımından ev, eserin ana mekânıdır.

3.2.6. Zaman

Eserde belirli bir zaman geçişi belirtilmemektedir. Ne kadar zaman geçtiğini belirten tek ibare Mahmut ve Nedime'nin Mahmut'un öldüğü sahnede "gece" olduğunu belirten ifadedir. (2009, s. 214) Başar Sabuncu bu metninde 1962 yılında kaleme aldığı *Kargalar* adlı eserinde yaptığı -tüfek sesinin ardından kararan sahne ilerleyen zamanı belirtmesi- gibi bazı eylemleri ve sahne ışıklarını zamansal geçişleri göstermek adına metninde belirtmiştir. Yazar eserdeki zaman geçişlerini göstermek adına öncelikle karanlık temayı ardından mekân değişimini kullanmıştır. Karakterin değişimi bakımından zamanı tam olarak bilememek eserdeki eksik bir yön olarak vurgulanabilir.

(Selahattin'le birlikte Serpil'in açık tuttuğu kapıdan çıkarken)
 MAHMUT Hay Allah! Hay Allah!
 (Karanlık) (2009, s. 165).

Bu sahnenin ardından Mahmut eve gelmiş Salih ise bacaklarını uzatmış karşısında oturmaktadır.

NEDİME (Sakin) Aaa niye şekerim! Pekâlâ, da güzel müzik!
 (Güçlkle heceleyerek) Un-der-ground!
 (Mahmut hızla Nedime'ye döner ama öfkesi boğazında düğümlenir.
 Hiçbir şey söyleyemez. Öyle göz göze kalakalırlar. (Karanlık) (2009,
 s. 186).

Bu sahnenin ardından Mahmut ve Salih fabrikayı gezmekte, Mahmut'un fabrikadaki çalışma odasına girmek üzeredirler.

(Herkes sinirli sinirli kımıldanır... Susma...
 Nedime mumları yakar. Öncekinden de güçsüz bir sesle)
 Sofraya buyrun.
 (Karanlık) (2009, s. 205).

Bu sahnenin ardından Salih ve Hasan fabrikadaki çalışma odasında içki içip tavla oynamaktadırlar.

SALİH Ne oldu?
 HASAN (Bir susmadan sonra) Unutayım istediğiniz bir şey vardı ya...
 (Susar)
 SALİH Evet?
 HASAN Hatırlatıldı.
 (Karanlık) (2009, s. 214).

Bu sahnenin ardından geceleyin Nedime ve Mahmut, Salih'in eve dönüşünü beklemektedirler. Burada bir zaman geçişi olarak net bir tespitte bulunmak mümkündür. Mahmut bu olaydan sonraki sahnede Salih'in evvelsi gün Nedim ile dalaştığını söylemektedir. (2009, s. 215). Yani aradan bir günden fazla zaman geçmiştir. Bu nedenle sahnenin karartılarak yapılan zaman geçişleri hakkında tam olarak bir saptamada bulunmak pek mümkün gözükmemektedir.

Annesinin dehşet dolu bakışlarından gözlerini kaçıırır.)
 KARANLIK (2009, s. 225).

Bu sahnenin ardından Salih ve Nedime evlerine dönmüşlerdir. Mahmut'un hastaneye kaldırılıp kaldırılmadığı, düşer düşmez ölüp ölmediği, öldükten ne kadar süre sonra gömüldüğü belirgin olmadığı için bu sahnedeki zaman geçişi de muğlaktır.

FATOŞ (Derin derin iç geçirir) Ah yavrucuğum... Vah!
 (Salih bomboş gözlerle bakar.)
 KARANLIK (2009, s. 234).

Bu sahnenin ardından mekân yine değişmez ancak mekânda artık Selahattin, Fatoş ve Selma yerine Nedim ve Nedime vardır.

Salih hiçbir tepki göstermez. Nedime hızla içeri geçer. Salih ayaklarını sürüyerek müzik dolabına gider. Bir plak seçer. Oyunun başında kullanılan underground müzik odayı doldururken, duvar aynasına yürür. Hiç kımıldamadan uzun uzun seyrederek kendini. Aynanın önündeki masanın üstünden babasının saçını kesmek için kullanmak istediği makası alır. Elinde çevirir. Aynaya bakar. Makası saçlarına doğru kaldırır. İlk tutamı keser.)
 KARANLIK (2009, s. 248).

Bu sahnenin ardından Salih'in patronu ve çarkın bir elemanı olarak gördüğümüz, fabrikadaki çalışma odasına dönülür:

(Nedim kapıya yürür, çıkar. Bir süre. Sonra açık kapıdan kararlı ama yavaş adımlarla Hasan girer. Salih uykuda gibi doğrulur. Bir süre birbirlerinin gözlerinin içe bakarlar dümdüz.)

KARANLIK.

(Işıklar yanar. Aynı duruş. Yalnız Salih gözlerini yere eğmiştir. Daha da yorgun.)

KARANLIK.

(Işıklar yanar. Hasan çıkmak için kapıya dönmüştür. Salih sırtını yarım dönmüş başka bir yana bakar.)

KARANLIK.

(Işıklar yanar. Hasan çıkmıştır. Salih'in sırtı seyirciye dönük.)

KARANLIK.

(Işıklar yanar. Salih bitkin bir tavırla koltuğa gömülmüştür. Kapı kapalı... Kapı açılır Selma girer. Kapının ağzında Salih'e bakar. Sonra usulca sokulur.)

SELMA Salih nen var? Ne oldu?

SALİH (Hiç kıvıldaman, tane tane, ama uykuda gibi)

ADAM OLDUM! (2009, s. 255).

Metnin son bölümünde gördüğümüz karanlık tema kullanımı iki oyun kişisi arasındaki sözsüz iletişim parçalarını içermektedir. Değişen jestlerle ve karanlık temalarla bir konuşmanın başını ortasını ve sonunu görürüz. Zaman olarak ne kadar bir süreyi ihtiva ettiğini yine belirgin olarak tespit etmek mümkün olmasa da yine en net şekilde görebildiğimiz sahnelerden biri olduğunu söylemek mümkündür.

4. BÖLÜM

BÜROKRASİ ELEŞTİRİSİNİ TEMEL ALAN ESERLER

4.1. *MUTEMET ALİ RIZA BEY'İN YAŞANMIŞ HAYAT HİKÂYESİ*

4.1.1. Sahnelenme Bilgisi

Başar Sabuncu'nun 1972 yılında kaleme aldığı eseri, iki bölümden oluşmaktadır ve yazarın dönemin ünlü kalemlerinden biri olduğunu ispat edecek bir eylem niteliği taşımaktadır. Birkaç yıl önce yazdığı oyunları, Oda Tiyatrosu'nda, beğenildiği takdirde Küçük Tiyatro'da sergilenen Başar Sabuncu'nun; bu yeni oyunu, Devlet Tiyatrolarının 1972-1973 sezonunun açılış oyunu olma şerefine layık görülmüştür. Devlet Tiyatrolarında bu şans, genelde klasik metinlere yahut çok değerli görülen yazarların oyunları için verilmektedir. Prömiyer adı verilen bu açılış oyunları Devlet Tiyatrolarının o sezon içerisindeki politikası, oyunlarının işlevi ve içeriğini göstermesi bakımından bir vitrin niteliği taşımaktadır.

Başar Sabuncu'nun *Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi* adlı oyunu 1972 yılında Ankara Küçük Tiyatro'da; Mahir Canova'nın sahne yönetmenliğinde, Hüseyin Mumcu'nun dekor ve kostüm direktörlüğünde, Hikmet Peker'in ışık şefliğinde sahneye konulur.

4.1.2. Konu

Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi, isminin önüne aldığı mutemet lakabıyla, çevresine güvenilirliği ile nam salmış bir devlet memurunun hayatını konu edinmektedir. *Zemberek*'ten sonra dönemin gazete haberlerinde kendine sıkça yer bulan bir toplumsal sorunu işlediği ikinci oyun olması bakımından önemlidir. Ali Rıza Bey çevresine sağladığı bu olumlu güven duygusuyla, insanlar tarafından saygı görmek yerine hem

ailesi hem de iş arkadaşlarının davranışlarından anlaşıldığı üzere devamlı saygısızlığa maruz kalmaktadır.

Yirmi üç yıl boyunca görev yaptığı memuriyetinde o kadar güvenilir bir sima haline gelmiştir ki muhasebenin sorumlu olması gereken kasa bile onun kontrolündedir. İşçiler maaşlarını muhasebe müdüründen değil, Ali Rıza Bey'den almaktadırlar. Ancak yıllardır çok az para kazanan ve ayın sonunu zor getiren Ali Rıza Bey düzgün, güvenilir ve namuslu yaşantısı boyunca kendi oğlu da dâhil olmak üzere kimseden saygı görememiştir.

Ali Rıza Bey üzerine bildiği doğrulardan sapmış, iş yerinin kasasından düzenli olarak para çalmaya başlamıştır. Paranın kaynağı ne eşi ne de arkadaşları tarafından hiç sorgulanmamaktadır. “Üzümünü yiyip bağıını sormayan” yozlaşmış insanların içerisinde, paranın getirdiği saygının keyfini süren Ali Rıza Bey kendine bir de metres edinir. Ancak bu sefa çok uzun sürmez, kısa süre içerisinde hem parasını, hem ailesini hem de itibarını kaybeden Ali Rıza Bey'in ibretlik öyküsü Başar Sabuncu'nun aktarımıyla, yalnızca tek bir bireyin suçu değil, toplumun kolektif olarak işlediği bir suç olarak anlatılmaktadır.

4.1.3. Kişiler

Oyunun kişileri Mutemet Ali Rıza, Naciye, Tamer, Mustafa, Sıdika, Remzi, Metin, Muhasebe Müdürü, İzabel, Kapıcı ve Piyango Bayii'nden oluşmaktadır. Çok çeşitli karakterleri içermesi bakımından da şahıs kadrosu, başarılı bir biçimde kurgulanmıştır.

Oyuna da ismini veren Mutemet Ali Rıza, başkişidir. Hangi kurumda çalıştığı muğlak bir devlet memurudur. Çevresi tarafından ona layık görülmüş olan ve dürüst-güvenilir anlamını taşıyan mutemet sıfatını gururla taşıyan bir karakterdir. İş yerindeki arkadaşları devamlı rüşvet yiyen, onu da bu yola teşvik eden davranışlarda bulunmalarına karşın Ali Rıza herhangi bir şekilde

namuslu gördüğü bu yoldan sapmamıştır. Yalnızca aldığı maaşla geçimini sağlayan Ali Rıza, hem iş arkadaşları hem de ailesi tarafından hor görülmemekte, ciddiye alınmamaktadır. Paranın egemen olduğu bir toplumda, namuslu bir hayat sürmenin onurlu bir tarafının olduğunu hiçbir oyun kişisi düşünmemektedir. Ali Rıza bu namuslu çizgide yaratılan tek oyun karakteridir. Karısı Naciye, oğlu Tamer ve kısa yoldan hızla zengin olmuş, karaborsacı kayınbiraderi Mustafa Ali Rıza'yı aşağılamaktan hiçbir zaman geri durmazlar. Naciye ile ciddi bir tartışma yaşayan Ali Rıza geçirdiği bu kötü günün ardından, devletin kasasındaki paraları zimmetine geçirmekte ve çevresindeki herkesin saygısını kazanmaktadır. Bu durumun kısa sürede anlaşılması sonucu Ali Rıza'nın tek sahip olduğu namusluluğu da elinden gitmiş, neticede hiçbir şeyi kalmayan sefil bir adama dönüşmüştür.

Naciye, Ali Rıza'nın karısı, Tamer'in annesi, Mustafa'nın kız kardeşidir. Komşusu Sıdıka'nın eşyalarına özenir, onun gibi yaşamak ister. Ali Rıza'nın kazandığı para ailenin geçimini zor sağlarken yeni bir eşya alabilmelerini mümkün kılmamaktadır. Bu durum karı-koca arasındaki gerilimi artırmakta ve Naciye'nin Ali Rıza'ya olan sevgisini yitirmesine neden olmaktadır. Naciye, kocasının parasının olmasını diler ancak bu paranın kaynağını önemsemez. O, Mustafa'nın karaborsadan kazandığı kirli paraya da saygı duyan, ahlakını kaybetmiş bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tamer, Naciye ve Ali Rıza'nın oğlu, Mustafa'nın yeğenidir. Devamlı okulu asmakta, derslerinden kalmaktadır. Ali Rıza oğlunun okumasını ve çok güzel bir hayat yaşamasını dilerken Mustafa, Tamer'in yanında çalışacağını ve okuyarak bir yere varamayacağını söyler. Paranın sahibi dayısı olduğu için de Tamer, babasının sözünden çok dayısını dinlemekte ve ona saygı duymaktadır. O, Ali Rıza'nın istediklerini yerine getirmeyen ancak Mustafa'nın her dediğini yerine getiren bir çocuktur. Okulu bırakıp kısa yoldan iş hayatına atılıp dayısı gibi zengin olmanın hayallerini kurmaktadır.

Mustafa, Naciye'nin ağabeyidir. Fakir ve işsiz bir adamken karaborsacılık yapmaya başlamış kısa yoldan zengin olmuştur. Bir zamanlar gıpta ettiği ve kız kardeşini evlendirdiği Ali Rıza'yı artık beğenmemekte, aşağı görmektedir. Memleketin okumuş bir ferdi olan Ali Rıza, bu tahsil görmemiş adam karşısında maddi açıdan ezilmekte bu da Mustafa ve Ali Rıza arasında bir çatışma unsuru yaratmaktadır. İkili birbiri arasında devamlı bir yarışa girerler ve bu yarışların en büyüğü de Tamer'dir.

Remzi ve Metin, Ali Rıza'nın iş yerinden arkadaşlarıdır. Rüşvet yiyerek Ali Rıza'dan daha iyi bir sosyoekonomik duruma kavuşmuşlardır. Ali Rıza'yı da bu rüşvet tezgâhının içine çekmeye çalışırlar ancak başarılı olamazlar. Muhasebe Müdürü de Ali Rıza'ya olan güveninden dolayı kendi yapması gerektiği işlerin çoğunu Ali Rıza'nın sırtına yüklemiştir. Amir pozisyonunda çalışan bu müdür kendi konumunu kullanarak devlet dairesinde çalışan iş arkadaşlarını haksız yere çalıştırmaktadır.

İzabel ise yine oyunun geçtiği muhitteki barda çalışan bir konsomatristir. Ali Rıza'yla tanıştıktan sonra, onun dertleştiği ve yaptığı namussuz davranışları paylaştığı tek kişidir. Ali Rıza evinde ve iş yerinden bulamadığı huzuru, İzabel'in yanında bulur. İzabel, Ali Rıza'nın yalnızca parasını yiyen onu güzel lafları ve davranışlarıyla kandıran düz, olması gerektiği gibi bir karakterdir. Oyunda yaptığı işi en doğru şekilde gerçekleştiren, herhangi bir yalana başvurmadan mesleğini icra eden bir kadındır. Bütün namuslu görünenler arasında en namussuz işi yapıyor olarak görülen İzabel, oyundaki diğer karakterlerden daha namuslu bir çizgide ilerlemektedir.

4.1.4. Yapı ve İzlek

Oyun üç farklı mekânı ihtiva eden bir girişle başlamaktadır. Bu mekânlar birbirinden nitelik olarak farklılık göstermektedirler. İlk mekân, Mutemet Ali Rıza Bey'in işyeri olan bir devlet dairesi yani umuma açık bir mekân; ikinci mekân, Mutemet Ali Rıza Bey'in evi olan özel bir iç mekân; son mekân ise

yine umuma açık olan bir bardır. Oyun tüm mekânlarda eş zamanlı olarak sürer ve metin içerisinde devamlı mekânlar arası geçişler görülmektedir. Bir sinema filminin kurgusunu andıran bu mekânlar ve sahneler arası geçişler hem okuru hem de seyirciyi metne/oyuna karşı diri tutmak için hazırlanmış gibidir. Ancak dönemin tiyatro eleştirmenleri için bu bir sahne kusuru olarak görülmekte ve yine dönemin seyircisi tarafından oyunun anlaşılmasını zorlaştırdığı kanaati oluşmaktadır. “Ne var ki bu simultane sahnelerle diyaloglar seyircinin dikkatini dağıtacak kadar kısa ve hızlı. Göz, ister istemez bir önceki sahneye takılı kalıyor, bu da oyunun akışına bir kesiklik, bir kopukluk veriyor. Gene de öz ve biçim olarak başarılı yönleri ağır basan bir oyun” (AY, 1972, s. 31). Başar Sabuncu'nun tiyatro yazarlığı çerçevesinden bakıldığında ve kronolojik bir sıra göz önünde bulundurulduğunda daha önce kendi yazını adına yeni türler denediği görülmektedir. *Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi* adlı oyunda görülen bir diğer yenilik biçimsel olarak görülen bu farklılıklardır.

Gözleri görmeyen bir piyango bileti satıcısının sahneyi boydan boya gezmesiyle oyun başlar. Mutemet Ali Rıza, adının önüne aldığı lakabıyla da anlaşılacağı üzere çevresi tarafından koşulsuz ve şartsız inanılan, güvenilen bir kişidir. Bu güven öyle bir seviyeye ulaşmıştır ki, muhasebe müdürünün yapması gereken maaş dağıtım işi bile ona verilmiştir.

REMZİ Çalış! Çalış! Yeni bir kanun çıkıyormuş, enayilere madalya verilip, sırtları üçer kere sıvazlanacakmış!

ALİ RIZA Aman Remzi, allasen...

REMZİ Dahası var. Kuyruğu titrettiklerinde evlad ü iyallerine üç kuruş- bırakamayacaklarından, sağlıklarında üçer metre de kefen bezi bağışlanacakmış! (s.7).

Politik bir tavır takınan Remzi, olayların geçtiği zamanın ve mekânın ruhunu gözler önüne sermektedir. Bir devlet dairesinde çalışan memurların içerisinde başlayan öyküde, Remzi karakteri çalıştıkları işin karşılığında buna değer bir ücret alamadıkları için yakınan devlet memurlarının sözcüsü gibidir. Oyunda eş zamanlı mekânların kullanımının çokluğuna koşut olarak

başlangıçta, çoğu sahne birkaç replikten öteye gitmeyecek şekilde kurgulanmıştır. Naciye, elektrik süpürgesiyle evi süpürürken radyodan gelen sese kulak verilir ve metnin geçtiği hava içinde, radyodan yükselen ses oldukça önemlidir.

SPIKER (Radyodan) "...Unutma! Otomobillerin olacak... Unutma! Paris seyahatlerin, televizyonların, kürklerin, mücevherlerin olacak... Unutma! (Müzik) Servet güneşi! Servet güneşi tasarruflarını bankamızda biriktirenler için doğuyor. (Müzik) Oynayın! Oynayın ve kazanın. (Müzik) Daha çok tasarruf, daha çok şans..." (2010, s. 8).

Ali Rıza Bey'in evinde çalan radyonun sesi bize yine içinde yaşanan standartların ve toplumun ipuçlarını vermektedir. Ekonomik olarak hayatlarını zar zor idare eden insanların, hayata tutunmasına yardımcı olacak bir umut hem banka reklamlarıyla hem de piyangocunun eylemlerinde kendini göstermektedir. Zaten zor geçinen ailelerden tasarruf yapması istenmekte, ayrıca daha çok tasarrufla daha çok şans yaratıldığı belirtilmektedir. Yani daha çok para veren daha çok kazanacaktır. Fakirin değil, zengin yanında olan bir sistem kurulmuştur. Naciye'nin evini elektrikli süpürge ile süpürüyor olması durumu, dönemin ve Ali Rıza Bey'in ailesinin maddi durumu konusunda şüpheye uğratsa da süpürge'nin aslında başka birine ait olmasının öğrenilmesiyle bu durum çabuk netlik kazanmıştır.

EV: Naciye, başını bir eşarpla sımsıkı bağlamış, üstünde rengi solmuş pazen bir sabahlık, elektrik süpürgesiyle temizlik yapar.

(...)

SIDIKA Elektriklinin işi bitti mi diye soracaktım.

NACİYE Sen niye zahmet ettin? Ben gönderirdim.

SIDIKA Yok ziyarı (2010, s. 7-8).

Mutemet Ali Rıza Bey, lakabına uygun davranıp yaşamaya devam etmekte, bunun yanında çevresinden devamlı olarak güvenilir şahsiyetini yozlaştırmaya çalışan ithamlarla boğuşmaktadır. Dairede çalışan tüm memurların maaşı her ay onun elinde toplanır ve onun elinden dağılır. Ali Rıza Bey ise ayın sonunu zor getiren, bununla alakalı devamlı karısı Naciye ve oğlu Tamer'le çatışan, onları memnun edemeyen, kendi de mutlu

olamayan bir kişidir. Onun vasıfları, iş arkadaşı Remzi'nin ağzından Ali Rıza ile alay etmek için de anlatılır.

METİN (Gülerek) Doğru söyle, hiç mi içinden geçmiyor şöyle iki tomarını avuçlayıp... Ha? Fırrrr!
 ALİ RIZA Zirvalama!
 REMZİ (Gülerek) Ali Rıza abin öyle işin şakasından bile hoşlanmaz oğlum. Ciddi memurdur o. Ciddi, dikkatli, haysiyetli, vatanperver, milliyetperver... (2010, s. 9).

Toplumda namuslu olmak düpedüz alay konusu olmak anlamına gelmektedir. Ali Rıza'nın işyerinde yaşadığı bu durumlara koşturarak Naciye de komşusu Sıdıka ile bir yarış içerisinde görünmektedir. Bu yarış ekonomik yeterlilikten ve ev aletlerinin yarışından başka bir şey değildir. Birbirlerine karşı duydukları öfke parantez içerisindeki duygu ve eylemlerden belli edilirken aralarındaki iletişimi sürdürürken taktıkları maskeler değişmemektedir.

NACİYE (Yalan söylediği besbelli) Rıza alalım dedi de, ben istemedim. Yakında daha iyileri çıkacakmış piyasaya. Avrupa malı. (...)
 SIDIKA (Koltuğa kurulmuş, sigarasını yakmış) Evvvelsi gece bir program seyrettik televizyonda... Pek güzeldi, pek. Şarkıcılar, dansçılar...
 NACİYE Nebahat Hanımlara mı gitmişsiniz.
 SIDIKA Yoo, bizde.
 NACİYE Eee, kimin televizyonu?
 SIDIKA Bizim ayol, ne anlamaz şeysin. (...)
 NACİYE (Yapmacık) Ne mutlu güle güle kullanın.
 SIDIKA (Nispet verircesine) Darısı başınıza (2010, s.9).

Başar Sabuncu, metnini kurgularken üstü kapalı ifadelerle çok yer vermemektedir. Onun anlayışı eserindeki tüm duygu ve düşünceleri, açık bir yolla aktarmaktır. Metnin bir tiyatro metni olduğu da göz önünde bulundurulduğunda, bu tavır ve yazım biçimi yazarın gerçekçi bakış açısını göstermektedir.

Ali Rıza Bey, aylık maaşından elli lira bile olsun ayırıp arkadaşlarıyla bir akşam bile eğlenmeye gidememekte; Naciye, her gün aynı aşı pişirmekten, aynı duvarlar arasında yaşamaktan bunalmakta, Tamer ise babasının tüm direktiflerine rağmen okulu asmakta ve derslerinden kalmaktadır. Aynı evde yaşayan Ali Rıza, Naciye ve Tamer birbirlerinin hayatına oldukça yabancı ve birbirlerini anlamamaktadır. Herkesin kendi kurduğu ve yaşamını sürdürdüğü dünya içerisinde kendi dertleri, istekleri, arzuları ve hayalleri vardır. Bunu birbirleriyle paylaşmaları bile bu dertlerin bir çözümünü teşkil etmemektedir. Ali Rıza Bey için her kuruşun bir yeri vardır ve içinde bulunduğu ekonomik durum sosyal yaşantısını derinlemesine etkisi altına almıştır. Ali Rıza Bey'in eşi Naciye'nin ağabeyi Mustafa ise esnaflık yaparak kısa yoldan zengin olmuş, bu nedenle devamlı kız kardeşine kocasının memuriyetini küçümsemekte Naciye'yi Ali Rıza'ya karşı doldurmaktadır.

MUSTAFA Zıyan ettiniz çocuğu kendiniz gibi.

NACİYE Mukadderat.

MUSTAFA Üstüne başına bir çeki düzen ver. Hizmetçiye dönmüşsün.

NACİYE İşte sıra mı geliyor?

MUSTAFA Kabahat bizde. Başka kimsede değil.

NACİYE Yok canım, niye olsun?

MUSTAFA Memurdur. Haysiyetli meslektir dedik, verdik. İyi halt ettik!

Haysiyetten başınız göğe erdik çok şükür. Şimdiki, şimdiki hâlim vaktim olsaydı... (2010, s.14).

Mustafa, Ali Rıza'nın aile içerisindeki otoritesini sarsmaya çalışan ailenin iç işlerine karışan ve refah seviyesini örnek göstererek herkese emirler ve öğütler verebilecek nitelik taşıdığına inanan; buna –Ali Rıza hariç- çevresini de ikna eden bir kişidir. Tamer'i bu yönde etkiler ve babasının otoritesini onunla birlikte sarsmaya çalışır. Öyle ki Tamer, babasını "hayatta hiç başarı kazanamamış, hep sürünmüş ve oğlunun da onun gibi olmasını isteyen" (2010, s.17) biri olarak görmektedir. Ali Rıza Bey'in evinde bu kaotik durumlar yaşanırken iş yerinde ise yine takındığı karakterden ötürü gördüğü muamele devam etmektedir. Ali Rıza, öyle tepkisiz bir tavır takınmaktadır ki çevresine, başkaları kendi yaptıkları hatalardan dolayı bile Ali Rıza'yı

sorumlu tutmaktadır. Kendini savunamayışıyla paralel olarak bu iki durum artarak devam etmektedir.

Başar Sabuncu, yazarlığının daha erken döneminde verdiği eserlerde ortak olan konuya burada da değinmiştir. Baba ve oğul çatışması, onun eserlerinde kurguladığı ana tematik yapıyı yansıtmaktadır. Bu metni diğerlerinden ayırmak daha doğru olacaktır. Çünkü *Şerefiye* ve *Çark* gibi metinlerde babalarını eleştiren ve onlara başkaldıran çocukların toplum önünde de haklı tarafları vardır. Ancak Ali Rıza'nın oğlu Tamer, burada yozlaşan toplumun kurallarını savunması bakımından *Şerefiye*'deki Yılmaz ve *Çark*'taki Salih'ten ayrılmaktadır. Başar Sabuncu, ilk defa bir önceki neslin –henüz- yozlaşmadığı bir metin girizgâhıyla okuyucusunu selamlamaktadır.

ALİ RIZA (Zarfı Muhasebe Müdürü'ne uzatarak) Buyrun.

MUHASEBE MÜDÜRÜ (Zarfı açar, içindeki bordro fişine göz gezdirir)
Bu ne?

ALİ RIZA Avans. Evvelki aydan.

MUHASEBE MÜDÜRÜ (Sinirli) Yani Ali Rıza kardeşim, bazen öyle olmadık işler ediyorsun ki! Niçin kesildi bu avans? Yok yere laf işiteceğiz şimdi. “Ben borcumu bilmez miyim? Olsa ödemez miyim?” diye.

ALİ RIZA Efendim, ben... Bordro, biliyorsunuz muhasebede... Yani benimle ne ilgisi...

MUHASEBE MÜDÜRÜ Ben her şeyi görebilir miyim kardeşim. Görebilir miyim? Allah kahretsin! Değişmez de!.. Sen buradan ayrılamıyorsan, bari ben... Yok. Yakışık almaz benim ayağına kadar gitmem. Ali Rıza kardeşim. Bir lisan-ı münasip ile... Tamam mı? Ben buradayım sen zarfı götürüver. Sonra bir ara imzalatırsın. Hadi kardeşim (2010, s. 16-17).

Ali Rıza Bey, hem ailesi hem de iş çevresi içerisinde almış olduğu güvenilir anlamına gelen mutemet lakabına rağmen onun bu insanlardan gördüğü muamele ciddi derecede ironiktir. Güvenilir bir insana toplumun yaklaşımının iyi yönde olması beklenir ancak Ali Rıza Bey'in içerisinde yaşadığı toplum yapısı öylesine yozlaşmıştır ki o, yaptığı iyilikler karşısında insanlar tarafından daima cezalandırmaktadır. Olayların üç mekânda aynı anda

işlenmesi ve anlatılması, bütün olayları eş zamanlı takip edebilmeyi sağlamaktadır. Ancak bu durum tek bir sahnede derinleşememe gibi bir olumsuzluğu doğurur. Ali Rıza'nın iş yerinde bu olaylar yaşanırken evde de Naciye'nin hezeyanları baş göstermektedir. Dönemin ihtiyaçtan çok lüks gözüken eşyalarından biri televizyondur. Naciye, komşularının sahip olduğu televizyon yüzünden büyük bir kıskançlık duymakta ve gerilim hissetmektedir.

Televizyonun insanlar arasında olumsuz bir sosyal etkileşim yarattığı görülür. Televizyonun henüz yaygınlaşmaya başladığı 1960-1980 arası yıllar, Türk sosyal hayatı içerisinde bir çekişmeyi de beraberinde getirdiği gibi, aynı zamanda olumlu sosyal yaklaşımlar doğurduğu daha fazla olmuştur. Televizyonu olmayan aileler birbirlerinin evlerini ziyaret ederek devamlı bir arada olurlar. Bu durum hem komşuluk hem de akrabalık ilişkilerini geliştirir. Ancak genel kaniya göre televizyonun kültürel bir yozlaşmaya sebep olduğu bilinen bir gerçektir. Gelişmiş ülkelerde faydalı ve öğretici birtakım olaylara neden olabilirken; gelişmekte olan ve gelişmemiş ülkelerde televizyon kitle psikolojisine zarar vermektedir. "Toplumun kendine has karakteristik özelliklerinin bozulmasında ve dolayısıyla kültürün yozlaşmasında etkili olan çeşitli araçlar bulunmaktadır. Bu araçlardan belki de en önemlisi kanaatimizce televizyondur. Televizyon kullanan ellere göre milli ve manevi açıdan çok faydalı bir araç ve yine kullanan ellere göre hiçbir değer tanımayan etkili bir yozlaştırma aracı olabilir" (Kamil Şahin, 2011, s. 243). Bu durumun Ali Rıza ve ailesinin yaşadığı toplumun büyük yozlaşmasının etki alanına girebileceği ve Başar Sabuncu'nun aktardığı üzere, kitle iletişim araçlarının çok yaygın olduğu bir düzende geçen eserde görülebileceği aşikardır. Ali Rıza, korkunç bir yozlaşmış zihniyet tarafından kuşatılmıştır. Namuslu olmak, iyilik yapmak, güvenilir olmak boşuna bir çabadır. Çünkü paraya sahip olan bütün değerlerin üstündedir. Ali Rıza'nın dönemi, paranın üst-değer oluşunun gerçekçi bir yansımasıdır.

Eser içerisinde anlatımı bölen önemli unsurlardan bazıları da, çift mekân kullanımının neticesinde gelişmektedir. Metin içerisinde diyaloglar sürerken, diğer mekânda yalnızca eylemler anlatılmaktadır. Metnin başından beri sürüp gitmekte olan piyango satıcısının replikleri ise her sahneden sonra hatırlatılmaktadır. Tamer karakteri, okula gitmek istemeyen kısa yoldan iş hayatına atılıp hayatını bu yolda devam ettirmek isteyen biridir. Önündeki örneklerden birisi aldığı maaşla ayın sonunu zor getiren bir memur olan Ali Rıza, diğeri ticari faaliyetler sürdürerek hele ki evinde televizyon bile olan Mustafa'dır. Tamer, babası Ali Rıza'nın hayatındansa dayısı Mustafa'nın hayatını tercih eder.

ALİ RIZA Şu çantamı aliver Tamer.
 TAMER (Saygısız) Oraya bırak işte. (...)
 ALİ RIZA Hadi oğlum, bir koşu bakkala kadar gidip...
 TAMER Yemek yiyorum.
 ALİ RIZA Peki, tabağındaki bitir de...
 TAMER Eeee!
 MUSTAFA Tamer! Hadi!
 TAMER Peki dayı. (Kalkar) (2010, s. 22-23).

Tamer, babanın otoritesini değil, paranın otoritesini tanımaktadır. Bu esnada Mustafa da Tamer'in okulu bırakması yönünde Ali Rıza'yı ikna etmeye kalkışmaktadır. Ali Rıza, oğlu Tamer için ilgili bir babanın kurduğu güzel hayaller kurmaktadır "(...)Ben hep başka türlü düşünmüştüm de... Gömleği kolalı, kravatlı... Koca bir masanın ardında... Sekreterler filan..." (s. 30). Bu nedenle oğlunun okuldan ayrılmasına şiddetle karşı çıkmaktadır. Ancak Mustafa'nın ailesini ne ölçüde etkisi altına alma kudretine sahip olduğunun da farkındadır.

MUSTAFA Ne diyordum? Evet... Okumaktan ne çıkar? Herkes okuyor. Sen okudun da ne oldu?
 NACİYE Söyle abi, söyle.
 ALİ RIZA Yüksek tahsil de yapabileydin...
 MUSTAFA Diplomalılar iş kapılarında kuyruk dolduruyor. Yalan mı?
 ALİ RIZA Öyle.
 MUSTAFA Tamam. Bir zamanlar... Evet... Sen Naciye'yi istediğinde mesela memurdur dedik... o zamanlar Ticaret Mektebi mezunu

parmakla gösterilirdi. “okumuş adam” dedi... Ama gün, o gün değil artık (2010, s. 25).

Mustafa, ülkenin de içinde bulunduğu durumdan bir panorama sunarak Ali Rıza'yı ikna etme çabasına devam etmektedir. Ali Rıza da olan bitenin farkında bir birey olduğunu göstermiştir. Buna rağmen namuslu, güvenilir çizgisinden hiç çıkmamıştır. Başar Sabuncu'nun yazarlığının daha erken dönemlerinde verdiği absürt ve özellikle de toplumcu türdeki oyunlarının ihtiva ettiği ve eleştiri oklarını yönelttiği sanayi patronlarıdır. Sabuncu, bu eserinde eleştirel bakış açısını artık devlete yöneltmiştir. Yukarıdaki metin alıntısı, henüz genç bir çocukları olan Ali Rıza ve Naciye çiftinin evlendikleri zamandaki devlet memurluğunun toplum önündeki kıymeti ve aradan geçen belki on beş yılın ardından devlet memurluğunun geldiği durumu ortaya koyar. Yazarın meselesi artık işçi sınıfının dâhil olduğu çark değildir. Memurlar da buna dâhil olmuştur, ancak rüşvet yemeyen ve namusuyla çalışan memurlardır yazarın bahsettiği. Ülkenin bütün imtiyaz sahipleridir. Mustafa'nın kısa sürede zengin oluşu da bunun örneğini teşkil eder. Devamlı sahnede bir tur atan piyangocu, radyolarda duyulan yatırım bankası reklamları, eserin alt metninde vurguladıkları noktalar neredeyse aynıdır: Ekonomik sıkıntılar çeken toplumun neredeyse bütün çalışan kesimlerine bir umut aşılacak.

Başar Sabuncu'nun 12 Mart muhtırasının ardından, yurda döndükten sonra yazdığı bu oyun, devletin yapısına ve çalışanlarını düşürdüğü ekonomik açmaza karşı yönelttiği sert bir eleştirel tavrı barındırmaktadır. Durum öyle bir noktaya gider ki, geçmişini düşünüp rahatlamaya çalışan Ali Rıza karşısında Naciye, yüzüne bugünün gerçeklerini vurarak kocasının rahat tek bir an yaşamasına bile müsaade etmez.

ALİ RIZA Ama sen pek tazeydin, Naciye. Öyle güzeldin ki... Ben de mutluydum. Peki, hımbıldım, ama mutluydum. Yani... Sana baktıkça...

NACİYE Maaşını aldın mı sen?

ALİ RIZA Hep gözümün önündedir...

NACİYE Sana diyorum!

ALİ RIZA Ceketimin cebinde (2010, s. 30).

Naciye, Ali Rıza'nın bütün maaşından kendi için ayırdığı elli lirayı öğrenince, çift arasında büyük bir tartışma yaşanır. Cüzdanı karıştırırken gördüğü piyango biletlerini de yırtar. Bu tartışmanın ardından kendini çok kötü hisseden Ali Rıza evi terk eder. Bu onun dışarıdaki hayata da ilk adım atışı olması bakımından önemlidir. Ali Rıza'nın gittiğini gören Naciye de Tamer'i alıp ağabeyi Hasan'ın evine gider. Oyunun başından beri yalnızca devamlı kapısının önünden geçen piyangocu ve birtakım diğer insanları gördüğümüz "bar" artık, bütün düzeyleriyle karşımıza çıkar. Ali Rıza, Metin ve Remzi'yle bu barda buluşur ve onun dönüşümüne adım attıracak olan İzabel'i ilk kez burada görür. Birlikte mekâna girmelerinin ardından metinde zamansal bir sıçrayış görünmektedir. Başar Sabuncu, diğer metinlerinde yapmadığı kadar uzun bir zamansal geçiş kurgulamıştır bu eserinde. Geçen bir aylık sürenin ardından Ali Rıza, parasal olarak refah bir konuma ulaşmıştır. Karısı Naciye ve oğlu Tamer eve geri dönmüştür ve Ali Rıza'nın para ile sağladığı otoriteye boyun eğmişlerdir.

NACİYE Dairenden doğru çalışmaya mı gideceksin?

ALİ RIZA Bir ara eve uğrarım belki.

NACİYE İyi. Yemeği ona göre...

ALİ RIZA Yemeğe kalamam.

NACİYE Abim de gelecekti ama...

ALİ RIZA (Ters) Ne yapalım geleceksen? (...)

ALİ RIZA İyi. İki lokma bir şey atıştır da, hemen –okula- fırla.

TAMER Daha vaktim var.

ALİ RIZA Erken gitsen, boynuna günah mı yazılır? Hadi, sallanma...

(Tamer boyun eğmişler...) (2010, s. 38).

Ali Rıza, cepleri paralarla dolu gezmekte, eşinin ve oğlunun bütün ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Çevresine bu paranın nereden geldiğini açıklamak zorunda kaldığında; iş yerindekilere parayı piyangodan kazandığını, evdekilereyse ek birkaç muhasebe defterine baktığını söyler ki bu evden de istediği saatte kaçışı için gerek duyduğu bir yalandır. Naciye'ye göre ise her şey kusursuz ilerlemektedir. Naciye, Ali Rıza'nın kazandığı paraları sorgulamaya çalışan Tamer'e karşı da gayet sert bir tavırla karşılık

verir. Naciye için paranın nereden geldiği önemli değildir, Tamer'e "Üzümünü ye, bağını sorma" (2010, s. 40) diye karşılık verir. Ali Rıza, bugüne kadar işlerinin çoğunu onun üstüne yıkan muhasebe müdürünün de hakkından gelmeyi bir şekilde başarır. Bankadan mevduatla ilgili gelecek belgeleri sorgulayan muhasebe müdürünü devamlı erteler, deyim yerindeyse başından savar. Bu durum iş çevresindeki insanların da dikkatini çekmiştir.

REMZİ Muhasebe Müdürünü bayağı yola getirmişsin be Rızacığım.
ALİ RIZA Topunun cemaziyülevvelini bilirim! (2010, s. 42).

Ali Rıza, bütün bu hâkimiyetin kendisinde olması düşüncesinden çok memnundur. Artık ezilen, hor görülen ve yönetilen bir kişi değil, yöneten sınıfa dâhil olmuştur. Değişmeyen fikirlerinden birisi de Mustafa ile arasında bir çatışma yaratan Tamer'in okula devam etmesi meselesidir. Ali Rıza, bu otoriter tavrını ailenin büyüğü Mustafa üzerinde de uygular.

MUSTAFA (Damdan düşercesine) Okuyup da ne olacak?
ALİ RIZA (Yumuşak) Sen karışma abi.
MUSTAFA (Şaşalar) Efendim?
ALİ RIZA Öyle işe.
MUSTAFA Oğlanın geleceği...
ALİ RIZA (Kesin) Ben bilirim. (...)
MUSTAFA (Zoraki) İyi... Sefaletten sıyırmaya iyiye kararlısın demek?
ALİ RIZA Maymunun gözü açıldı, evet (2010, s. 49-50).

Ali Rıza, geçen bir aylık süre boyunca dışa dönük daha yaptırımcı bir tavır takınmış olmasına rağmen diğer taraftan da kendi duygu ve düşüncelerini saklayan, çevresine ser verip sır vermeyen birine dönüşmüştür. Evdekiler Ali Rıza'nın yeni aldığı televizyonu kurmaya çalışırken; Ali Rıza işe gidiyorum diyerek evden çıkmasının ardından bara, İzabel'in yanına gider. Ali Rıza'nın kendi duygu ve düşüncelerini Naciye'ye anlatması ve karşılığında duygusuz yanıtlar almasının ardından kendini ilk kez ve devamlı olmak üzere İzabel'e anlatışını görürüz. Ali Rıza başka bir hayat seçtiğini ve bu seçimin nedenlerini attığı tiradında açıkça dile getirir.

ALİ RIZA Hayat akıp gitmekte. Hızla. Dün gençtim (...) Yarın bakmışsın, kocamışım. Ve de bu hayatı bir daha yaşamak yok. (...) Bir de dönüp arkana bakıyorsun ki bir arpa boyu yol gitmişsin. Anlıyor musun? (...) Anladığın anlatıyorum sana bunları. Bir sen... (...) İnsan sormaz mı kendine? “Hayatta ne yaptım ben? Ne gördüm” diye. Sorar. Eee? Hiç. (Gittikçe şarhoşlamaktadır) Sıfırdan sıfır, elde var sıfır. Görmedik mi itin uğursuzun nasıl yaşadığını? (...) Neymiş? Bu ayıp! Yapmayacaksın! Şu? Günah! Etmeyeceksin! Eee? Dünyanın tek mil günahı, sevabı benden mi soruluyor be? (...) Kim adam yârine kodu bizi ha? Karımız mı? Evladımız mı? Yapmadık, etmedik de kim sırtımızı sıvazladı? (...) Yanına kâr! Anlıyor musun? Allah’ın ineği ben miyim? Mutemet! Neyi itimada şayan olayım ulan? Bana mı kaldı? Hep ben!... İyi be! (...) Parayla mı oluyor? Nah işte para! (Cebinden bir tomar para çıkarır) Bu ne bu? Ha? (2010, s. 53-55).

Ali Rıza, içinde yaşadığı toplumun sürüklendiği batağın içerisine kendisinin de dâhil olduğunu, birinci perdenin sonunda İzabel’e anlatmıştır. Aldığı mutemet lakabının bu devirde kara bir leke olduğunu görmüş, bundan kurtulup namuslu çizgisinden sapmıştır. Başar Sabuncu’nun kurduğu hikâye evreninde tüm olumlu kavramlar olumsuzla, olumsuzlar olumluya doğru dinamik bir hareketlilik içindedir. Ali Rıza, yıllardır yaşadığı namuslu hayatı bir kenara bıraktığında toplumda daha saygın, daha otoriter bir adam olmuştur. Her şeyden önce kaybettiği ailesini geri alabilmiştir. Karanlık bir toplum içerisinde bulunan tüm beyazlıklar, siyaha boyanmaya mahkûm olmaktadır.

İkinci perdede oyun zamanı bir gün daha ilerlemiştir. Tamer, nedeni bilinmeyen bir şekilde Ali Rıza’ya öfkeli. İş yerinde de Ali Rıza hakkında birtakım düşünceler baş göstermektedir. Ali Rıza’nın değişen tavırları ve çoğalan parası arkadaşı Remzi’nin dikkatini çekmiştir. Muhasebe müdürünün göstermekte olduğu imakâr davranışlar nedeniyle Remzi, Ali Rıza hakkında karanlık bir işler çevirdiği düşüncelerini beslemektedir. Burada üstünde durulacak nokta, yıllardır birlikte çalıştığı mesai arkadaşının yanlış bir yola saptığını tespit eden Remzi’nin, onu bu yoldan çevireceği yerde yaptığı yanlış kabul edilebilir kılma yolundaki tavrıdır. “REMZİ Karda yürüyüp, izini belli etmeyeceksin ki ben sana aferim diyeyim. Böyle, kör, kör parmağım gözüne...” (2010, s. 61). Remzi’nin söylediği insanlar için

yasadışı eylemlerin kabul gördüğü bir dönem havasını yansıtmak için çok doğru bir cümledir. Yaptığı hatayı insanların gözüne sokmadığı, bunu gizlice ve başarılı bir şekilde sürdürebildiği takdirde insan, kimse tarafından yadırganma durumuna düşmeyecektir. “REMZİ Beceriksizlik yahu! Düpedüz dangalaklık! Be adam, yapacaksın edeceksin, karınca kararınca... Değil mi? Sen bir çingenesin, gümüşlü zurna neyine?” (2010, s. 71) Ali Rıza, Remzi ve Metin’in de yardımıyla muhasebe müdürünün onun çekmecesinde bulunduğu banka tebligatlarını sakladığı ortaya çıktığında ve kasadaki açık artık görünür bir nitelik taşıdığına ne yapacağını bilemez, bocalayan bir hâlde bulur kendisini.

ALİ RIZA (...) Öderim, dedim. Kapatırım açığı. (Öksürür) Şunun şurasında ne kaldı emekliliğime? (Sesi titrer) Geldik, gidiyoruz be. Bizim de hakkımız değil mi üç gün yaşamak? Ha? (Öksürük nöbeti tutar) (2010, s. 63).

Ali Rıza, çevresinde yıllardır yaşanan haksızlık, hukuksuzluk, rüşvet yeme, ihalelere fesat karıştırma gibi suçlardan kendisini her zaman korumuştur. Aile içerisinde yaşadığı küçük bir krizin ardından yılların da üzerine birikimiyle devletin kasasından para hortumlamaya başlamış ve refah düzeyini ciddi anlamda yükseltmiştir. Gelen banka evraklarıyla bunun anlaşılması üzerine bir teftiş heyeti görevlendirilir. Her ne kadar hırsızlık yapmış bir adam olsa da, yıllardır yaşadığı, alışkın olduğu namuslu hayat ve mutemet yaşam tarzı bu hatasını kabul etmesini gölgeler. Yaşadığı bu kirli hayattan hızlıca çekilme kararı alır. Bu kararını bir kararsızlık haliyle uygulasa da o akşam bara değil, evine gider. Naciye'nin ilaç kutusundaki bütün hapları içerek intihar eder. Bu sırada Remzi ve Metin kendi aralarında Ali Rıza'nın bu durumuyla alay ederler. İnsanlar birbirlerinin hatalarını ve yanlışlarını gördüklerinde hemen yargılar tavır sergilemektedirler. Yıllarca rüşvet yiyerek Ali Rıza'dan daha rahat bir yaşam süren Remzi ve Metin'in tavırları kendilerini koymadığı o adalet terazisinin bakış açısıyla oldukça acımasızdır. Ali Rıza intihar ettiği gün, bara gidememiştir ancak kapıcıya İzabel'e iletmesi için bir mektup bırakmıştır. İzabel, Ali Rıza'nın dertlerini

paylaştığı tek kişi olması yönünden mektubuna verdiği tepkiyle bir acımasız tavrı da o sergilemektedir.

İZABEL (Gülerek okur) “...Ama, gönlümün derinlerinde bir yerde, sizin için her daim ılık bir köşe muhafaza ettiğimi bilmenizi bilhassa istirham ederken...” (Güler) Yağdı yağmur, çaktı şimşek. Sen de mi şair oldun be eşşoğlueşşek? (2010 s. 69).

Ali Rıza midesi yıkanarak kurtulmuştur. Ancak onu çok daha büyük bir felaket beklemektedir. Naciye, İzabel ile olan ilişkisini öğrenmiştir. Hatta bara gidip İzabel ile kavga etmiştir. Ardından evine dönen Naciye, komşusu Sıdika'nın getirdiği gazetede ki haberi görür. Henüz ertesi gün olmadan Ali Rıza'nın zimmetine para geçirdiği manşetlere yansımıştır. Başar Sabuncu, gazetecilerin mübalağalı tavrına da doğru bir eleştiri getirmiştir. Bunu yaparken metindeki rüşvet yiyen bir memuru kullanması önemlidir. Yaşadığı hayatta pek çok yanlış işe bulaşan Remzi bile gazetecilerin bu abartılı tavrı konusunda sessiz kalamaz ve ilk defa Ali Rıza'ya karşı olan acımasız tavrını bir kenara bırakır.

METİN (Birinci sayfayı okur gülerek) “... dört çocuk babası mutemet...”
 REMZİ Dört çocuk da nereden çıktı? Yani bu gazeteci milletin palavracılığı da...
 METİN (Okuyarak) “... devlet parasıyla samba yaparken...”
 REMZİ Allah müstehakını versin! (2010, s. 80).

Naciye, Ali Rıza ile karşılaşmak istemediği için evi terk eder. Evdeki pek çok eşyayı da yanına alır. Yalnızca birkaç sandalye bıraktığı eve Ali Rıza döndüğünde karşısında Mustafa'yı görür. Her şeyin farkındadır ve hiçbir şeyi yadırgamaz. O her şeyden çok değer verdiği namusunu kaybettikten sonra artık gerisi umurunda değildir. Ali Rıza için ona değer vermeyen karısının ve oğlunun gidişi, artık güvenilir bir insan olmamasının yanında hiçbir şey değildir. Mustafa'nın iğneleyici sözlerini pek önemsemeden piyango biletleriyle kazanan numaraları karşılaştırmaktadır. Sonra büyük bir şaşkınlıkla kendisine büyük ikramiyenin çıktığını belli eden eylemlerde bulunur. Bunun üzerine bir sahne kurgusu yaratılarak olayların gerçek

olgusundan koptuğu ve hayali bir zemin oluşturulduğu seyirciye aktarılarak Ali Rıza'nın hayal dünyasına geçiş yapılır. İçerdiği mesajlar açısından oyunun bu bölümü oldukça önemlidir. Ali Rıza'nın milyoner olduğu bir zeminde oyun yeniden başlar. İlk olarak muhasebe müdürü ve iş arkadaşlarının bu duruma tepkileri aktarılır.

MUHASEBE MÜDÜRÜ Ne diyorsunuz bu işe?

METİN (Güler) Siz?

MUHASEBE MÜDÜRÜ Haksızlık ettik adama. Haksızlık!

METİN Yapılmış hatayı tamir etmek sizin elinizde. (...)

REMZİ (İmal) Zaten ne olduydu ki?

MUHASEBE MÜDÜRÜ Hiç efendim. Hiç! (...) Herkes yanılabılır efendim. Herkes yanlış yapabilir. Bunca yıldır elinden milyarlar geçmiş bir adam...

METİN Milyon elinde değil, cebinde şimdi.

MUHASEBE MÜDÜRÜ Değil mi? Küçük bir çıkarma yanlışından...

(2010, s. 85-86).

Ali Rıza, içinde yaşadığı toplumun "değersiz değerlerini" artık idrak etmiştir. Hayalini de bu yönde şekillendirmektedir. İş yerini milyoner Ali Rıza olarak ziyaret ettiğinde artık, namusun parayla satın alındığı o dünyaya yabancı değil, bizzat o dünyanın bir ferdidir.

(Ali Rıza çeki doldurur. İmzalar. Koparır. Muhasebe Müdürüne uzatır gülümseyerek.)

ALİ RIZA (Belirsiz bir alayla) Tamam mı? Namuslu oldum mu yeniden? (Ötekiler susarlar) Mutemet miyim ha? İtimada şayan? (...)

MUHASEBE MÜDÜRÜ Hayır. Herhalde birkaç güne kadar...

ALİ RIZA (Keser. Sözlerin üstüne basa basa) Ama her şey bir yanlışlıktan doğduğu için, artık gereği kalmadı. Öyle değil mi? Kasanın açığı da kapandığına göre... (Gülümser. Sonra çek defterine davranır yeniden.) (...)

Bu da sizin.

MUHASEBE MÜDÜRÜ (Kıpkırmızı olur) Aman Ali Rıza bey... (Ötekilere bakar kuşkuyla) (...) (Ali Rıza cebinden bir zarf çıkarır, muhasebe müdürüne uzatır)

ALİ RIZA Bu da sayın genel müdürümüz için.

REMZİ Ali Rıza sende artık...

ALİ RIZA Yok canım. İstifa mektubum.

METİN Neden be abi?

ALİ RIZA Hayat akıp gidiyor! Öyle konuşmamış mıydık? Mutemetliğe paydos diyorum ben de. Varsın bundan böyle hepinizin itimadına başkası şayan olsun. (...) Gördünüz ya, pekâlâ yeniden namuslu olabiliyormuş insan. Paradan haber verin! (2010, s. 89-91).

Ali Rıza, kurguladığı hayal âleminde mutlak hâkimdir. Devlete ait bir kurum da dâhil olmak üzere her yere hükmeder. Çünkü içinde yaşadığı devrin yegâne gücü olan paranın sahibidir. Başar Sabuncu, devlet kurumlarındaki yozlaşmayı ve rüşvetçiliği net bir şekilde bu sahnede göstermektedir. Ali Rıza, zimmetine geçirdiği paralarla yıllardır taşıdığı mutemet sıfatına gölge düşürmüştür. Ancak içinde yaşadığı devir öyle karanlık bir havaya bürünmüştür ki aynı zamanda cebindeki parayla namusunu satın alabilecek niteliktedir. Yeniden namuslu olup olmadığını sorgularken bile namussuz bir eylem olan rüşvete başvurur. Oyunun başkişisinin rüşvet yiyerek büyük bir ahlaksızlık içinde bulunan devlet memurları önünde namusluluğunu sağlamaya çalışması yazarın metnindeki ironiyi de gözler önüne sermektedir. Çünkü Ali Rıza, namussuz insanlar karşısında, namussuz bir eylem yaparak namusunu kazanıp kazanmadığını sorgulamaktadır. Ali Rıza evine döndüğünde herkes ona karşı hürmetkârdır. Çünkü toplumun üst-değer olarak belirlediği ve buna göre yaşadığı para artık onun hükmü altındadır. Aldatıldığını bilen karısı bile onun karşısında saygı duruşuna geçmiştir. Metnin bir diğer çatışma unsuru olan ve Ali Rıza'nın aile yapısını etkilemeye çalışan Mustafa'dan bir intikam alma girişiminde bulunması da bunun önemli bir örneğini teşkil eder.

MUSTAFA (Çekine çekine) Ne yapmayı düşünüyorsun?

ALİ RIZA Bakalım

MUSTAFA Yani... Bu arayı işleyeyim dese, ayda sana su içinde...

ALİ RIZA (Keserek, küçümser bir tavırdaki) Paraya ihtiyacın varsa, hemen bir çek yazıvereyim.

MUSTAFA (Bozular) Yok, yani...

ALİ RIZA Borç canım. Sıkılacak ne var?

MUSTAFA Hayır. Yani... Birlikte diyorum...

ALİ RIZA Daha kârlı işler biliyorum ben. (Gülerek) Tameri de tezgâhtar yaptık mı? Öyle değil mi? (2010, s. 94).

Ali Rıza artık savunduğu değerlerin karşısındadır. Ancak yine de bozulmuş dünya düzenine ironi kullanmadan yaklaşamaz. Wayne C. Booth, İroni'nin Retoriği'nde yazarın doğrudan kullandığı ifadelerindeki ipuçlarının diğer sözlerinden farklı bir şekilde, neden metnin herhangi bir yerinde farklılaştığının algılanması meselesine değinmektedir. Başlangıçta yazarın yaptığı, yalnızca okuruna bir çıtlatma eylemi şeklinde gelişebilir. Booth'a göre de kendimize güvenimiz diğer ipuçlarını takip ettikçe ve buldukça artacaktır. Metnin aktardığı ve yaptığı çok açık bir şekilde yazarın söylemiş olduğundan emin olabileceğimiz şeylerle çelişiyorsa metnin ironik olduğu konusunda fikir beyan edebiliriz. (Booth, 2016, s. 99). Booth'un bahsettiği gibi bir kullanım devam eden metin esnasında ve yazarın üslup özelliği çerçevesinde değerlendirildiğinde ironik bir örnek olarak kabul edilmesi mümkündür. Çünkü oğlu Tamer'in eğitim görmesi konusundaki fikirleri hiçbir zaman değişmeyen Ali Rıza'nın, Mustafa'nın da tüm görüşlerine karşı olduğu bilinmektedir. Tamer'in tezgâhtar olması fikri, Mustafa'nın bir hayalidir ve Ali Rıza, Mustafa'nın herhangi bir hayalini gerçekleştirmeye yeltenecek bir mizaca sahip değildir.

Metnin son bölümüne gelindiğinde Ali Rıza, oyun boyunca etkileşim içerisinde olduğu tüm oyun kişilerini bir araya getirmiştir. İş yerindeki arkadaşları, ailesi ve bar mensupları tek bir masanın etrafında oturmaktadırlar. Ali Rıza masanın başında, hiyerarşisini belli eder nitelikte oturmakta; müziğin akışına yön verdiği gibi kimlerin hangi müzikte dans edeceğine bile karar vermektedir. Parasıyla etkisi altına aldığı insanlar, Ali Rıza'nın bütün sözlerini emir telakki eder ve uygularlar. Bu sahnedeki en çarpıcı durum ise karısı Naciye ile metresi İzabel'i sahneye çıkarıp karşılıklı oynatmasıdır.

(... Konsomatris İzabel ile Mutemet Ali Rıza Bey'in karısı Naciye, bel kırarak oynarlar karşılıklı. Ali Rıza, kapıcının durmadan tazelediği şampanya kadehini, kölelerini oynatan bir kral tavrıyla iki kadının şerefine kaldırır.) (2010, s. 96)

Oyun, bu defa olabirlikten olguya doğru hareket etmekte ve Ali Rıza'nın hastaneden eve dönüp Mustafa'yla karşılaştığı, oyun içindeki gerçek zamana döner. Ali Rıza, ailesinin gidişinin sebebini çoktan kabullenmiş bir vaziyettedir. Bir dönem mutemet olarak nam salmış, parasız olsa bile insanların ona verdiği bu lakabıyla övünüp yaşamak için bir motivasyon bulmuş Ali Rıza, artık güvenilir ve namuslu insan kimliğini de yitirmiştir. Tüm ahlaki değerlerin yitip gittiği distopyayı andıran bir görünüşe sahip, karanlık bir zamanın ruhunu barındıran bu dünya içerisinde Ali Rıza, zaten hiçbir zaman tamamen ait olduğunu hissetmediği ailesini ve işini kaybetmeyi değil; uğruna yaşayacak bir neden bulduğu tek dayanağı, namusunu yitirdiği için kaybetmiştir.

4.1.5. Mekân

Başar Sabuncu, Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi adlı oyununda tiyatral açıdan ve kendi yazın hayatı içerisinde yeni bir biçim denemesine girişmiştir demek doğru olacaktır. Eserde kullanılan üç mekân vardır. Bu anlatı içerisindeki mekânlar birbirinin içerisinde girmiş gibidir. Anlatılan bir olgunun devamlı kesintiye uğratılarak tiyatro sahnesinden çok bir sinema filmi kurgusuyla işlendiği görülmektedir. Bazen yalnızca birkaç cümleyle hatta bazen daha azıyla bölünüp diğer mekândaki eylemlerle de karşılaşan seyirci için bu oyunu seyretmek oldukça zor bir alımlama sürecini beraberinde getirmiştir. Başar Sabuncu, metnini 1984 yılında bu minvalde düşünerek ve metni büyük değişikliklere uğratarak Ertem Eğilmez'in yönettiği, Şener Şen'in başrolünde oynadığı Namuslu filmi için bir senaryo haline getirmiştir.

Oyun üç mekânı ihtiva eder. İlk mekân, Mutemet Ali Rıza Bey'in işyeri olan bir devlet dairesi yani umuma açık bir mekân; ikinci mekân, Mutemet Ali Rıza Bey'in evi olan özel bir iç mekân; son mekân ise yine umuma açık olan bir bardır. Oyun tüm mekânlarda eş zamanlı olarak sürer ve metin içerisinde mekânlar arası hızlı geçişler görülmektedir.

PİYANGO BAYI (Gözleri görmeyen Bayi, beyaz bastonunu tıklatarak sahneyi boydan boya geçer.) Milyar... Çekiliyor... Milyar... (Ali Rıza, bir memura bordroyu imzalatır, zarfını verir, o çıkarken Remzi girer.) (...)
 (Remzi gülerken, Naciye TV Dizi açar. Elektrik süpürgesini yeniden çalıştırır... Kör Piyango Bayii bastonunu yere vurarak barın önünden geçer)
 (2010, s. 7).

Konuşmaların, eylemlerin ve karşılaşmaların devamlı kesildiği oyunda, seyircinin tek bir sahneye odaklanmasına yazarın kurgusu tarafından tamamen izin verilmez. Başar Sabuncu, alımlayıcısından birbirinden farklı konulara aynı anda odaklanmasını talep ederek oldukça zor bir talepte bulunur. Mekânlar çok dinamik bir yapıda bulunsa da bu bir karakter anlatısıdır ve Başar Sabuncu'nun karakter yaratmakta diğer eserlerinden daha başarılı bir çizgide olduğu göze çarpmaktadır. Mutemet Ali Rıza, bütün mekânlarla etkileşim içerisinde ve mekânlar dinamizmini sağlamak için oyunun başkişisinin kendisine adım atmasını beklemektedir. Oyunun başından beri gösterilen ancak Ali Rıza adını atana kadar içeriğine dair herhangi bir bilgiye sahip olmadığımız bar, bunun bir göstergesidir.

(Bar: Kapı neonları ve vitrinler sönük.) (2010, s. 7).
 (Kör piyango bayii çıktığı yönden girer. Bastonunu yere vurarak barın önünden geçer.) (2010, s. 15).
 (Kör piyango bayii çıktığı yönden girer. Bastonunu yere vurarak barın önüne gelir.) (2010, s. 20).
 (Açık saçık elbisesinin üstüne kirli bir trençkot almış geçkince bir konsomatris, İzabel, hızlı hızlı barın kapısına doğru yürür. (...) Kapıcı şatafatlı giysileriyle barın kapısına çıkar. Apoletlerini düzeltir. Bıyıklarını sıvazlar. Kırık dökük bir müzik duyulur içerden) (2010, s. 25).
 (Birkaç sarhoş müşteri, sallana sallana barın önüne gelir, vitrindeki yarı çıplak kadın fotoğraflarını seyrederek. Kapıcı, şapkasını çıkarıp yerlere kadar eğilerek onları içeri çağırır. Hep birlikte, itişe kakışa içeri girerlerken...) (2010, s. 28).
 (Remzi ile Metin kol kola girerler. Konuşa gülüşe, Bar'a doğru yürürler. Kapıcı yeni gelenleri selamlamak için şapkasını çıkarır. Bardan alkışlar, anlaşılmaz bağırışmalar yükselirken, Remzi ile Metin içeri girerler) (2010, s. 31).

(Ali Rıza utana sıkıla barın önüne gelir, kapısına sokulur. Kapıcıya bir şeyler söyler. Kapıcı içeri gider. Remzi ile kapıcı bardan çıkar. Metin, geçince bir konsomatrisle sarmaş dolaş bardan çıkar. (...). Ali Rıza'nın elini iki eliyle tutarak göğsüne bastırır. Ötekiler gülmekten kırılırlarken, Ali Rıza ezilir, büzülür. Hep birlikte bara girerler. (...). İzabel ön sahnede, bir takip spotunun ışığında şarkısını sürdürür.) (2010, s. 34-35).

(Kapıcı, masa ile sandalyeleri ön sahneye yerleştirir. Kapıcı saygıyla eğilerek çıkar. Ali Rıza, masaya kral gibi kurulur. İzabel kırıtarak girer. Ali Rıza ayağa kalkar, konsomatrisin elini öper saygıyla.) (2010, s. 51).

Yaklaşık otuz sayfa boyunca yalnızca barın kapısını görürüz. Ancak Ali Rıza, barla etkileşime geçtiğinde, mekân tamamlanır. Artık hem barın kapısı hem de barın içerisi vardır. Ali Rıza'nın değişimini gerçekleştirdiği yer olması bakımından bar oyununda önemli bir rol oynamaktadır. Aynı zamanda oyunun son bölümünde bütün oyun kişilerinin toplandığı Ali Rıza'nın hayalinde insanlara hükmettiği mekân olması bakımından da karakter işleyişi açısından önem kazanmaktadır. Ali Rıza, barda İzabel ile tanışır ve bütün hayatı değişir. Namuslu Ali Rıza'nın, namussuzluğa geçişi bu mekâna adımını attıktan sonra yaşanmıştır.

Oyunun bir diğer önemli mekânı da Ali Rıza'nın memuriyet görevini sürdürdüğü iş yeridir. Ali Rıza'nın devlet memuru olduğu bilinmektedir ancak çalıştığı kurumun adı yazar tarafından özellikle belirtilmemiştir. Başar Sabuncu isimsiz bir devlet kurumu betimleyerek devletin bütün kurumlarını kastetmeyi amaçlamıştır. İş yeri, eserin omurgasını tayin eden eleştirel bakışın zirve yaptığı mekân olması bakımından da ayrıca önem kazanır. Mutemet Ali Rıza'nın iş çevresindeki yozlaşma, Sabuncu'nun nihai biçimde eleştireceği devlet memurları ve kurumlarını yansıtmaktadır. Bu aynı zamanda Ali Rıza'nın bulunduğu ortamdaki insanlara uyum sağlayamamasının da bir göstergesidir. Çevresinde dönen rüşvet, para aklama, zimmetine para geçirme gibi unsurlardan uzak olduğu için iş arkadaşları ile arasında ekonomik bir uçurum oluşmuştur. Remzi ve Metin, rüşvetlerden kazandıkları parayla daha rahat bir yaşam sürerken Ali Rıza'nın geçimini sağlamakta çok zorlandığı ortadadır. Burada hem hükümetin

memuruna verdiği maaşın onu geçindirmeye yetmemesi hem de devlet memurlarının yasadışı faaliyetleri eleştirilmektedir. Dinamik olarak değişmeyen ve genişlemeyen tek mekândır diyebiliriz. Ancak iş yerini bir bütün olarak düşündüğümüzde ve mekânın bir eşya dolayısıyla yansıtılması söz konusu olduğunda Ali Rıza'nın çekmecelerini ihtiva etmesi bakımından ele almak doğru olacaktır. Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikasi* adlı eserinde çekmecelerin insan zihninin temeli olduğunu aktarır. Ona göre çekmeceler, gizli psikolojik yaşamın gerçek organlarıdır. Özneye ait öznel olan bu tür eşyaların yahut nesnelere insanlarda olduğu gibi bir içsellığe sahip olduğunu belirtir (2018, s. 109-110).

Ali Rıza'nın intihar girişiminde bulunmasının ve kurtulmasının ardından Remzi ve Metin, arkadaşlarının zimmetine para geçirdiğini öğrendiklerinde onun özel hayatına karşı açıkça bir suç işlerler. Çalışma masasının çekmecelerini boşaltırlar.

(Metin ile Remzi, Ali Rıza'nın çekmecelerini boşaltırlar. Masanın üstüne yığarlar çıkarırlar)
 METİN (Çekmeceden çıkan bir kâğıdı göstererek) Altı ay öncesinin, ikramiye kazanan numaralar listesi. (Güler) (...)
 (Remzi, çekmecelerden birinden çıkan fotoğrafı Metin'e uzatır)
 REMZİ Oğlu olsa gerek.
 METİN Hıı... Çok küçüklük fotoğrafı...
 (Masanın üstündeki belge yığınının arasına katar Remzi fotoğrafı (...)
 Metin çekmecelerden birinden bir kitap çıkarır.)
 METİN (Gülerek) "James Bond. Yıldırım Harekâtı."
 (Metin ile Remzi çekmeceleri boşaltırlar)
 METİN Tasarruf bonusu kopanları? (Remzi'ye uzatır)
 REMZİ Koy oraya. Uğrarsa veririz.
 (Başka bir çekmeceyi açarlar (...)) Remzi, Ali Rıza'nın masasındaki kâğıt dosya yığınını kucaklar)
 REMZİ İşte mutemet Ali Rıza Bey'in tekmil evrak-ı metrukesi. (Güler)
 METİN (Bazı kâğıtlar uzatarak) Bunları...
 REMZİ At gitsin allasen!
 (Metin kâğıtları çöp sepetine atar. Ali Rıza'nın evrakı Remzi'nin kucağından, odanın ışığını söndürüp çıkarlar.) (2010, s. 72-77).

Remzi ve Metin, Ali Rıza'nın bütün anılarına hakaret eder bir tavırla, özel çekmecelerini karıştırmış, boşaltmış ve çoğunu kendi istekleri doğrultusunda

çöpe atmışlardır. Ali Rıza, müdahale edemediği bir kötülükle kuşatılmaya devam etmektedir. Oğlunun belki de tek resmi, belgelerin arasında çöpe gitmiştir. Piyango biletlerinden beklediği umudu radyolarda dönen tasarruf bonusu kuponlarından da beklemektedir. Kısacası boşaltılan çekmecelerde Ali Rıza'nın anıları, beklentileri, hayalleri ve umutları vardır. Zihninin derinlerindeki bu kavramlar iş arkadaşları tarafından çöpe atıldığı gibi aynı zamanda da ölen bir kişiden kaldığını belirten bir tavırla bu eylemler gerçekleştirilmiştir. Özel hayata karşı işlenen bir suç, diğerlerine o insan hakkında karar verme hürriyetini vermiştir.

Eserdeki son mekân, Ali Rıza ve ailesinin yaşadığı evdir. Ali Rıza'nın ekonomik durumunu yansıması bakımından oyunun farklı bölümündeki ev tasarımları göze çarpmaktadır. İlk sahnedeki evde Naciye'nin giydiği kıyafetten yansıtılmaya çalışılan fakirlik, ikinci ev sahnesinde alınan yeni eşyalarla değişime uğratılmaya çalışılır. En fazla deformasyona uğrayan mekân olması bakımından oyundaki en dinamik mekân evdir.

EV: Naciye, başını bir eşarpla sımsıkı bağlamış, üstünde rengi solmuş bir pazen sabahlık, elektrik süpürgesiyle temizlik yapar. (2010, s. 7).

EV: (...) Oturma odasında, bazı yeni eşyalar –iki formika sehpa vb.- göze çarpar. (2010, s. 28).

EV: Sıdika, Naciye'nin üstünde yeni bir elbisenin provasını yapar. (2010, s. 57).

Ev, terk edilmiş ve yeniden bir araya gelişleri de içerisinde barındırır. Ali Rıza ile yaşadığı ilk tartışmada evi terk eden Naciye ve Tamer aradan geçen bir aylık zaman sonunda geri dönmüşlerdir. Geçen süre zamansal bir atlayış olarak aktarıldığı için Ali Rıza'nın o yalnızlığı nasıl yaşadığını göremeyiz. Aynı zamanda Ali Rıza'nın kendisini aldattığını öğrenen Naciye, evi terk ederken yine ekonomik bir tavır takınır. Evdeki değerli eşyaları alırken –yeni sehpalar ve televizyon- eski ve değersiz olanları geride bırakır. Ev, ailenin ruhunu ve sığınacağı yeri yansıması bakımından önem taşımaktadır. İnsana koşulsuz bir dinginlik ve güven sağlar. Ancak Ali Rıza bütün yapılanmalar karşısında kuşatılmışlık içerisinde. Nefes almakta bile

zorlanan bir adamdır. Onun için ev, poetik anlamda rahatlamayı, güvene kavuşmayı değil, daralmayı ve üzüntüyü çağırır. O yüzden ailesiyle arasını düzelttiğinde bile bunun yapay bir mutluluk olduğunu bilir. Ailenin yalancı sevgisine karşı bir yabancının yalancı sevgisini tercih eder. Bunun değerine göre daha az aşağılık bir tavır olduğunu düşünür.

4.1.6. Zaman

Eserde zaman birkaç koldan ele alınmış olması bakımından önemlidir. Oyun zamanı, eserin ilk bölümüne bakıldığında daha uzun bir zamanı ihtiva etmekte ve bir aylık bir süreci kapsamaktadır. Oyun normal bir günü anlatır nitelikte başlamaktadır. Ali Rıza iş yerinde, Naciye evdedir. Ali Rıza akşam olduğunda eve döner. Memuriyet işinde çalıştığı için eve dönüş saatinin akşam 18.00 civarı olduğu tahminini yapmak doğru olacaktır. Zamansal belirtiler az da olsa metnin içeriğine yedirilmiştir.

Metinle ilgili önemli bir gelişme de eşzamanlı olayların yaşandığı bir kapsama oturtulmuş olmasıdır. Başar Sabuncu, bu metinden önce kaleme aldığı eserlerinde mekân değişimlerini zamansal geçişleri göstermek adına kullanmayı uygun görmüştür. Ancak bu eserinde eşzamanlı olayların meydana geldiği bir sahne düzeni kurmuş eserini buna göre işletmiştir. Oyundaki ilk zaman göstergesi, Naciye'nin evi terk ettiği Ali Rıza'nın barda İzabel ile tanıştığı bölümdür. Burada yazar birinci bölüm içerisinde yeni bir sahne girişi kurgularken aradan geçen zamanın bir aylık bir süreç olduğunu belirtmektedir.

(Bütün ışıklar usulca kararır. Bir zaman geçişini belirlemek için... (...)

Remzi gazeteleri toparlar)

REMZİ Şaka maka, bir aydan çok oluyor ki... (2010, s. 37).

Metindeki diğer zaman geçişleri bir günlük dilimleri kapsamaktadır. İkinci perdeye geçildiğinde Muhasebe Müdürü, ilk bölümdeki bir konuşmaya atıf yaparak Ali Rıza ile konuştuğu zamanı belirtir. Bu da ilk bölümün bitişi ve

ikinci bölümün başlangıcı arasındaki zaman dilimi geçişinin bir günlük bir zaman dilimi olduğunun belirtisidir.

MUHASEBE MÜDÜRÜ Yok mu Ali Rıza Bey?

METİN Daha gelmedi efendim.

MUHASEBE MÜDÜRÜ Olmaz ki canım! Geciktik zaten. Bankanın hesap hülâsası olmadan da...

REMZİ Çekmecelerine bir baksanız.

MUHASEBE MÜDÜRÜ Daha dün sordum ama... Bir bakalım (2010, s. 57).

Metindeki sonraki zaman geçişi Ali Rıza'nın intihar ettiği günün akşamıdır. Ertesi güne geçildiğini belirten bir şekilde sahne ışıkları karartılmıştır.

(Keskin bir cankurtaran sireniyle birlikte, bütün ışıklar kararır. Bir zaman geçişini belirlemek için... Siren uzaklaşır, duyulmaz olur. Kısa bir sessizlikten sonra bütün oyun alanları birden aydınlanır.) (2010, s. 68).

Eserdeki zaman kullanımı varyasyonlarından biri de, Başar Sabuncu'nun *Lades ya da Aile Ocağı* oyununda kullandığı hayali bir andır. Ali Rıza'nın terk edilmiş ve çoğu boşaltılmış evine geldiği sırada Mustafa ile yaptığı konuşmanın ardından kullanılan geçişler oldukça önemlidir. Çünkü Başar Sabuncu, izleyicisine sahneden soyut bir kavramı anlatmaya çalışmak zorundadır. Sabuncu, *Lades* metninde bunu bir gizlilik unsuru olarak kullanmıştır ancak Ali Rıza için böyle bir durum gerçekleştirme gereği duymaz. Çünkü eserin adından da anlaşılacağı üzere yazar, yaşanmış bir hayat hikâyesini aktardığını belirtmektedir.

(Ali Rıza'nın evden fırlamasından başlayarak, oyun değişik bir üslupla, güldürü unsurlarını belirli biçimde abartılarak, gittikçe hızlanan gerçek dışı bir tempoyla oynanmalıdır. Görülenin bir olgu değil, olabilirlik-hayat çizgisini seyirciye aktarmak amacıyla) (2010, s. 83).

Hayali olan zaman, Ali Rıza'nın milyoner olarak geçirdiği bir günü kapsamaktadır. Gerçek zamanda ise Ali Rıza'nın evin kapısını açtığı anla

aynı zaman içerisinde gerçekleşmektedir. Geleneksel tiyatro zamanını bu eserinde de kırılmaya uğratmaktadır Başar Sabuncu.

4.2. MEMURLAR

4.2.1. Sahnelenme Bilgisi

Memurlar, Başar Sabuncu tarafından 1974 yılında kaleme alınan tek bölümlük bir oyundur. Yabancı dile çevrilerek, yurt dışında basılmış ilk oyunu olması yönünden, yazarın yazın hayatında bir ilki oluşturur. International Theatre Institute tarafından Almanca olarak yayımlanmıştır. Oyunun ilk sahnelenmesi Nurhan Karadağ yönetmenliğinde, yine yazıldığı yıl (1974) Ankara Deneme Sahnesi tarafından yapılmıştır.

4.2.2. Konu

Yazar, devlet kurumlarındaki yozlaşmaları, rüşvet alınmadan yürümeyen işleri, yoldan çıkmış devlet memurlarının kendi içerisinde kurdukları dünyada; vatandaşların işlerini aksatmalarını hicveden bir dille ele alır.

Memuriyete yeni atanan Adam, işe başlamak üzere adı belirtilmeyen bir devlet kurumuna gelir. Bu kurumda Kapıcı ile karşılaşır. Adam'ın niyeti görevinin belirtilmesi ve hemen işe başlamaktır. Ancak bu o kadar kolay olmayacaktır. Bir labirente benzeyen yapısı, koridorları ve katlarıyla bina, Adam'ı içine çekmekte, boğmaktadır. Adam'ın görevini bulma çabasının bir serüveni olarak katlar arasında kayboluşu, kendine bir yer bulma çabası nihayet odacıları atlattıktan sonra Odacıbaşı ile karşılaştıktan sonra gerçekleşir. Yerleştiği odada Kör, Dilsiz ve Sağır üç memur çalışmaktadır. Adam, birkaç hafta sonra emekli olacak Dilsiz'in yerine geçecektir. Bu üç memurun yanında yaptıkları işlerin aksayışı, hiç kimsenin birbirinden haberi olmayışı, kurumda büyük bir işletim problemi olması Adam'ı bir yöneticinin varlığını sorgulamaya götürür. Müdürü bulmak için gittiği Sekreter'in

yanından da eli boş döner. Daha sonra kendi verdiği dilekçeyi inceleme görevine getirildiğini gören adam çılgına döner ve işten ayrıldığını söyler. Buradan tek çıkışın pencere olduğunun farkına varması ve Dilsiz'in emekli olması üzerine adam onun daktilosunun başına oturur ve verilen cevaplara tıpkı Dilsiz'in verdiği gibi anlaşılmaz cevaplar vermeye başlar. Akıl sağlığını ve konuşma yetisini kaybeden Adam, döngüsel bir metin içerisinde dilsiz bir deliye dönüşür. Sistem onu da yutmuş, kendi istediği biçime sokmuştur.

Metin, Başar Sabuncu'nun absürt tiyatro tarzında yazdığı üçüncü ve son oyunudur. Ancak bu metin tasnif edilirken bürokrasi eleştirisinin yoğunluğu göz önünde bulundurularak absürt metinleri içerisinde değil, bürokrasi eleştirisi tasnifinin içerisinde aktarılmıştır. Absürt metinlerinde, genellikle bir otorite eleştirisini metnin ana izleğine yerleştirmeyen yazar, toplumcu estetikle kaleme aldığı eserlerindeki üslubunu *Memurlar* adlı oyununa da aktarmış böylelikle ortaya sağlam temellerle kurgulanmış, başarılı bir bürokrasi eleştirisi çıkarmayı başarmıştır. *Memurlar*, yazarın *Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi*'yle başladığı devlet kurumlarının işleyişine getirdiği eleştirel tavrın ardılı niteliğini taşımaktadır.

4.2.3. Kişiler

Oyunun şahıs kadrosu Adam, I. Odacıbaşı (II. ve III. Odacıbaşı da aynı kişidir), Kör, Sağır, Dilsiz ve Sekreter'den oluşmaktadır. Kişiler yazarın diğer iki absürt oyununda (Kargalar, Lades) olduğu gibi isimlendirilmemiş, yalnızca sıfatlarıyla ve tanımlamalarıyla aktarılmışlardır.

Oyunun başkişisi Adam'dır. Adam, memuriyete yeni atanmış ve yeni yapacağı işle ilgili olumlu duygular besleyen bir kişidir. Bulduğu kurumdaki en yeni kişi ve tek sorgulayıcı karakterdir. Oyunun mekânları onun eylemleriyle açılır, kişileri onun kurduğu diyaloglar üzerinden tanıtılır. Adam'ın bu muğlak ve saçma yapıda bulunan kurumda tek sorgulayan birey olması seyirciyle ve okurla özdeş bir biçimde algılanabilen tek oyun kişisi

olmasını sağlamaktadır. Devlet dairesindeki sistemin yanlışlarını bir tek o görmekte ve buna karşı çıkmaktadır. Ne var ki sistemin çarkı yıllardır böyle işlemeye alışmıştır ve körpe bir memurun bu çarka çomak sokması, pek mümkün gözükmemektedir. Adam, değiştiremeyeceğini anladığı bu kurumdan kaçmaya çalıştığında labirenti ve nihayetinde bir hapishaneyi andıran bu yapı, onu olmaktan korktuğu bir kişiye, Dilsiz'e dönüştürmüştür.

Odacıbaşı, üç ayrı katta bulunan, üç farklı isimle adlandırılan ancak tek bir kişiyi ihtiva eden bir kişidir. Kurumun içerisinde gezinen Adam'a yol göstermesiyle varlığına kavuşmuş ve bu yol gösteriş bir yolundan şaşkırtma eylemine dönüşmüştür. Aynı üç kişiyi canlandıran Odacıbaşı'nın diğer kişilikleri birbirini tanımaz ve hatırlamazlar. Kurumun içerisindeki bozulmuş yapıyı simgeleyen ve alımlayıcıya bu anlamda tanıtılan ilk oyun kişisidir.

Kör, Sağır ve Dilsiz, Adam'ın yeni görev yapacağı dairedeki oda arkadaşlarıdır. Bu kişiler benzer özellikleri göstermeleri ve üç maymunu andırmaları bakımından önem taşımaktadırlar. Öyle ki dairedeki işlerin yozlaştığının en belirgin göstergesi; körün dilekçe yazması, dilsizin bu dilekçeyi okuması ve sağırın bu dilekçeyi dinlemesidir. Bu tasvir, devlet kurumlarındaki bozulmanın oldukça somut bir ifadeyle örneklendirilmiş hâlini teşkil etmektedir. Üç oda arkadaşı, kendilerinin yarattıkları ve varlığı muğlak olan müdür karakteriyle de kendi efendilerini yaratmışlardır. Dilsiz karakteri ve Adam arasında diyalektik bir ilişki kurulmuştur. Dilsiz emekli olunca, Adam dilsize dönüşmüş ve onun yerine geçmiştir. Böylece yozlaşmanın devrim içerisinde, devlet kurumlarında devam edeceğin karamsar bir örneği sunulmuştur.

4.2.4. Yapı ve İzlek

Oyun, Adam'ın tayininin çıktığı devlet kurumuna gelmesiyle başlar. Kapıcı'nın yolu tarif ettiği bile aslında oyunla ilgili ipucu vermektedir:

KAPICI: Asansör bozuktur. Sekizinci kata çıkacaksınız, karşınıza geniş bir koridor gelecek. Yürüyün, yürüyün... Koridorun sonunda bir merdiven daha var. O merdivenden iki üç kat ineceksiniz. (...) İki üç kat... İnce sağınıza gelen koridora girersiniz. Şöyle on, onbeş metre kadar yürüyün, geniş bir hole çıkarsınız. Sağlı sollu iki koridor daha açılır hole. Birine girersiniz (2010, s. 169).

Asansörün bozukluğu ilk aksayan yön olarak karşımıza çıkar. Mekânın yol tarifine konu oluşu da oldukça girift bir yapıyı beraberinde getirmektedir. Kapıcı yolu tarif ederken Adam'ı en üst kata çıkarır ardından birkaç kat daha aşağı indirir. Kapıcı'nın yolu tarif ediş biçimi de oldukça kafa karıştırıcıdır. Adam'ın kafasındaki muğlaklık henüz kuruma girer girmez oluşmaya başlamıştır. Yabancı olduğu bir mekâna daha da yabancılaşmıştır. Çünkü bu kurumda hiçbir şey yolunda gitmemektedir. Birey, yabancı olduğu ve tanımakta zorluk çektiği mekânların içinde kendini kapana kısılmış gibi hisseder. Yeni bir işe başlamanın heyecanıyla yola çıkan Adam, mekânın kaotik yapısı ve insanların ona karşı anlam veremediği davranışlarla birlikte kuşatılmış bir psikolojiyi derinden hissetmektedir.

Adam'ın kurumun merdivenlerini tırmanışı esnasında karşılaştığı, odacıların birbirine benzemesi, hepsinin adamı ilk kez görüyormuş gibi davranması ve hiçbirinin bir diğerinin söylediği yerlerin varlığını kabul etmemesi, kurum içerisindeki kopukluğun bir başka göstergesidir. Bunu kurum katları arasındaki bağlantısızlıkla ve devlet kurumunun müstakil bir organında çalışan birbirinden habersiz çalışanlarla açıklamak daha doğru gibi görünmektedir. Ayrıca I. Odacı'nın söylediği: "Aşağıdakiler ne bilirmiş?" (2010, s. 170) sözü de aslında bu bağlantısızlığı kanıtlamaktadır. Yine bütün odacıların birbirine benzemesi ve Adam'ın onları kardeş zannetmesi devlet kurumundaki çalışanların akraba olabilecekleri meselesini akla getirmektedir. Bu da yine başka bir sistem eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Adam nihai fikir birliği oluşmaması ve sürekli bir oraya bir buraya sürüklenmesinin ardından II. Odacı'nın: "Seni başından savmak için [sekizinci katı] uydurmuştur bey. Başka ne diyeyim?" (2010, s. 171) sözleriyle Adam'ın bocalayışı da kuvvetlenir, ancak bu daha bir başlangıçtır.

Nihayet Odacıbaşı Adam'ı uzun uğraşlar sonucu, doğruluğu belirsiz bir odaya yerleştirir:

ODACIBAŞI Ben odacıbaşıyım. Yalnız odaları bilirim.
 ADAM Güzel benim odamı bilin öyleyse.
 ODACIBAŞI Sen kendi odanı bilemedikten sonra...
 ADAM Yeniym dedim size...
 ODACIBAŞI İyi canım, iyi... Odanız şurası.
 ADAM Hani bilmiyordunuz?
 ODACIBAŞI Eee... Siz de bilmediğinize göre... Hem en eskilerle, en yeniler hep o odada oturur.
 ADAM Nasıl yani? Daha görevimin ne olduğunu bile bilmiyorsunuz?
 ODACIBAŞI Sordun da gösterdik kabahat mı? Sen yerleşip keyfine bak hele, görev de arkadan gelsin.
 ADAM Sağdan birinci öyle mi?
 ODACIBAŞI Öyle olsun (2010, s. 174).

Adam odaya yerleştikten bir süre sonra mesai arkadaşlarıyla tanışır. Bu adamlardan biri kör, biri sağır diğeri ise dilsizdir. Adam, yakında emekli olacak Dilsiz'in yerine geçeceğini öğrenir. Kendisinin bunca zorlukla bulduğu odaya, gözleri görmeyen adamın her gün nasıl gidip geldiğini merak eder. "Neden? Haaa... Gözlerim... Ben kolayını buldum canım, hiç çıkmıyorum, üçümüz de çıkmıyoruz" (2010, s. 177). Daha sonra kahve söylemek üzere kullanılan zilin bozuk olduğunun ortaya çıkması ve telefonun ise yıllardır bozuk olduğunun belirtilmesi üzerine Adam, görev yerinin burası olmadığını farkına varır. Devlet kurumunda kullanılan eşyalar da bozuktur. Yine kurum içerisinde iletişim sağlanan araçların bozuk olması başka bir sistem eleştirisi unsurunu oluşturmaktadır. İnsanlar gibi aletler de çalışmaz bir hale gelmiştir. Devlet memurları kör, sağır ve dilsiz bir hale gelmişler, kısaca üç maymunu oynayan bir yapıya bürünmüşlerdir.

Kurum içerisinde resmen bir oyun oynanmaktadır. Herkes kendi oyununun kahramanıdır ve kurduğu oyuna inanır. Metinde dikkati çeken başka bir nokta da hiç görülmemiş bir müdürün varlığına inanılmasıdır. Bu Michel Foucault'un, insanların kuşatılmışlık hissiyle kendi hapishanelerini yarattığı düşüncesinden yola çıkan bir görüş olup insanların da kendi yöneticilerini yarattığı meselesine bağlanabilir. Birey, iktidarın sürekli gözlemi altındadır.

“Beden aynı zamanda siyasal bir alanın içine de doğrudan dalmış durumdadır; iktidar ilişkileri onun üzerinde doğrudan bir müdahale meydana getirmektedirler; onu kuşatmakta, damgalamakta, terbiye etmekte, ona azap çektirmekte, onu işe koşmakta, törenlere zorlamakta, ondan işaretler talep etmektedir” (2019, s. 31). Foucault’un iktidarın insan bedenini doğal olarak siyasi etmenlerle kuşatmasının, bireyi büyük ölçüde bir üretim gücü olarak görmesinden kaynakladığı fikri metnin ölçeğinde de doğrudur. Ancak *Memurlar* adlı oyunda bu mekanizma da düzgün işlememektedir. İktidar sömürücüdür ve kuşatıcıdır. Buna rağmen müdürün varlığının belirsizliği, yapılan işin doğruluğu ve düzgünlüğüne koşut bir yapıdadır. Başar Sabuncu’nun iktidar eleştirisi, Foucault’un teorisindeki iktidar kavramıyla çoğu yönde benzeşirken bu yönden çelişmektedir. İktidar insanı köleleştirmiş, çarkın içine dâhil etmiştir fakat bunun kontrol mekanizmasını bile işletemez durumdadır. Foucault’un teorisini destekleyen en kuvvetli temelse, görünmese de bir iktidar (müdür) yaratılmış olmasıdır. Kör, müdürü doğal olarak görmemiş ama ayak seslerini duymuş; Sağır, doğal olarak müdürün konuştuğunu duymamış ama onu geçerken görmüş; Dilsiz ise rivayete göre onunla konuşmuştur:

KÖR [Müdürün] sesini de ilk ben duyarım. Taa yüz metreden tanırım müdürün ayak sesini. Yüzünü hiç görmedim, ama şart değil. Haksız mıyım? Hem yıllarca bu dairede çalışıp da müdür beyin sesini duyan kaç kişi var? Ayak sesini hemen tanırım.

(...)

SAĞIR Evet, [müdür] her sabah bürosuna bizim odaya açılan ara kapıdan geçer. Yok, pek konuşkan değildir, orası doğru. Ama işi başından aşkın. Konuşacak vakti mi var? Yalnız arkadaş bir kez, tam dört dakika konuşmuş müdür beyle.

ADAM Kim?

DİLSİZ (Övünerek) Ben, ben...

ADAM (Umutsuzlukla) Yaa... (2010, s. 179-180).

Görüldüğü gibi memurlar bütün yoksun özelliklerini etkin kullanıyormuş gibi rol yapmaktadırlar. Bu konuşmalar Adam’ın kafasındaki müdürün varlığını gittikçe belirsiz bir düzleme taşımaktadır. Sistem eleştirisinin bariz bir biçimde bulunduğu yerlerden biri de müdürün işe aldığı insanları siyasi

görüşlerine göre seçmesidir. Sağır'ın söylediği üzere, "Müdür Bey yanında çalıştıracağı memurları büyük bir titizlikle seçer. Ne yapar ne eder, en ülkücü gençleri bulur buluşturur, yanına alır" (2010, s. 182). Metinde devletin kurumlarını ele geçiren bir ülkücü görüşün varlığı açıkça görülmektedir. Devletin organlarına kendi siyasi görüşünden insanları yerleştirmek, burada yazarın eleştirisi oklarını yönelttiği en büyük sorunsaldır. Çünkü eserin üzerine kurulduğu düzleme bakıldığında niteliksiz, liyakate göre seçilmemiş ve işlerini yapmaktan aciz insanların bu görevlerin başında oldukları net bir şekilde görülmektedir. Üstelik yıllarca o işi yapmalarına rağmen kimsenin işini düzgün bir biçimde tarif edememesi de bu görüşü destekler niteliktedir. Sorgusuz bağlılık, körü körüne inanış eserin en büyük sorunsallarından biridir. Sorulan bütün sorular geçiştirilir ve rasyonel hiçbir cevap, eylem görülmez. Çalışanlar sanki yitip giden hayatların birer temsili gibidirler.

SAĞIR Burası tıkr tıkr işleyen bir dairedir. Telefonumuz, zilimiz bozuk da olsa, odacı kahve istediğimizi isteyebileceğimizi kendiliğinden bilir. Gelir sorar, sonra kahveciye gider söyler. Kahveci kahveleri pişirir, odacıya verir, odacı kahveleri getirir. Biz içeriz, sonra işimize bakarız.

ADAM Hani işinize?

SAĞIR Müdür gelir, işimizi denetler, sonra gider kendi işini yapar.

ADAM Müdürün işi nedir?

KÖR Müdürlük.

(...)

ADAM Ben ne yapacağım.

SAĞIR Evet, arkadaş emekli olunca masasına oturacaksınız.

ADAM (Çaresiz) Peki teşekkür ederim (2010, s. 183-184).

Yalnızca keyif yapmak üzerine kurulu iş ahlâkı konuşmasını yapan Sağır ve müdürün görevini tanımlayamayan Kör, Adam'ın baş edemeyeceğini anladığı tabiri caizse bir virüs gibi devlet kurumuna yayılan hastalıklardan başka bir şeyi temsil etmemektedirler. Devam eden diyaloglarda müdürle ilgili Kör'ün müdürlük servisinde olduklarını söylemesi, Adam'ın hangi müdür demesi ve nihayetinde Kör'ün "Müdür, müdürdür" (2010, s. 185) diye tekrar etmesi köktenci bir devlet anlayışının olduğunu göstermektedir. Hiç görmediği, hakkında bilgi sahibi olmadığı bir makamı savunan Kör, yıllardır bu memuriyette çalışmaktadır. Yazarın sistem eleştirisi bu tanımlanamayan

mesleklere icabet eden insanların özelinde de kendisini göstermektedir. Yazar üç maymun imgesini yine başarılı bir sahneyle kurar. Kör'ün yazdığı yazıyı Dilsiz okumakta, Sağır dinlemektedir. Bu güçlü anlatım aslında eserin temelinde yatan mesajı da vermektedir. İş ehline verilmelidir. Adam artık dayanamamış ve bir dilekçe yazmıştır. Müdüre vermesi için odaya gelen görevliye bu dilekçeyi vermiştir. Diğer memurların o adamın burada çalışmadığını belirtmeleri üzerine -ki kimsenin birbirinden haberi olmadığı böylesine bir kurumda bu ilginç bir detaydır- Adam, kontrol etmek için müdürün odasına gider. Böylelikle devlet kurumundaki başka bir algının varlığına tanık oluruz:

SEKRETER (Hiç beklemeden) masanın üstüne bırak git.

ADAM Günaydın efendim. Az önce odacıyla bir dilekçe gönderdim de elinize geçti mi diye öğrenmek istedim.

SEKRETER Göndermişsiniz ya, daha ne? Ne odacı geldi ne dilekçe. Yanlış birine vermişsinizdir. Bakın ben size söyleyeyim iyi bir memur kendi işini kendi bulur.

ADAM Ama ben bulamadım.

SEKRETER Arayın aceleniz ne?

ADAM Müdür beyle üç dakika görüşsem...

SEKRETER (Kesin) Meşgul.

(...)

ADAM Demek müdür beyle görüştürmeyeceksiniz beni?

SEKRETER Hay Allah'ım hem ne yapacaklarını bilmezler hem de insanın işine engel olurlar... İşinizi ben mi öğreteceğim size?

(...)

ADAM Bakın hanımefendi, müracaatıma karşılık olarak gönderilen yazıda bugün işe başlamam gerektiğini bildirdiler. İşte yazı.

(...)

SEKRETER Bakın işe başlamanız için bildirilen tarih 1 Mayıs.

ADAM Tamam... Bugün... (Şaşalar) Yooo sizin takviminiz yanlış.

SEKRETER Bugün 15 Mayıs beyefendi. (...) (Telefon çalar) Eh güle güle... (Telefonu açar) buyurun efendim... Emredersiniz efendim...

Özür dilerim efendim... Emredersiniz... Sağ olun. (Telefonu kapatır).

ADAM Kimdi?

SEKRETER Müdür Bey.

(...)

ADAM (Yürür öfkeyle) Görüşürüz.

SEKRETER Ne yapıyorsunuz?

(...)

ADAM Bu oda bomboş. Kimse yok... Ne tek bir eşya... Dört çıplak duvar... Nereye oturur bu adam.

SEKRETER Ne bileyim ben? Müdür Beyin odasına hiç girmedim.

ADAM Kim girer peki?

SEKRETER Müdür Bey.

ADAM (Sinirli) Belki yirmi yıldır kimse girmemiş bu odaya; şu toza, pisliğe, örümcek ağlarına bakın.

SEKRETER Son olarak benden önceki sekreterin zamanında bir kere gelmiş o kadar (2010, s.190-194).

Sekreterin tavrı ve bozulan kurum içerisindeki hiçbir yanlışlığa aldırış etmeyişi de burada vurgulanmaktadır. Müdür diye biri yoktur. İnsanlar kendi hapishanelerinde, kendi efendilerini, kendi kontrol mekanizmalarını yaratmışlardır. Olmayan bir müdüre itaat eden, hiçbir şeyi sorgulamayan insanlar bunu açıkça göstermektedir. Traji-komik olayın varlığı, müdürün odasının bomboş olması ama herkesin müdürün olduğunu köktenci bir mantıkla savunmasında gizlidir.

Adam, odaya döndükten bir süre sonra Sekreter onun için bir iş bulunduğunu belirtir. Adam'a az önce Sekreter'e verdiği dilekçeyi inceleme işi verilmiştir. Adam, Sekreter'in müdür ile görüşmediğini, ona yalan söylediğini fark eder. Bunun üzerine görevi reddeder. Nihai olarak da memuriyeti reddeder. Binayı terk etmek üzere odadan dışarı çıkan Adam, girerken yaşadığı maceranın bir benzerini daha yaşar. Mekân gittikçe bir labirente, bir hapishaneye dönüşmeye, Adam'ı içine çekmeye ve yutmaya devam etmektedir. Dışarı çıktığından tam da emin olamayan ancak bunun için mesafe kat eden Adam, çıkış kapısı zannettiği bir kapıyı açar ve başladığı yere geri döndüğünü fark eder. Bu döngüsellik içerisinde aslında koridorlarda geçen zamanın doğrusal olmadığı, 1 Mayıs'ta geldiği yerde, iki hafta boyunca kalarak Sekreter'in yanına gittiği ve tarihin 15 Mayıs olduğu, tekrar odaya döndüğünde takvimin 20 Mayıs'ta oluşu gibi girift meseleler kendini daha güçlü bir şekilde belli eder.

Başar Sabuncu'nun çarkı bu metinde de kendini göstermektedir. Soyut bir kavram olan çarkı en somut biçimde *Memurlar* metninde anlatmıştır. Binanın içerisinde devamlı bir devinim, dolaşım ve hapsolmuş bir adam imgesiyle çarkın varlığını ve dâhil ettiği herkesi kendi bünyesinde ezip yok ettiğini

gözler önüne sermektedir. Bu mekân, zamanı ve yaşantıları adeta bükmekte, alışılmış algıları kırmaktadır. Adam çıkışa doğru hareket ettiğini zannederken çıktığı odaya geri dönmüştür. Bu onu aynı zamanda kaçamayacağı bir kadere geri döndürmüştür. Kendisi de bu durumun farkındadır. Zamanın dönüşümü, o işe başladığında emekliliğine birkaç hafta olan Dilsiz'in, Adam odaya dönünce işten ayrılıp emekli olduğunu görmemizle biraz daha kendini ispatlar. Doğrusal bir zaman algısı yoktur. Adam odaya döndüğünde buradan tek çıkışın pencere olduğunu görür. Ya bu işi kabul edecektir ya da ölecektir. Nihayetinde Adam işi kabul eder ve trajik son kendini gösterir. Sistem, içine aldığı her bireyi kendisi gibi yoz bir düzleme çekmekte, artık birey inisiyatif kullanamamakta ve kendi düşüncelerini beyan edememektedir:

KÖR Masanız sizi bekliyor.
 SAĞIR Çekmece sayısı bizimkilerden bir fazladır.
 KÖR Üstelik döner koltukludur.
 SAĞIR Oturun.
 ADAM (Kekeler) Te.. Teş... ekkür eder... im...
 KÖR Nasıl, rahatlamış değil mi? Odanın en aydınlık masasıdır.
 ADAM (Güçlülükle konuşmaktadır) Eee... E... vet. (Anlaşılmaz gibi)
 Teşekkür ederim.
 SAĞIR Hadi kolay gelsin arkadaşlar.
 KÖR Kolay gelsin.
 ADAM (Sözleri artık hiç anlaşılmaz) Kolay gelsin (2010, s. 207).

Oyunun final sahnesinde görüldüğü gibi, sistem idealist bir genci kendisine biat eden yaşlı, dilsiz memurun yerine geçirmiştir. Adam, artık bir dilsizdir. Üç maymunu tamamlayan unsurlardan birisi olmuştur. Bu yönden bakıldığında sistem ya da bürokrasi, artık dallanıp budaklanmış herkesi gölgesi altına almıştır. Tek başına bir adamın bu mekanizma ve organizasyona karşı hiçbir şansı yoktur. Bir kere temas ettiğinde bile ondan kurtulamaz. Müdürün odasındaki örümcek ağları gibi sistem de kendisine değen her şeyi hapsedmiş, bırakmamaktadır. 1974 yılında yazılan ve aynı yıl sahnelenen *Memurlar* adlı oyun, Başar Sabuncu'nun 12 Mart sonrası dönemde ülkedeki baskılar sebebiyle yurt dışına çıktığı dönemin bir ürünüdür. Sabuncu, bu oyunda ciddi bürokrasi ve sistem eleştirilerini kaleme

almıştır. Bir devlet kurumunun üzerinde temellendirdiği eleştirel bakışı detaylandıran, kişilerden mekâna, zamandan yaşanan olaylara kadar çeşitlendiren *Memurlar* adlı oyun, başarılı bir kalemin ürünüdür.

Memurlar; odalardan koridorlara, merdivenlerden katlara, odacılardan müdürlere kadar parçalanmış bir kurumun anlatısıdır. Bu parçalanmışlık metnin genel izleğine egemendir. Herkes tek bir kurumun altında çalışır gibi gözükmesine rağmen aslında birbirinden ayrı ve bağımsız bir görüntü ortaya koyarlar. Dolayısıyla bu kurum işlerini düzgün ve doğru bir şekilde yapamaz. Metaforik bir yaklaşımla bakacak olursak, çoklu organ yetmezliğinden mustarip bir insan figürü görmemiz mümkündür. Karakterlerin anlatımı bu konuda gerçekten çarpıcı olmaktadır. Tek bir odada çalışan Kör, Dilsiz ve Sağır adlı memurların yaptığı işler bunun en tipik örneğidir. Müdür ile ilgili olarak bu karakterlerden Kör olan onun yalnızca ayak seslerini duymuş, Sağır olan onu görmüş, Dilsiz olan ise onunla konuşmuştur. Bu üç kişi tek bir insanın özelliğine sahip bile değillerdir. Bir devlet kurumunda çalışmaları bu nedenle doğru değildir. Ayrıca görevleri dilekçe yazmak olan bu üç adam; dilekçeyi Kör'e yazdırır, Dilsiz'e okutur ve Sağır'a dinletirler. Yazar eleştirilerinin odağına aslında bu üç çalışanı almıştır. Başar Sabuncu, devletin bir kurumundaki yozlaşmayı anlattığı bu eserinde birden çok unsuru ustaca kullanmayı başarmıştır.

Bütün bu bozulmaların, yozlaşmış kimlik ve kurumların içerisine atılan tecrübesiz, ne yapacağını bilemeyen bir Adam olan başkarakterimiz ise bu yüceleştirilmiş sistem içerisinde yok olup gitmeye mahkûmdur. Kendi kontrol mekanizmalarını, kendi efendilerini yaratan ama hiçbir efendi de yokmuş gibi davranan çalışanların arasında bocalayan Adam'ımız, nihayet sistemin bu oyunlarına boyun eğer ve Dilsiz karakterinin yeni halefi olarak yaşamını sürdürmeye, bozulmuş sistemin dallarından biri olmaya göz yumar. Eserin önermesi bu bağlamda umutsuzdur. Problemleri sezdirmesi bakımından başarılı olsa da teknik açıdan üstü kapalı bırakılan unsurlar göze çarpmaktadır. Başar Sabuncu'nun *Memurlar* adlı eseri, Türk tiyatrosunun 12

Mart sonrası oyunları arasında yerini alan ve ciddi bürokratik eleştirilere sahip olan önemli eserlerden biridir.

4.2.5. Mekân ve Zaman

Metinde geçen zaman ve mekânın birbirini tamamlayıcı niteliklerde sunulması bakımından bu eser özelinde tek başlık altında irdelenecektir. Zaman ve mekân algıları modern metinde gördüğümüz gibi girift bir halde sunulmuştur. Zaman Adam'ın kuruma gelmesiyle başlar. Ancak Adam'ın algıladığı zaman, Sekreter'in söylediği zaman ve odadaki memurların takvimindeki zaman birbirini tutmamaktadır. Adam'ın saatinde bulunan tarih ibaresinin de durduğunu görmesi üzerine, tarih konusundaki emin fikirlerini kaybeder. Bireye zaman duygusunun kaybettirilmesi mekânın da labirent gibi tasvir edilmesiyle koşut bir çerçevede gerçekleşmektedir. Adam, binaya girdiği andan itibaren Kapıcı ve I., II., III. Odacı ve Odacıbaşı kişilerinin buldukları kurumun mimari yapısı ile ilgili söyledikleri birbirini tutmamaktadır. Adam'ın kurumda akıl ve ruh sağlığını yitirmesinin nedenlerinden biri de mekânın hapisane ve labirent gibi aktarılmasıdır. Bu aktarımlar bireyin psikolojisini iyice bozmuş, bununla birlikte bulunduğu mekâna bağımlı ve kendi fikirleri olan Adam, boyun eğen Adam'a dönüşümünü tamamlamıştır.

Mekân, Başar Sabuncu'nun metinlerinin ana izleğini oluşturan ve ideolojik bir biçimde yansıttığı şekilde dairesel olarak kurgulanmıştır. Yani bir çarkın betimlemesidir. Zaman da buna bir koşutluk oluşturur. Modern metinlerde kullanılan zaman ve mekân unsurları metinde iç içedir. Dairesel olan çark bize aynı biçimde bir saati anımsatır. Adam'ın binanın içerisinde dairesel olarak gezmesi zamanın da ilerlemesini göstermektedir.

Bu döngüsellik içerisinde aslında koridorlarda geçen zamanın doğrusal olmadığı, 1 Mayıs'ta geldiği yerde, iki hafta boyunca kalarak Sekreter'in yanına gittiği ve tarihin 15 Mayıs olduğu, tekrar odaya döndüğünde takvimin

20 Mayıs'ta oluşu gibi girift meseleler kendini daha güçlü bir şekilde belli eder. Bu mekân zamanı ve yaşantıları adeta bükmekte, alışılmış algıları bir bir kırmaktadır. Adam çıkışa doğru hareket ettiğini zannederken gerisin geri çıktığı yere dönmüştür. Bu onu kaçamayacağı bir kadere geri döndürmüştür. Kendisi de bu durumun farkındadır. Zamanın dönüşümü o işe başladığında emekliliğine birkaç hafta olan Dilsiz'in, Adam odaya dönünce işten ayrılıp emekli olduğunu görmemizle biraz daha kendini ispatlar. Doğrusal bir zaman algısı yoktur.

4.3. SAYIN MUHBİR VATANDAŞLAR

4.3.1. Sahnelenme Bilgisi

Başar Sabuncu, 12 Mart 1971 muhtırasının ardından bir süreliğine gittiği Paris'te, 1972 yılında *Sayın Muhbir Vatandaşlar ya da 1971-1972 Yıllarında Küçük Burjuvanın "Yurtseverliği" Üzerine "Aşırı Gerçekçi" Sahneler* adlı oyununu yazmaya başlamış ancak tamamlayamamıştır. Eseri yazmaya başlayıp bitirdiği süre içerisinde, araya pek çok eser sığdırmıştır. Oyunun tamamlanması, 1988 yılının sonlarını bulmuştur. Dört bölümden oluşan iki perdelik bir oyundur. Oyun, 1988-1989 tiyatro sezonunda Yeditepe Oyuncuları ve Hadi Çaman Tiyatrosu tarafından, Oben Güney yönetmenliğinde sahneye taşınmıştır.

4.3.2. Konu

12 Mart 1971 arifesinde başlayıp darbeden sonraki birkaç günü de içeren bir zaman diliminde geçen *Sayın Muhbir Vatandaşlar*, dönemin ülke yaşantısının bir aile gözlemindeki tezahürünü yansıtmaktadır. Oyun, bir banka memuru olan ve orta sınıfı (küçük burjuva) temsil eden adamın ve ailesinin darbe öncesi ve darbe esnasındaki davranışlarını konu edinir.

Evin beyi, hanımı ve oğullarından oluşan bu aile, -oğulları hariç- otoriter sistemin bütün kurallarını koşulsuz kabul eden, çevresindeki tüm insanların suçlu potansiyeli taşıdığı yanılığısına düşen ve bu yolla kendilerini yalnızlaştıran yüksek gerilimli bir ailedir. Aile, sömürü sınıfı Komşu Kadın ve işçi sınıfı Hizmetçi'nin arasında kalmış orta sınıfın bir temsilidir. Ülkede darbeye kadar olan süreçte başlayan gerilim, darbenin gerçekleşmesiyle birlikte vites yükseltmiş, toplumu rahatlatmak için yapıldığı iddia edilen darbe, daha büyük bir kaosa yol açmıştır.

Darbe insanları birbirlerini ihbar eden muhbir vatandaşlara dönüştürmüştür. Üstelik muhbirlik yapmak hem parayla hem de saygıyla ödüllendirilmektedir. Toplumun ekonomik olarak zor bir döneminde, vatandaşların bu duruma itilmesi, muhbirlik yolunu açan kaçınılmaz bir durum oluşturmaktadır. Ancak bu orta sınıf aile, paraya ihtiyaç duymadıkları hâlde, sistemin bir uşağı sıfatını göğüsleyerek üst kat komşularını ihbar etmişlerdir. Bunu öğrenen oğullarının, evden kaçması ve ailenin, oğullarının hizmetçi tarafından kaçırıldığı düşüncesine kapılmalarının ardından darbenin getirdiği acımasız düzen içerisinde ailenin hamile bir kadını katletmeleriyle oyun sona erer. Başar Sabuncu'nun 12 Mart döneminde sürgündeyken yazmaya başladığı *Sayın Muhbir Vatandaşlar*, 1989 yılında tamamlanmış ve darbenin bir aile gözlemindeki son derece gerçekçi bir panoramasını sunmaktadır.

4.3.3. Kişiler

Oyunun şahıs kadrosu, Evin Beyi, Aile Hanımı, Oğul, Komşu Kadın, Hizmetçi ve Kapıcı'dan oluşmaktadır. Yazar absürt metinlerinde görüldüğü gibi, bu oyunda da kişilerini isimlendirmemiş ve bunu toplumcu bir görüşle, bütün halkın rol oynayabileceği ve kendini karakterlerle özdeşim içerisinde görebileceği bir kurgu sağlamak adına gerçekleştirmiştir. Oyun kişileri sosyal sınıfları ve yönelimleri tasnif edilerek yaratılmış ve metindeki çatışmaları kurmak açısından seçilmişlerdir. Oyunda net bir şekilde tespitinin

yapılabileceği bir başkişi bulunmamaktadır. Kişiler güçlü davranışlar ve tipik özellikler sergilememektedirler.

Evin Beyi, bir banka memurudur. Küçük bir burjuva ailesinin reisini temsil etmektedir. Çevresindeki olaylardan oldukça etkilenmekte ve devletin bir kurumunda çalıştığı için de kendini devletin tarafında görmektedir. Bu nedenle devletin aldığı her kararı sorgulamadan kabul etmektedir. İktidar yanlısı gazeteleri okumakta ve ailesini de bu sorgulamayan tavrın içerisine sokmaya çalışmaktadır. Bey, zenginin yahut fakirin yanında değildir, tarafsız bir orta sınıf silueti çizer. Ona dokunmayan zararlı eylemlerin karşısında değildir, ülkedeki yolsuzluklardan haberdardır ancak ne bulaşmak ister ne de karşılarında durma eğilimi gösterir. Darbenin ardından yargısız bir infazcıya dönüşmüş, muhbir vatandaşlardan biri olmuş ve hamile genç bir kadını cinsel istismara uğratıp ölümüne sebep olmuştur.

Aile Hanımı, oyunun en saf kişisi olarak tasvir edilmektedir. Duyduğuna ve okuduklarına sorgulamadan inanmaktadır. Ev yaşantısının dışına çıkmayan bu kadın yaşadığı dört duvar içerisinde, dışarda yaşanan gerçek hayattan oldukça uzaktır. Sorgulama mekanizması gelişmemiştir. Aile Hanımı, Evin Beyi ve Oğul arasında bir köprü kurmaya çalıştığını zannederek devamlı baba ve oğulun iletişimini engeller ve birbirlerini anlayamamalarına neden olur. Kadın, hem oğlunun hem de eşinin söylediklerine hemen inanmaktadır. Baba ve oğul iki zıt görüşü yansıtmaktadırlar. İki zıt görüşü benimseyen Aile Hanımı bu zıtlıkları sentezleyebilecek bir nitelikte yaratılmamıştır. Hizmetçi'ye ilk başlarda çok iyi davranan kadın, darbenin onu dönüştürdüğü hâl içerisinde Hizmetçi'nin ölümünde rol oynamıştır. Hizmetçi'nin ölümü üzerine de vicdan sahibi tek fert gibi davranması onun aslında yönlendirilen ve yaptıklarının farkında olmayan bir birey olduğunun göstergesidir.

Komşu Kadın, oyunda kapitalist, zengin, sömürü sınıfının temsilcisidir. Sömürü sınıfının diliyle konuşur. Onu zengin yapan tek faktör kocasının karanlık işleridir. Yine de içinde bulunduğu yozlaşmış toplum yapısında bu

yasadışı kazançlarla övünmenin bir yolunu bulmuştur. Sömürü sınıfının dilini kullanan Komşu Kadın, orta sınıf bu aileyi sözleriyle etkisi altına almaya çalışmaktadır. Aile Hanımı bu etki altına kolayca girer ancak Evin Beyi devletin sözlerinin dışında bir çizgide bulunmayı katiben kabul etmemektedir. Komşu Kadın, ülkedeki grevlerin ve işçi sorunlarının bütün sorumlusu olarak Hizmetçi'yi sorumlu tutmaktadır. Hizmetçi'yi her gördüğünde onu küçük düşürücü ithamlarda bulunur ve hizmetçinin öldürülmesi eylemini gerçekleştiren fikirlerin de asıl sahibi Komşu Kadın'dır.

Oğul, evdeki yenilikçi fikirlerin bir temsilini oluşturur. O hayatını evin içine kapalı kalan ve yaşamını dört duvar arasında sürdüren ailesi gibi yaşamamaktadır. Sokağa çıkıp toplumun nabzını tutar, küçük yaşında şahit olmaması gereken eylemlere şahit olur ve bu karışık davada işçi sınıfını haklı bulur. Evin Beyi ile bu noktada çatışırlar. Anne ve babası gibi yalnızca duyduklarıyla hareket eden cahillik, daha toy bir genç olmasına rağmen Oğul kişisinde yoktur. O gözlem yapmakta, anlamaya çalışmakta ve analiz etmektedir. Toplumdaki olaylara gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşan tek oyun kişisidir.

Hizmetçi ve Kapıcı oyundaki işçi sınıfının iki ayrı yüzünü temsil ederler. Kapıcı, yozlaşmış ve efendilerinin kölesi olmuş yüzeysel sığ bir karakter olarak hakkını aramayan işçileri simgelerken, Hizmetçi ise grev yapan hakkını arayan ve karnındaki bebeğiyle de bir umudu simgelemektedir. Ne var ki darbenin gerçekleşmesinin ardından Hizmetçi, orta sınıf ve sömürü sınıfının üyeleri tarafından katledilmiştir. Karnında henüz doğmayan bebeğiyle ölümü de işçi sınıfının mağlubiyetini simgelemektedir.

4.3.4. Yapı ve İzlek

Oyunun “İyi Aile Muhiti” adıyla açılan ilk bölümü “kasvetli bir aile apartmanında, tam konforlu bir daire...” (2010, s. 103) tasviriyle başlamaktadır. Kasvet ifadesiyle nitelenen bir kuşatılmışlık hissi

yaratılmaktadır. Oyunun giriş bölümünden önce kullanılan epigraflar, eserin hem muhteva ettiği konuyu hem de eserin izleğini alımlayıcıya hissettiren metinlerden oluşmaktadır. Birbirine karşıt görüşleri temsil eden Karl Marx ve Adolf Hitler'den yapılan alıntıların ana fikirleri, egemen sınıfların ideolojilerinin alt sınıf tarafından sahiplenilmek ve uygulanmak zorunda olduklarıdır.

Egemen düşünceler, egemen maddi ilişkilerin egemen maddi düşüncelerin iz düşümünden, başka bir deyişle, bu egemenliğin ifadesinden başka bir şey değildir. (Karl Marx, Alman İdeolojisi) (2010, s. 102).

Kamuoyu dene şey gerçekte hiçbir zaman kamuya yukardan aşılarmış düşüncelerin bileşiminden öteye geçmemiştir (Adolf Hitler, Kavgam) (2010, s. 102).

Evin Hanımı ve Komşu Kadın, Komşu Kadın'ın aldığı yeni kıyafetleri denemektedirler. Komşusu ve Evin Hanımı arasında parasal kaynakların oluşturduğu bir statü farkı vardır. Evin Hanımı'nın eşi bir banka memuru, Komşu Kadın'ın eşi ise bir iş adamıdır. Küçük burjuva olarak nitelendirilebilecek bir hayat süren hane halkı, evlerinde hamile bir hizmetçi çalıştırmaktadır. Dışarıdan devamlı patlama seslerinin duyulduğu bu kasvetli evde, her şey olağan gözükmürken üst kata taşınan yeni komşuyla ilgili, ikili arasında spekülatif konuşmalar sürmektedir. Yeni taşınan kişinin eşyalarını at arabasıyla apartmana getirmesi, onun hakkında herhangi bir bilgileri olmamalarına rağmen konuşacak çok fazla mesele sunmuştur onlara.

KOMŞU Ayaktakımı her yanı sardı. Her yanı! Patırdı, gürültü! Sokaklar pislikten geçilmez. Adım başında bir hırpani... İşgal altındayız sanki. Kızlarının bokuyla geldikleri gibi, bir şeyi de beğenmez oldular. Allah'ın günü grev!

(Hizmetçi, elinde çay tepsisiyle mutfaktan gelir.)

HANIM Yaa ya... Bak bu kız kızcağızın da kocası grevci. Gece demiyor, gündüz demiyor nöbet tutuyormuş fabrika kapısında (İçtenlikle) Zavallı.

KOMŞU (Hınçla) Nankör! (Hizmetçi gözlerini kaçırır) Söyle bakalım dün iki liraya aldığını bugün niye dört liraya bulamıyorsun çarşıda? (2010, s. 105-106).

Komşu, ekonomik sınıf olarak bir üst sınıfı, hizmetçi alt sınıfı, Evin Hanımı ise orta sınıfı temsil etmektedir. Üst sınıf içinde buldukları hâli tehlikeli görmekte ve suçu ezilen, sömürüye açık olan işçi sınıfının üzerine atmaktadır. Aldıkları düşük ücretle geçinmeye çalışan işçilerin, haklarını savunabilecekleri tek alanlar olan grevler, sömürü sınıfının gözünü korkutmakta ve her koşulda bu sömürü sınıfının ezdikleri insanlardan daha çok nefret etmelerini sağlamaktadır.

Bir grevin oluşu, hak arayanların ve örgütlenmenin olduğunun göstergesidir. Üst sınıf, alt sınıfın alışkanlıklarına müdahale edememekte, onları kontrol edememekte ve korkmaktadır. Çünkü tarih boyunca kontrol edenler ve kontrol edilenler arasında yaşanan gerilimler ve diriliş hareketleri oldukça kanlı ve zarar verici sonuçlar doğurmuştur. İşçi sınıfının uyanışı gerçekleşmiş ve kitlesel hareketlilik başlamıştır. Halkı sömürenlerin yarattığı pahalılığın sebebi de üretim sınıfının üzerine atılmakta, ceplerini dolduran üst sınıfta herhangi bir suç aranmamaktadır. Memur sınıfı dediğimiz küçük burjuva ise iki tarafın çekişmesi arasında bocalamakta nerede duracağını tam kestirememektedir. Ancak kazananın yanında duracakları açıktır.

Komşu Kadın, evde kendi nefretini aktarabileceği tek işçi sınıfı üyesi olan Hizmetçi Kadın ile devamlı münakaşa halindedir. Bu tek taraflı bir aktarım olmaktan öteye gidemez. Gecekondu sorunu Başar Sabuncu'nun *Şerefiye* adlı eserinde incelediği önemli bir meseledir ve burada üst sınıfın düşünceleriyle yeniden dile getirilmektedir.

KOMŞU (Hizmetçi'ye damdan düşercesine) Eee? Neden geldiniz öyleyse? Öyle ya, kırmızı dipli balmumuyla mı davet ettik? Oturaydınız oturduğunuz yerde. Sürünmek her yerde bir. Gelip gecekondu'lara tıkdınız da başınız göğe mi erdi? Bok içinde yaşıyorsunuz, yalan mı? (Hizmetçi gözlerini kaçırır) Kaç para kazanıyor kocan?
HİZMETÇİ İyi kötü elveriyordu ya, grev olunca...

KOMŞU Bindiğiniz dalı kesiyorsunuz, gördün mü? Parayı beğenmiyordu madem, neden girdi o işe? İpini koparan şehre atıyor kendini, sonra varsa yoksa bozgunculuk (2010, s. 107).

Sömürü sınıfı, ne kadar çabalasa da boşuna olduğunun farkındadır. Kendi cepleri dolarken işçilerin haklarına zerre izin vermezler. Komşu Kadın da Hizmetçi'nin konuşmasına tahammül edemez. Sırtlarından para kazandıkları insanlara tahammül edemeyen insanlar ve emeklerini satarak zengin ettikleri insanlardan hakkını isteyenler arasındaki iletişim oldukça zıt kutuplardadır. İşçi sınıfının durdurulmasının tek yolunun, askeri bir müdahaleye muhtaç olduğunu, üst sınıf çok iyi bilmektedir. Bunu herhangi bir niteliği olmayan, tek özelliği zengin bir eşe sahip olmak olan Komşu Kadın'ın dile getirişi ortaya koymaktadır. Çare bir askeri darbedir.

KOMŞU Yok şekerim, polisle olacak gibi değil. Bey hep söylüyor, şöyle kuvvetli bir idare kurulmadıkça... Sapına kadar otoriter! (Hizmetçi'ye) Görürüm sizi o zaman! (2010, s. 108).

Oyun, ülkenin ciddi bir iç karışıklığına sahip olduğu yılların ürünüdür. 12 Mart sonrası kaleme alınan ve o süreçte yaşanan olayları gerçekçi bir üslupla anlatması bakımından oldukça önemlidir. Başar Sabuncu, sıradan orta sınıf bir ailenin, ülkedeki bu durumlar karşısında kararsız ve tecrübesiz oluşunu gözler önüne sermekte, onların bu alışılmadık durum karşısındaki tuhaf davranışlarını doğrudan göstermektedir.

Evin Bey'i, ironik bir dille namuslu ve faşist bir yapıda karakterize edilmiştir. Faşizan hareketleriyle korku salmaya çalışır ancak aslında korkan kendisidir. Yeni taşınan komşunun özelliklerini öğrendiği zaman verdiği tepkiler onun korkusunun da temelini oluşturmaktadır. Bilmedikleri, tanımadıkları bir insandan korkmakta, onu yalnızca gözlemleyerek tanımaya çalışmaktadırlar. Korktuğu bir olaydan yahut olgudan yalnızca onu kontrol etmeye çalışarak kurtulmayı uman bu insanlar, bir faşist manifesto niteliği taşıyan ve toplumun en küçük birimlerinden olan apartman halkının faşist bildirisi özelliğini taşıyan apartman yönetmeliğine sığınmaktadırlar.

BEY Bu apartman yönetmeliğini götürüp vereceksin hemen şimdi! Harfiyen uyulacak. Geceleri radyo, teyp, gramofon çalmak yok! Dokuzdan sonra dış kapının kilitlendiğini de söyle. Merdiven otomatiğine de öyle olur olmaz basmasın. (...) Çöpler kapının önüne bırakılmayacak! Pencerelere saksı, kuş, daha bilmem ne koymak yasak! (...) Eklediğim notu da dikkatle okusun. Kadın arkadaşı gelirse, dokuzdan önce gitmiş olacak! (2010, s. 114).

Evin Bey'i namuslu bir devlet memuru portresi çizmeye çalışır. Onu, bu ironik namusluluğa iten korktuğu devlet politikasıdır. Namuslu olmak onun bizatihi seçimi değildir, aksine o da kolay yoldan zengin olmak istemektedir. Ancak buna erişirken başına geleceklerden korkmasıyla birlikte buna adım atamaz. Çevresinde var olan bütün yasadışı olayları görmekte ve kendisi böyle bir yolu tercih etmemektedir. Rüşvete ve kara para aklamaya şiddetle karşı durur.

KAPICI Bak, sen zile bastın mı biz kaşığımızı sofraya bırakıp hizmetine seğirtiyoruz. Teminat dediğin... Değil mi? Hem... (Hanım'a) Ağabeyimin bir devlet maaşına kalması reva mı? Allah'ın dağdan inmeleri yolunu bulurken... (Bey'e) Sen bize bir ağabeylik yaparsan...

BEY (Parlar) Ne diyorsun ulan sen? Hiç duymamış olayım. Hiç!
(...)

BEY Ne yapalım! Biz karımıza böyle cicili biçili şeyler alamıyoruz. Üç günde milyon vurup... Söyle, kocası da bana haber gönderip durmasın boşuna. Onun maliye dolaplarına aracılık etmeye hiç niyetim yok! Devletin hizmetindeyim ben tamam mı? Milletini!

HANIM Sanki sensiz vergi kaçırılmayacak mı?

BEY Orasına karışmam (2010, s. 115-116).

12 Mart muhtırası yaklaşmakta, ülkenin iç hareketliliği artmaktadır. Yalnızca işçi hareketleri değil, öğrenci hareketleri de bu dönemin yadsınamaz bir gerçeğidir. Ülkede üniversitelerin de halkın hak arayan hareketlerine sessiz kalmadığı, faal olduğu bir döneme denk gelmektedir anlatılan. Öğrenciler, dünyada ve ülkede gelişen olayların nabzını çok iyi tutabilen, bunu analiz edebilen ve doğru olduklarına inandıkları tarafta duran çıkar gözetmeyen bir direniş hareketi sergilerler.

Henüz lisede eğitim gören ve üniversite imtihanlarına hazırlanan Evin Oğlu, kapalı bir hayat yaşayan anne ve babasına göre dışarıdaki havaya karşı daha yetkin görünmektedir. Evin Bey'i devletin bankasında çalışır, dışarıdaki işçi hareketlerini yalnızca taraflı gazetelerden takip eder. Evin Hanımı ise komşudan duydukları, radyodan dinledikleri taraflı haberlerin etkisindedir. Oğul, burada ailesinden daha farklı bir görüntü çizmektedir. O ülkede gerçekleşen olaylara ilk elden şahit olmuş, yaşananlar karşısında henüz erken bir yaşta hayrete düşmüştür.

OĞUL Sen hiç ölü gördün mü?
 BEY Ha? Yok... Neden?
 (...)
 OĞUL (Bir suskudan sonra) Ben gördüm.
 HANIM Efendim yavrucuğum?
 OĞUL Boynundan... Kıpkırmızı. Düştü sonra.
 BEY Ne diyorsun sen oğlum?
 OĞUL (Dümdüz) Bugün... Meydanda.
 BEY Ne işin var senin oralarda? Ne münasebet?
 HANIM Yok canım! Yok canım! Gitmemiştir babası. Olur mu hiç?
 OĞUL Dersten dönerken... Ateş eden sivildi. Polislerin arkasına sığınmış...
 BEY Saçmalıyorsun!
 OĞUL Gördüm. Polis de gördü. Ama...
 BEY Suçluysa cezasını verirler elbette. Bu memlekette adalet var!
 OĞUL Kaçtı (2010, s. 119).

Aile, oğullarının yaşadığı bu travmatik olay karşısında, olayın içeriğini değil çocuğun orada bulunmasını sorgulamaktadırlar. Toplum içerisinde bazı insanlık dışı olayların ebeveynler tarafından kabul gördüğünü belgelemektedir bu durum. Sokak ortasında, meydanlarda insanlar birbirini öldürmektedir. Aile oğullarını bu konuda telkin etmek yerine, gördüğü korkunç durum karşısında susmasını, bunu unutmasını beklemektedir. İlk bölüm, uzaktan duyulan patlama seslerinin devam etmesiyle son bulur.

Godot'yu Beklerken adlı ikinci bölümde, ilk bölümün ardından birkaç gün geçmiştir. Evin Hanımı gözleri yaşlı bir şekilde gazete haberlerini okumaktadır. Başar Sabuncu, metnini kaleme alırken bir tarihsel gerçekliği de gözler önüne sermektedir. Sömürü sınıfının yahut işçi sınıfının tarafını

tutan bir üslupla kaleme almaz eserini. İki sınıfın da birbirlerine karşı işledikleri suçları bir gazeteci üslubuyla ortaya koyar. Yaptıkları grevlerin sonuca bağlanmaması neticesinde, işçiler de suç işlemeye başlamışlardır artık. Zengin iş adamlarını kaçırıp fabrikadaki şartların iyileştirmesi ve zam taleplerinin üzerine bir de ailelerden fidye talep etmektedirler. Ülkenin her tarafı bir suç merkezi haline dönüşmüş, insanlar sokağa çıkmaya bile korkar hale gelmişlerdir.

Hane halkı kendilerini evlerinde de güvenli hissetmemektedirler. Gelen Komşu Kadın, aileyi etkilemeye Evin Hanımı üzerinden başlar ve bütün bu etki aile içinde yayılmayı sürdürür. Ailesinin düşüncelerini ve davranışlarını beğenmeyen oğul ise bunlara hiç kulak asmamaktadır. Eve gelen komşu, Evin Hanımı'nın Hizmetçi'ye karşı olan tavırlarını tamamen etkiler. Oğul ise Hizmetçi'ye onu insan yerine koyarak yaklaşan tek kişidir. Olaylar sürerken Evin Bey'i işten gelmiştir. Müthiş korkulu ve endişeli bir şekilde buldukları evi bir hücreye çeviren ilk adımı atar.

BEY Bütün gün içim içimi yedi. Sonunda... Evimi, ailemi koruma görevini bizzat yükleniyorum. (Paketten bir kapı zinciri çıkarır) Burguyla tornavidayı getirir misin lütfen. (...) Uğursuzun biri gelip girtlağımı kessin diye bekleyecek değilim ya? (2010, s. 126).

Bütün bu olanların ardından, Komşu Kadın geliş nedenini yavaş yavaş iletmektedir. Kara para aklayan, kanundışı bir adam olan kocasının ülkenin paşalarıyla yemek yediği bir akşamdan öğrendiği bilgileri aktarmaktadır. Bürokrasiye ciddi bir eleştiri getiren bu diyalog kendi içerisinde, ülkenin üst kademelerinin rüşvet ve yolsuzluğa karışan yapısını gözler önüne sermektedir.

KOMŞU (Kan ter içinde çalışan Bey'e) Yok yere kendinizi hırpalamayın beyefendi. Sonları geldi. Sonları yakın. Söylememem gerek, ama üzülmenizi yüreğim kaldırmadığından... (Fısıltıyla) Geçen gün büyüklerden bir paşayla yemekymiş bizim bey. Yine benden duymamış olun... Paşa manidar bir tavırla göz kırpmış. Pek bir manidar... Siz yine de benden duymamış olun (2010, s. 127).

Ülkede her şeyin ayrışmaya başladığı gibi basın ve yayın organları da birbirine zıt bir çizgide ilerlemektedir. Gazetelerin verdiği haberler devamlı birbirinin aksine delalet etmekte, doğru bir bilgiye ulaşmak oldukça zor bir hâl almaktadır. Ülkede güvenilebilecek kurumlar ve kuruluşlar tek tek bozulmaktadır. Tutuklanan insanlara yapılan insanlık dışı işkenceler de gazetelerde yer bulmaktadır. Oğul, ailesinin dikte ettiği yayınları okumayı reddeder, evde gerçeğin ve anarşinin sesini oluşturur.

OĞUL Şu... İş adamını... Geçen günkü yürüyüşte tutuklananları işkenceden kurtarmak için kaçırmışlar diyor... Doğru mu?
BEY Ne demek? Ne işkencesi? Kim kime işkence edebilirmiş?
Kanunlar...
OĞUL Gazetede diyor ki...
BEY Hiç böyle bir laf yok benim gazetemde! (2010, s. 128).

Radyodan duyulan korkutucu haberlerin ardından hem evde hem de ülkede sıkıyönetim ilan edilir. 12 Mart muhtırası artık gerçekleşmiştir. Oyuna ismini veren muhbir vatandaşlar da kendilerini belli etmeye başlayacaklardır. Godot'yu beklemek, bir darbeyi beklemekle benzeşim içerisinde sunulmuş ve artık bu bekleyiş gerçekleşmiştir.

“Bu yeni akımın öncülerinden Samuel Beckett, “Godot’yu Beklerken” adlı oyunuyla yeni bir anlatım biçimini tiyatroya kazandırmıştır. Oyunun karakterleri Vladimir ve Estragon birer varoluş sancısı çekmektedirler. Her gün tekrarladıkları davranışların karşılıksız oluşu yavaş yavaş gerçeklikten uzaklaştıklarını gösterir. Ne olduğunu bilmedikleri Godot’yu uzun zaman beklemeleri zamanla eylemsizliklerine yenildiklerini fark ettirir” (Armutlu, 2019, s. 102).

BEY Madem böyle, idareyi ele alıyorum! Yasak! Bundan böyle pencereye sokulmak, dışarı bakmak yasak! Anlaşıldı mı? Kapı hep zincirli duracak! Benden izin almadıkça...
SİKERİN SESİ ... Son günlerde yoğunlaşan anarşik olaylarla etkin şekilde mücadele etmek amacıyla, on bir ilde sıkıyönetim ilan edilmiştir... (...) Sıkıyönetim bölgeleri içinde kalan bütün iş yerlerinde her türlü grev ve kanunsuz direniş süresiz olarak yasaklanmıştır. Bu yasağın aksine harekete teşebbüs edecekler...
(...)
... ve şüpheli gördükleri her şeyi ve herkesi güvenlik makamlarına bildirerek, komutanlığımıza yardımcı olmalı... (2010, s. 133-134).

Darbe gerekleŒmiŒ, kck burjuva ailesi bu darbeyi kurtuluŒ hareketi olarak karŒılamıŒtır. Siyasi otoritenin gösterdiği eğilimleri toplumun orta sınıflarının derhal kabul, insanlık tarihinin seyri boyunca görülen bir durumdur. Büyük sıkıntılar ve mücadelelerle bođuŒmayan toplumsal sınıflar, otoriter sınıfın dayatmalarına çabuk adapte olurlar. Hane halkının da bu darbeyi olumlu duygularla karŒılaması bunun bir uzantısıdır. İkinci bölüm darbenin yapılıŒı ile sonuçlanırken cnc bölümde fahri polisler meydana ıkmıŒtır. Otoriteye yaranmaya alıŒan herkes kendini yeni siyasi darbenin bir taŒıyıcısı, temsilcisi ve koruyucusu olarak görmektedir.

“Sayın muhbir vatandaŒ” olgusu, Türk toplum ve siyasi tarihinde kendine yer etmiŒ ve aydın kesim tarafından hiçbir zaman doğru grlmemiŒ bir harekettir. İnsanların çevresinde birlikte yaŒadığı, iyi-kötü paylaŒımlarda bulunduğu bir topluluğu daha çok birbirine dŒren; ayrıŒtırmacı ve faŒizan bir yönetimin dayattığı bir olgudur. Bu olguyla ilgili YaŒar Kemal’in tanımlamaları önemlidir. Edebiyatımızın en önemli yazarlarından ve aydınlarından olan YaŒar Kemal yazılarında ve röportajlarında, “sayın muhbir vatandaŒlar”ın ülkeyi taŒıdığı hâli, açık bir dille anlatmaktadır:

Sayın muhbir vatandaŒı, her biri kanlı, kurt ağızlı itirafıları yaratan darbeciler, evrensel insan ahlakını sıfırlamıŒlardır lkemizde. Bir lke evrensel ahlakının dumura uğramasından dolayı her zaman insanlık içinde komaya girmiŒ hastadır (YaŒar Kemal, 2020, s. 28).

Sen sayın, sen aslanım Sayın Muhbir VatandaŒ, bütün kokmalar, rmeler seninle baŒlar. Bunu tek mil toplumlar bilirler, ellerinden geldiğince bütün kurumlarını senin Œerrinden korumaya alıŒırlar. Senin kokun geldi mi bütün toplumlar bilirler ki arkasından da rmeler gelir ve senin revaçta olduğun, baŒ tacı olduğun bir toplum artık iflah bulmaz. (...) Sen yürümeye büyümeye baŒladın mı, bir ulma kokusu gelir her bir yandan. Bir toplumdaki yöneticiler sana itibar etmeye baŒladı mı, artık çaresizlik, yolsuzluk, kimsesizlik, bitkinlik baŒlamıŒ demektir.

Onun için, yaŒamını sürdürmeye çabalayan toplumlardaki bilgili, akıllı yöneticiler senden fellik fellik kaçarlar. Sen varsan, el üstünde tutuluyorsan bir toplumda, o toplum karmakarıŒ demektir.

Sayın muhbir vatandaş, sen bir ölçüsün. Senin bir toplumda ölçülerden biri olman yıkımdır.

Bak sayın muhbir vatandaş, sen ortaya çıkmadan, biz böyle değildik. Biliyor musun sayın muhbir vatandaş, biz çok eski bir toplumuz. Geleneklerimiz, göreneklerimiz vardı. İyi işler görmüş bir tarihimiz vardı. Geleneklerimiz arasında senin olmaman vardı. Biz eski bir toplumduk ve bütün tarihimiz boyunca sana karşıydık. Bizim eski, görkemli toplumumuz başını dünyada o taştan bu taşa vurmuş bir toplumdur. Büyük maceralar, büyük deneyler demektir. Bizim bin yıllık büyük maceramız bize sana karşı, sana düşman olmayı öğretmişti. Bizim maceramız, deneylerimiz insan soyu içinde bizi güçlü kılmıştı. Bu güçlülüğün içinde sana itibar etmeyişimiz geleneklerimizin başında geliyordu. (...)

Sayın Muhbir Vatandaş, kendi tarihinin ve Anadolu tarihinin en görkemli çağındasın şimdi. Ben eskiden, Anadolu varken, senden korkmuyordum. Sen Ankara'da, İstanbul'da ne halt işlersen işle seni kabul etmeyecek koca bir Anadolu vardı da senden onun için korkmuyordum. Şimdi korkuyorum. Sen şimdi toptan bizi korkutmaya, çürütmeye de başladın da onun için senden korkuyorum. Sen bir kurt gibi yüreğimize girdin Sayın Muhbir Vatandaş. Senden ödüm kopmaya başladı. Sen bugünlerde bütün gelenek görenek duvarlarını aştın. Sen devletimizin ana unsurlarından biri olmaya, vazgeçilmez bir vatandaş olmaya doğru doludizgin gidiyorsun.

(...)

Sayın Muhbir Vatandaş, en çok ağrıma ne gitti biliyor musun, kızını, yirmi yaşındaki üniversite öğrencisi, gül gibi yetişmiş kızını ihbar ettin sen. Bak, sayın vatandaş, sen vicdanıyla rahat rahat, baş başa, vatanseverliğine övünerek bu toplumda işinde gücünde çok SAYIN olarak da yaşayabilirsin, ama senin gibi bir vicdansız, canavarların canavarını yetiştiren bir toplum ayakta kalamaz. Çünkü sen bir salgınsın. Toplumlara toplumsal salgınlar yıkar. (...)

Yeter fazla çürütme. Ötekiler anlamıyorlar, bari sen anla bu milletin halini... Ne olursun bu yazımı da ihbar etme. Ötekilerin işleri çok, bu yazımı okumaya çok şükür vakitleri yok. Ne olursun! (Yaşar Kemal, 2011, s. 75-77).

Darbe döneminde ülkede gelinen noktada, Osmanlı'nın çöküş dönemindeki muhbirlerinden de örnekler göstererek yazısını kuvvetlendiren Yaşar Kemal, muhbir vatandaşların toplumu çürümeye yönlendirdiğini açıkça anlatmaktadır. Başar Sabuncu'nun metninin çıkış noktasını oluşturan bu muhbir vatandaş olgusu, yazarın da en sert eleştirel tavrını takındığı, ülkenin

içinde bulunduğu duruma bir sanatçı hassasiyetiyle derinden üzüldüğü bir devrin anlatısı olarak önem kazanmaktadır.

Ülkede hâkimiyetini kuran cunta, vatandaşın üzerine liyakate dayanmayan bir misyon yüklemiştir. Asayiş ve emniyeti sağlamak adına bütün insanlar fişlenmekte, takip altına alınmaktadır. Bu durumun en büyük sağlayıcıları da apartmanların kapıcıları olmuştur. Doğru düzgün okuma yazma bile bilmeyen bu kesimden insanların kayıtlarını oluşturmaları istenmiş, devlet kendi yapamadığı işi yine yetkin olmayan vatandaşın omzuna yüklemiştir. Düzen getireceğini söyleyen cuntacılar, daha büyük bir kargaşa yaratarak ülkeyi ele geçirmişlerdir. Hane halkı de çok beklediği bu askeri müdahalenin ardından bunun ucunun suçsuz olsalar bile kendilerine dokunacağını düşünüp korkmaktadırlar.

HANIM (Kuşkulu) Nüfuslarımızı eline vermese miydik?
 BEY Kimden korkacakmışım? Namuslu vatandaşlar değil miyiz?
 HANIM Ne bileyim? Millet birbirine çamur atmakta fırsat kolluyor
 bugünlerde. Gazetelerde hep okumuyor muyuz? Ondan sonra, zorla
 bir itiraf imzalatıp... (2010, s. 136).

Halk birbirinden şüphe duyarak, tedirginlik içerisinde günlük yaşamını sürdürürken; suçsuz olanların duyduğu kuşkuların kaynağı, çok istedikleri darbe yönetimine güvenmemeleridir. Haksız bir şekilde yönetimi ele geçirenlerin, diğer insanlara hakkaniyetle yaklaşacaklarını düşünmek zaten çok mantıklı bir düşünce biçimi değildir.

Grevlerin yasaklandığı yetmezmiş gibi üniversiteler de kapatılmış, olası bir öğrenci hareketi engellenmiştir. Üniversiteler, ülkenin gelecek neslini yetiştirmekte büyük bir görev üstlenen, ülkenin gelecekteki yöneticilerini, hukukçularını, mühendislerini ve bilim adamlarını yetiştiren en önemli kurumlardır. Otoriter sınıfların en korktuğu nesiller, üniversitelerde eğitim gören nesillerdir. Zor kullanarak genç ve dinamik neslin hayata bakışlarını değiştirmeyi, onları yönetmeyi uman zihniyetler daima hemen hemen her toplumda kendini göstermektedir. Ülkenin genç beyni Oğul ve babası

arasında bir gazete haberi üzerine yapılan yorumlar bu ölçüde önem kazanmaktadır. İşçilere ve öğrencilere gelen yasaklamalar pek tabii medyatik kanalları da durma noktasına getirmiş, muhalif ve objektif yayın yapan yayın organları kapatılmış, vatandaş bilgiye yalnız siyasi otoritenin sansüründen geçme başarısı gösteren yalan haberlerle ulaşmak durumunda bırakılmıştır.

HANIM Haberler nasıl yavrucuğum? (Dikkatle gazete okuyan oğlunun omzunun üstünden eğilir; okur) “Emniyet müdürlüğünün altıncı katından kendini atarak...” Aaa, bir işçi intihar etmiş!

BEY Eee, ne yapalım yani?

HANIM Ama bu sefer senin gazeten ayol!

(Oğul babasına bakar dimdik)

BEY (Rahatsız) Ne var yahu? Yazıyor işte... İntihar etmiş! Öküzün altında buzağı arayacaksak... Ama tabii, öteki paçavra sizin beyninizi yıkadığından... İyi ettiler de kapattılar! Basın özgürlüğümü! Hıh... Yalan söyleme, iftira etme özgürlüğü! Şeref ve haysiyetlere... (Oğluna) Bak, benim gazeteme ilişen oluyor mu? Neden? Doğruyu yazıyor da ondan! (2010, s. 138-139)

Ülkenin bulunduğu genel durumu düşündüğümüzde, darbe öncesi halk ve işçi sınıfı grevler yaparak hakkını aramakta; öğrenciler ortada büyük bir haksızlık olduğunu fark edip öğrenci hareketleriyle bu sınıfa destek vermekte; sömürü sınıfı, sızdığı devlet kanallarıyla bunu engellemeye çalışarak ve nihayetinde darbeyi gerçekleştirerek bu savaşı kazanmış gibi görünmektedir. Olayların fitilini ateşleyen durum olarak grev hareketlerine bakmakta fayda vardır. İşçiler, verdikleri emeğin karşılığını alamamakta; parasal sıkıntılarla boğuşmaktadır. Onları sömüren kesimden haklarını talep etmeye çalışmalarındaki temel etken ekonomik çıkmazlara dayanır. Yani halk açlık ve yoksullukla boğuşmaktadır. Darbeci cuntanın getirdiği yeni düzende muhbirlerle ödenecek yüksek miktarda paralar konuşulmaktadır. Darbeci cuntanın içinde Komşu Kadın'ın iş adamı eşiyle yemekler yiyen, onunla ilişki kuran yüksek rütbeli bir paşa olduğu bilinmektedir. Bu dava, cepten çıkacak parayı dert edinen sömürü düzeninin ödediği parayla ilgili olmadığını göstermekte, aslolanın işçi sınıfının herhangi bir gücünü tanımamak olduğunu ortaya koymaktadır. Muhbirlerle yüksek miktarda para

ödemeyi kabul eden ve dayatan düzen, işçilerin daha rahat yaşayabileceği bir ortamı kurmayı kabul etmemiştir.

KOMŞU Yılanın başı ezilmiş değil daha. Bey hep söylüyor, şöyle dört başı mamur bir huzur istiyorsak, işin nereye varacağından çekinmemeliyiz diyor. Devlete yardım etmeliyiz! Bir iş adamları toplantısında dün. Merkez Bankası'ndan fon açmaya karar vermişler.

HANIM Devlete yardım etmek için mi?

KOMŞU Dünyadan haberin yok ayol. Avuç dolusu para ödenecek muhbirlere. Eee? Nereden gelecek bu değirmenin suyu? (2010, s. 141)

Radyolardan, gazetelerden yükselen seslerde üç tehlikeli malzemeden söz edilmektedir. İnsanların evlerinde yapılan aramalarda bulunan ve tehlikeli sayılan malzemeler arasında kitap ve dergiler de bulunmaktadır. Otoriter sınıf, kendi ideolojisiyle çelişen bütün materyalleri tehlikeli saymakta ve bunları bulunduranları suçlu addetmektedir. Bu durum namusuyla çalışan toplumun küçük burjuva ailesini dolayısıyla da Evin Beyi'ni tedirgin etmiş, evdeki bütün kitapları yaktırarak küçük çapta bir yangın çıkmasına sebebiyet vermiştir. Bu kargaşadan istifade evin oğlu, bir yolunu bulup dışarı çıkmıştır. Oyunun son bölümünün adı "Cihad"dır.

Evin Beyi, "sayın muhbir vatandaşlar"ın arasına katılmak, onların şaşaalı cemiyetlerinin bir üyesi olmak, darbecilerin yazdığı tarihte kendine bir yer bulmak adına; hakkında herhangi bir bilgi sahibi olmadığı, üst kata yeni taşınan komşusunu ihbar etmiştir. Askerler beklenirken evde büyük bir devinim görülmektedir. Bey, subay kıyafetleri giyip tabancasını beline takmış, Evin Hanımı ve Hizmetçi camları siper olacak şekilde eşyalarla kapatmışlardır. Mekân bir hapisaneyeye dönüştürülmüştür adeta. Olayları öğrenen Hizmetçi, evden çıkmaya çalışınca mutfaka kilitletir, evde hapistir. Heyecanlı bir bekleyiş sürerken; kaçan Oğul tüm aramalara rağmen evde bulunamaz. Bütün akıl sağlığını yitirmiş cuntacı küçük burjuva ailesi, hiçbir suçu olmayan hamile bir hizmetçiyi suçlarlar. Onu suçlamaları için yeterli bir

argümanları dahi yoktur; gerçi yaşadıkları toplumun da bu tarz bir değer yargısı yoktur.

BEY Oğlum nerede?

(Namluyu Hizmetçi'nin şakağına dayar)

HİZMETÇİ Nereden bilirim?

(Hanım üstüne atılır)

HİZMETÇİ İmdaat!

BEY Sus. Gebertirim!

(Bir savuruşta divanın üstüne atar kızcağızı)

(...)

KOMŞU (Bey'e) Falaka?

(...)

(Hanımlar anlaşılmaz bir hevesle Hizmetçi'nin çoraplarını sıyırlar.

Hizmetçi plasterin izin verdiği ölçüde bağırmaya çabalar. Bey,

çığlıklarını bastırmak için radyoyu açar: Marşlar)

(...)

KOMŞU (Büyük bir buluş yapmış gibi) Gazeteler... Tamam! Bakalım neler yapıyorlarmış o eşkiyalara. Kadınlara özellikle.

(...)

BEY (Gözü Hizmetçi'nin çıplak bacaklarında) Orospu!

(Kızcağızın memelerini sıkar hınçla. Komşu, elinde yağ lekeli bir gazeteyle gelir)

KOMŞU (Okuyarak) Yargıca da anlattık. Polis sorgusu sırasında olanlar bizi ilgilendirmez dedi. Oysa bu ifadeleri imzalattırmak için işkenceye uğradığımızı, falaka ve cinsel organlarımıza cop ile tecavüz edilerek (...) (Gazeteden okuyarak) Kulak memelerimize ve cinsel organlarımıza elektrik cereyanı vererek... Duydunuz mu? Anarşistlerin mahkeme önündeki ifadesi.

BEY Memelerine, evet!

(...)

(Hanım elektrik kordonlarıyla gelir)

KOMŞU Kulak...

BEY Memelerine! Memelerine! (Hizmetçi'nin bluzunu yırtar)

(Hizmetçi kırtulmak için çırpırır. Bey kordonlardan birini kulak memesine, ötekini göğsüne yapıştırır kadıncağızın, dördü de elektrik şokuyla sarsılırlar (...) güçlkle doğrulurlar; hareketsiz yatan Hizmetçi'ye bakarlar korkuyla.)

KOMŞU (İyimser olmaya çalışarak) Ne yani? Uğursuzun biri değil miydi? Anarşist! Kim sorabilir hesabını? Katil! Değil mi? (2010, s. 157-162).

Hamile Hizmetçi; Bey, Hanım ve Komşu Kadın'ın işkencelerine daha fazla dayanamayıp ölmüştür. Aynı zamanda bir erkeğin iğrenç tacizine de maruz kalmıştır. Darbeci cuntanın yaptığı radyo ve gazete yayınlarının büyük

tehlikesi bu son sahnede kendini belirgin bir şekilde göstermiştir. Adalet hakkında herhangi bir bilgisi olmayan bir gürhunun eline, kendi hafiyeleri olma yetkisi alt metinlerden devamlı insanların beynine empoze edilmiştir. Küçük burjuva ailesi de yargılama yetisi bile olmamasına rağmen masum genç kadını üstelik hamile bir kadını, insanlık dışı bir şekilde katletmişlerdir. Totaliter rejimler halkı cehalete ve acımasızlığa yöneltmiştir. Gazete haberlerine ağlamadan tepki veremeyen oyunun duygusal tarafını temsil eden Evin Hanımı bile oyunun sonunda acımasız bir katile dönüşmüştür.

Polislerin ve askerlerin üst kattaki evi bastıklarının işitilmesi, yukarıda iki kişinin öldüğünün öğrenilmesiyle oyunun sonuna gelinmiştir artık. Ailenin baskıcı-faşizan tavırlarından bunalan Oğul devamlı saz çaldığını duyduğu üst kat komşusunu ziyarete gitmiş, yargısız infaz etmek için gönderilen kolluk kuvvetleri de evde olan herkesi öldürmüştür. Oğullarının ölümünü trajik bir biçimde öğrenen hane halkı, çok sevdikleri rejimin hem can alan hem can veren ailesi konumuna gelmiş ve büyük bir cezayla karşılaşmışlardır.

Başar Sabuncu, *Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi*'nde olduğu gibi iki alternatif son hazırlamıştır bu oyun için. Oyunun ikinci sonunu eğlenceli oyun sonlarını seven seyirciler için yazdığını belirtmiştir. Oyunun ikinci sonu, daha fantastik bir durumu ihtiva etmektedir. Kapıcı bu defa acı haberi iletmek için değil, muhirlere ödenen ücreti alarak gelmiştir ailenin evine. Elinde bir avuç parayla içeri girerken sırtından polisler tarafından vurulur. Kapıcı'nın elinden para destesini alırlar. Sırayla subaylar polisleri, iyi giyimli-kalın enseli siviller subayları, SS subayları iyi-giyimli kalın enseli sivilleri, komandolar SS subaylarını, CIA ajanları komandoları, James Bond CIA ajanlarını ve son olarak Sergio Leone James Bond'u öldürerek parayı alır. Önce "sayın muhbir vatandaşlar" onları ardından onlar "sayın muhbir vatandaşlar"ı alkışlarlar ve perde kapanır.

Sayın Muhbir Vatandaşlar ya da Küçük Burjuvanın Yurtseverliği Üzerine Aşırı Gerçekçi Sahneler, yaşandığı dönemi gerçekçi bir bakış açısıyla yakalamış, bunu 12 Mart döneminin tanıklarından başarılı bir yazarın gözlemciliğiyle aktarabilmiş bir eserdir.

4.3.5. Mekân

Oyunda bulunan tek mekân, hane halkının ikamet ettiği kasvetli bir aile apartmanında bulunan, çatı katının altındaki dairedir. Küçük bir burjuva ailesinin yaşadığı mahallede gecekonduların bulunmaması, maddi açıdan çok bir sıkıntı çekmediklerini göstermekte, yeni taşınan üst kat komşusunun at arabasıyla getirdiği eşyalarını görüp yadırgamaları herhangi bir köy hayatının yaşadıkları muhitte alışıldık olmadığını göstermektedir. İlk bölümün başlığı da “İyi Aile Muhiti” adını taşımakta, alımlayıcıyı yanıltıcı bir bilgi aksettirmektedir.

İyi mahallede, ‘kasvetli bir aile apartmanı’nda, “tam konforlu” bir daire... Gösterişli, zevksiz eşyalar (2010, s. 103).

Başar Sabuncu, genelde doğrudan bir mekân anlatımcısı olarak karşımıza çıkar oyunlarında. Ancak bu metninde farklı olarak bir mekânı duygu ile nitelendirmiş, “kasvetli” bir mekân algısı yaratmaya çalışmıştır. Mekânın duygusallığı, aklıyla değil, ilkel duygularıyla hareket eden insanların yaşadığı bir aile apartmanı izlenimi vermesi bakımından önemlidir. Mekânda ortak kullanım alanı olarak bulunan salonun yanında, mekânı genişletmek için kullanılan mutfak ve yatak odası da bulunmaktadır. Oyun bir iç mekân anlatısı olmanın yanında, dışarıdaki gerilimi de yansıtmak adına dış mekânı seslerle algılamamıza izin vermektedir.

(Hizmetçi kaçarcasına mutfağa giderken, niteliği belirsiz patlamalar duyulur dışardan)

(...)

(Hanım’la Oğlu, yatak odaları tarafından çıkarlar.) (2010, s. 105-107).

Üst kata yeni taşınan komşu da yalnızca seslerle algılanmakta ve aile içinde yanlış yorumlarla tanınmaya çalışılmaktadır. Saz çalışıyla onu “köylü” olarak algılamakta, eve gelen kadın misafir de onu bir “zampara” olarak görmekte aileye oldukça yardımcı olur. Aile öylesine bir dedektif moduna girmiştir ki, üst katta yaşayan adamın çöplerini kontrol ederek onunla ilgili bir fikir edinmeye bile uğraşırlar. Kapıcı'nın varlığı yalnızca evin kapısının önünde yapılan konuşmalarla görülür.

Oyun aynı mekânın içinde konu bölümünde değindiğimiz şekilde sürmeye devam eder. Başar Sabuncu yine tek mekânı tercih ettiği bir başka oyunu olan *Şerefiye*'de tek mekânın kendi içerisindeki devinimlerinden yararlanarak alımlayıcının gözündeki sıkıcılığı ortadan kaldırma yoluna gittiği gibi bu oyunda da son bölümde mekânı bir değişime uğratarak farklı algılayışlar yaratır. Normal görünüşlü bir ailenin oturduğu ev, önce basında çıkan haberlerin etkisiyle kapıya zincir vurularak sonra gelecek askerlerin korkusuyla siperler oluşturularak ve nihayetinde Hizmetçi'nin mutfağa kilitlemesiyle bir hapisaneye dönüşerek oluşumunu tamamlamaktadır. Son bölüme girilirken çıkan yangının da mekânı değişime uğrattığını söylemek gerekir.

Yangını söndürürken darmadağın olmuş olan odayı düzenlerle. Bir köşede yeni kullanılmış ütü masası

(...)

BEY (Odaya göz gezdirir) Temizliğin sırası mı? Bütün eşyaları pençelerin önüne yığın hemen. Kim vurduya gitmeyelim.

HANIM Aman yarabbi! Hemen ateş açarlar mı dersin?

BEY Teslim olmayı reddedeceğine göre... Hadi! Şilteleri yığın eşyaların üstüne de.

HANIM (Hizmetçi'ye) Tut! Tut!

(Eşyaları pencerenin önüne taşırlar (2010, s. 150).

(Bey, Hizmetçi'yi zorla mutfağa sokup kapıyı üstünden kilitle) (2010, s. 155).

Tiyatral metinlerde mekân kullanımı, tek mekânı ihtiva eden oyunlar için değişime ve dönüşüme ihtiyaç duyarlar. Başar Sabuncu, tiyatro sanatının

etkin bir uygulayıcısı olarak; yalnızca oyun yazarı kimliğiyle değil, dekor tasarımı ve yönetmenlik yaptığı oyunları da düşündüğümüzde bir oyunun tek mekânda da olsa nasıl aktarımsal bir yol izleyeceğini oldukça iyi bilmektedir.

4.3.6. Zaman

Oyun, tarihsel bir olaydan hareketle yazılmış, yazarın şahit olduğu bir dönemin anlatısıdır. Karakterlerin yaşadıkları, yaşamaya devam ettikleri devir bir darbenin arifesi ve devam ettiği süreci ihtiva eder. Oyunun “ İyi Aile Muhiti” adlı ilk bölümü, Evin Hanımı ve Komşu Kadın arasındaki diyaloglarla başlamakta, Hizmetçi'nin sahneye giriş çıkışlarıyla devam etmekte, sırayla önce Oğul sonra da Evin Beyi'nin gelişiyile sürmektedir. İlk bölümde zamanı niteleyen herhangi net bir ifadeye rastlanmamaktadır. Ancak bir çocuğun okuldan dönüşü ve bir devlet memurunun işten geliş saatleri olarak düşündüğümüzde akşam civarı bir zaman diliminde gerçekleşen olayları işlediğini görebiliriz. Aile'nin akşam yemeğine oturdukları zamanda ilk bölümün sonu gelir. Yaşanan olaylara bakıldığında öğrenci ve işçi hareketleri hız kazanmış, ülke neredeyse ikiye bölünmüş vaziyettedir.

Tarihsel bir olayı arka planına alan oyun, 1971 yılının mart ayında geçmektedir. Oyunun ikinci bölümü, klasik bir tiyatro metni, *Godot'yu Beklerken*'e gönderme yapmaktadır. Godot'nun temsil ettiği ve uyandırdığı düşünceler bağlamında bu bölümde beklenenin hiçbir zaman gelmediği, gerçekleşen darbe neticesinde de hiçbir zaman gelmeyeceği durumu düşünülebilir. Godot'yu beklemek zamansal olarak da içinde umudu barındıran bir sonsuzluğu ifade eder. İlk bölümden birkaç gün sonradır. Gazetelerde kaçırılma ve fidye haberleri baş göstermekte; basın da birlik içerisinde olmadığı ortada pek çok spekülâtif bilginin dolaştığı bir hava hâkimdir. Geçen süre içerisinde darbenin de gerçekleştiği görüldüğünden ikinci bölümün sonunda tarihin 12 Mart 1971, saatin de 13.00 olduğu rahatlıkla saptanabilmektedir.

Birkaç gün sonra... Hanım, gözleri yaşlı gazeteleri karıştırır (2010, s. 121).

SPIKER'İN SESİ "... Son günlerde olaylarla etkin şekilde mücadele etmek amacıyla, on bir ilde sıkıyönetim ilan edilmiştir... (2010, s. 134).

Darbenin üzerinden birkaç gün daha geçmiştir. Darbe ülkenin bütün her yerine yayılmış, vatandaşları hafiyelik yapmaya teşvik etmiştir. Zamanın algılanma süreci burada, bir halkın otoritenin görüşlerine ne kadar kısa zamanda adapte olduğunu göstermektedir. Oyunun başında kullanılan epigraflarda da görülmektedir ki üst sınıf, alt sınıfın alışkanlıklarını belirlemektedir. Üst sınıf ve alt sınıf arasındaki tüm etkileşimlerin temel kaynağı ekonomidir, çünkü insan hayatını sürdürmek için yaşanan dönem içerisinde ekonomik bir güce ihtiyaç duymaktadır. "Fahri Polisler" adını alan üçüncü bölümde muhbir vatandaşlar ortaya çıkmış, kitaplar otoriteler tarafından tehlikeli sayılmıştır. Toplumun düşünsel ve ahlaki yapısı birkaç gün içerisinde bozguna uğratılabilmektedir.

Üçüncü bölümden son bölüme geçilirken aralarında zaman atlaması en az olan iki bölümü görmekteyiz. Evdeki yangın sönmüş, Oğul evden çıkmanın yolunu bulmuş ve Bey evi bir siper alanına dönüştürmüştür. Darbenin ardından gelen birkaç gün içerisindeki ciddi değişimlerin hem toplumun en küçük yapısı olan aile içerisinde kavranması hem de ülke genelinde anlaşılması oldukça kıymetlidir. Oğul'un evde olmadığı öğrenildiğinde gelişen olayların, Hizmetçi'nin katlinin ve kolluk kuvvetlerinin ne kadar süre içerisinde geldikleri açık olarak bilinmemektedir. Ancak en çok olayı kapsayan bölümün dördüncü ve son bölüm olduğu açıktır. "Cihad" isimli son bölümde olayların vardığı nokta, insanlığın da yitimini gözler önüne sermektedir. Hamile bir kadın evde işkencelerle katledilmiştir. Bu katliamı yapanın bilinçsiz bir aile oluşu bunu meşru kılmadığı gibi; yaptıkları işin bilincinde olması beklenen kolluk kuvvetlerinin üst katta öldürdükleri evin oğlunun da bir çocuk oluşu yapılanların bir insanlık suçu olduğunu delalet eder.

5. BÖLÜM

BİREYİN İÇ DÜNYASINI YANSITAN ESERLER

5.1. ZEMBEREK

5.1.1. Sahnelenme Bilgisi

Zemberek, Başar Sabuncu tarafından 1971 yılında kaleme alınan iki perdelik bir oyundur. 17 kısa bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerin dokuzu tek bir mekânda geçerken diğerleri farklı mekânlarda geçmektedir. Metin yazıldıktan hemen sonra sahneye uyarlanmamıştır. Oyun, 1980 yılında Devlet Tiyatrolarında değil, özel bir tiyatro olan Dostlar Tiyatrosu tarafından Genco Erkal'ın öncülüğünde sahnelenmiştir. İlk yazıldığı dönemde sahnelenmemesinin sebebi pek çok farklı mekân ve kalabalık bir oyuncu kadrosunu içermesidir. Bir başka neden olarak da Başar Sabuncu'nun metni başta bir radyo oyunu şeklinde yazması ve sahneye uyarlanması için özel bir ekibin dört aylık bir sürede çalışmaları gösterilebilir. (Tekerek, 2007, s.101).

5.1.2. Konu

Başar Sabuncu'nun 1971 yılında bir gazete haberinden esinlenerek yazdığı *Zemberek*, sabah kahvaltısındaki bir ailenin okuduğu cinayet haberinin zihinlerinde canlandırılmasıyla başlamaktadır. Aile, kendi oğullarının yaşında işçi bir gencin işlediği cinayet üzerine konuşmaya başlar. Adamın sert, kadının ise yumuşak tavırları kendi oğullarına gösterdikleri davranışlara koşut şekilde ilerlemektedir.

Oyun fabrikada çalışan ve iki ayrı mizaca sahip olan Mahmut ve Seyfi'nin yaşantısına odaklanır. Seyfi emeğinin karşılığını alamadığını düşünen,

işçileri örgütleyen ve hakkını savunan biriyken; Mahmut işinde yükselmiş, fabrikadaki işleyişten memnun, herhangi bir durumu derhal üstlerine ileten biridir. Aralarında çıkan kavgaya müdahale eden Recep ise Seyfi'yi davasında haklı görmektedir. Bu nedendir ki Mahmut'un onun da işinde yükselmesi için yaptığı teklifleri geri çevirmektedir.

Recep babasının vefat etmesinin ardından ailesine bakma yükümlülüğünü omuzlarına almış, bu nedenle üstündeki bütün baskılara göğüs germiştir. İş yerindeki son olaylardan sonra artık dayanamaz ve işten ayrılır. Annesine ve kardeşine durumu açıklayamaz. Bu durum da yetmezmiş gibi sevdiği kız Semra'nın içi boş lüks hayalleri Recep'i uçurumun kenarına sürüklemektedir.

Geçirdiği çok kötü bir günün ardından meyhanede oturan Recep, onu devamlı yargılayan ve hakkında kötü sözler sarf eden sarhoş bir adamın kafasında şişe kırar ve adam ölür. Ne mahkemede kendini savunur, ne de başka biriyle konuşur. Tamamen içine kapanmış ve susmuştur. Konuşan artık Recep değil, onun hakkında yorum yapan insanlardır. Bir gazete yazısıyla başlayan oyun, adam ve kadının bir akşam yine gazete yazısından Recep'in 12 yıl hapis cezasına çarptırıldığını görmeleriyle son bulur.

5.1.3. Kişiler

Oyunun şahıs kadrosu; Recep, Ali, Seyfi, Mahmut, Veli, Recep'in Annesi, Selma, Yılmaz, Osman gibi kendi isimleriyle anılan karakterleri ihtiva ederken aynı zamanda, Adam ve Kadın gibi yalnızca cinsiyet belirten karakterleri ve Başkan, Yargıç, Savcı, Kâtip, Boyacı, Avukat, Memur, Genç İşçi, Pehlivan ve Sarhoş gibi hem meslek hem durum belirten isimlerle ilişkilendirilmiş karakterlerle de kurulu, oldukça geniş bir kişi havuzundan oluşmaktadır. Bu bölümde, oyunda önemli rol oynayan kişilerin özellikleri ve tanıtımları yapılacaktır.

Recep, oyunun başkişisidir. Seyfi ve Mahmut arasındaki gerilimde Seyfi'yi haklı görmektedir. Recep, Mahmut'un arkadaşlarını ispiyonlamaya davet eden çağrılarını, işte yükselme ihtimali olma pahasına geri çevirir. Seyfi'nin elinin kesilmesi üzerine Mahmut'un gösterdiği davranış, Recep'i derinden etkilemiş ve insanların ne kadar kötü düşüncelere sahip olduklarına ilk defa bu kadar yakından şahit olmuştur. Recep duygularını iletmesi ve eylemleri bakımından oldukça düz bir karakter olarak kurgulanmıştır. Onun düşünceleri yaptığı eylemlerin derin bir tahliliyle anlaşılabilir bir nitelik taşır. Seyfi'ye karşı gösterilen insafsızca tavır sonucu, ekonomik imkânları hiç düşünmeden işten ayrılması onun idealist bir çizgide de olduğunu göstermektedir. İnsana değer vermeyen, hor gören ve yalnızca kendini önemseyen bir sistemin içinde daha fazla bulunmak istememiştir. Recep, babasının vefatının ardından ailesine bakma yükümlülüğünü üstüne almıştır. Babasının vasiyeti üzerine kendini Veli'yi okutmak daha güzel yerlere getirmek, kendisi ve annesinin yaşadığı hayattan çok daha iyilerini yaşaması için paralar. Ancak bunun yanında ailesine ona okuma imkânı vermediği için kızgındır. Veli'nin okumak yerine çalıştığını öğrenen Recep, Veli için yaptığı fedakârlıkların bir hiç uğruna olduğunu görmesiyle ikinci bir duygusal yıkım yaşamıştır. İşçi Bulma Kurumu'na gittiğinde de oradaki memurun tavrından etkilenen Recep hem özel sektörün hem de devlet işinin ne derece yozlaştığını fark eder. Bu durumlar onun karakterinde kapanmaz yaralar açmaktadır. Kız arkadaşı Semra'nın da onu anlamayan tavırları karşısında Recep, son dayanağını da kaybeder. Recep o kadar düzgün karakterli kurgulanmıştır ki belki de tek olumsuz tarafı, haksızlığa ses çıkarmamasıdır. Düşüncelerini sözlerle değil eylemlerle ifade eden Recep, geçirdiği korkunç bir günün ardından sabah fabrikada çalışırken aynı günün akşamında yaşadıklarının onu sürüklediği dünya içerisinde bir katile dönüşmüştür. Oyuna da adını vermiş olan zemberek, gerilmiş gerilmiş ve sonunda kopmuş olan Recep'in davranışlarını da simgelemesi bakımından başkişiyle doğrudan bir benzeşim kurmuştur.

Adam ve Kadın, Recep'in gazetedeki olayını dışarıdan izleyen iki farklı görüşü simgelemek için kurgulanmış oyun kişileridir. Adam gazetedeki habere, kendi oğluna davrandığı gibi sert bir mizaçta yaklaşmaktayken Kadın, aynı habere karşı kendi oğlu ve Recep'in yaşlarının aynı olmasından dolayı bir özdeşim kurmakta ve daha ılımlı yaklaşmaktadır.

Mahmut, Recep'in çalıştığı fabrikada ustabaşıdır. İşçileri sanki fabrika sahibi bir kapitalist gibi ezmektedir. Seyfi, fabrikada Mahmut'tan daha eski bir çalışan olmasına rağmen Mahmut, çalışma arkadaşlarını yöneticilere gammazlayarak işinde erkenden yükselebilmiş biridir. Mahmut, çevresindeki insanları hiç umursamayan yalnızca işverenin görüşleri doğrultusunda hareket eden modern bir köleyi temsil etmektedir.

Seyfi, işçiler arasında grev ve örgütlenme yanlısıdır. Kendisinin ve işçi arkadaşlarının verdikleri emek karşısında aldıkları ücretin ve çalışma şartlarının iyileştirilmesini istemektedir. Doğuma çok yaklaşan eşinin yanında olmak için Mahmut'tan izin bile alamamaktadır. Geçirdiği bu kötü günün ardından elini makinaya kaptırır ve çalışamaz bir hale gelir.

Recep'in annesi ve kardeşi Veli, Recep'in ev yaşantısının bir tezahürünü barındırırlar. Annesi, Recep'i yalnızca eve para getiren biri olarak görmektedir. Oğlunun duygu ve düşüncelerini önemsemez. Veli ise ağabeyi Recep'in onu okutmak için ayrıldığı ve terk ettiği hayatı umursamayarak kendisi de iş hayatına atılmıştır. Veli, ağabeyinin onun için yaptığı fedakârlıkların farkına varabilecek nitelikte bir karakter değildir.

Pehlivan köyden yeni şehre göçmüş diğerlerinden yaşça büyüktür. İşçi ise bu sisteme adapte olmuş, memur insanları aşağılayıcı konuşsa bile kahkaha atarak gülen ve kendini küçük düşürerek göze girmeye çalışan bir kişidir. Memur ise insanlara oldukça kötü davranan ve işsiz kimselerden para talep ederek onlara iş bulan kısacası mesleğini kötüye kullanan biridir.

Semra, Recep'in kız arkadaşıdır. Okullu, lükse düşkün ve en küçük bir aksiliğe bile tahammülü olmayan bir kızdır. Semra ailesinin gözdesidir. Para ile şımartılmıştır ve keyfine oldukça düşkündür. Semra kendi yaşadığı hayata Recep'i de adapte etmeye çalışır. Onun kendini geliştirmediğini, topluluk içinde nasıl davranması gerektiğini bilmediğini düşünür. Recep'in işten çıktığını duyduğunda bile onu teselli edecek yalnızca bir iki cümle kurar ama sonra yine kendi hayallerine dalar ve Recep'in ruh halini önemsemez.

Sarhoş, Recep'in karşı olduğu sisteme övgüler düzer. İnsanların iktidar karşısındaki eylemlerini haksız bulur. Onun da dertleri vardır ancak içmek bu dertlerin tek çözümdür. Hatta çocuklarının rızkını yediğini övünerek söylemektedir. Recep'in işsiz olduğunu duyunca daha da saldırgan bir şekilde onu küçümser, bağırarak Recep'i çileden çıkarır. Recep'i katillığe sürükleyen rolü oynaması bakımından Sarhoş önem arz eden bir karakterdir ama Sarhoş'u bardağın boşaldığı son damla olarak görmek de doğru olacaktır.

5.1.4. Yapı ve İzlek

Oyun, Adam, Kadın ve oğulları İzzet'in evinde yapılan bir sabah kahvaltısı esnasında ailenin diyaloglarıyla başlar. Oğulları İzzet henüz uyanmamıştır. Kadın -anne- ve Adam -baba- oğulları İzzet'i girmesi gereken bir imtihan dolayısıyla uyandırmaya çalışmaktadırlar ancak İzzet'ten hiçbir tepki yoktur. Adam'ın oğluna tepkisi daha sert bir biçimde görünürken Kadın, oldukça yumuşak ve hoşgörülü yaklaşmaktadır. Bu esnada Kadın, gazetede bir cinayet haberi okur ve Adam ile birlikte bu cinayet üzerine tartışmaya başlarlar. Adam'ın bu haber üzerine tavrı oğluna gösterdiği yaklaşım gibi sert ve kesinken, Kadın da oğluna gösterdiği tavra koşut olarak gayet hoşgörülü yaklaşmaktadır.

KADIN Aaaa..!
ADAM Efendim?

KADIN Yine bir cinayet haberi. Gün geçmiyor ki... Nedir bu canım?
(Okur) "Genç bir işçi, kendisine içki ısmarlamayan arkadaşını öldürdü."

ADAM Sallandıracaksın böylelerini, bir celsede sallandıracaksın!

KADIN Niye öyle diyorsun? Bak, bayağı da temiz yüzlü çocuk.

ADAM Asıl öylelerinden korkmalı.

KADIN (Okur)"... birahane de içki içerlerken..."

ADAM Sabah sabah cinayetle minayetle insanın içini karartma allasen.

KADIN Yavrucak. Kim bilir...

ADAM Sırf güzel yüzlü diye elin katiline acımak huyundan ne zaman vazgeçeceksin bilmem? Eciş bücüş biri olaydı, benden kötü veriştirirdin ama...

KADIN İçki ısmarlamadı diye insan insanı öldürür mü canım? Vardır elbet bir nedeni (2009, s. 86-87).

Kadın, insanları görünüşlerine göre nitelendirmekte ve cinayeti işleyen kişi ile oğlunun aynı yaşta olmasını göz önünde bulundurarak duygusal bir yaklaşım sergilemektedir. Ancak aynı Kadın'ın Adam'ın çalıştığı bankadaki hademelere davranışı oldukça farklı bir çizgide ilerlemektedir.

KADIN Ha şekerim, öğleye doğru bankanın hademelerinden birini gönderirsen eve. Alışverişe çıkacaktım.

ADAM Olacak şey mi canım?

KADIN Bir öğlencik' tatil yapmayıverseler ölmezler ya? Pehlivan gibi adamlar... (2009, s. 86).

Adamın işe gitmesinin ardından Kadın tatlı bir dille oğlunu uyandırmaya çalışır. Yeniden gazete haberine yönelmesiyle birlikte odak duruşma salonuna geçmiştir. Mahkeme heyetinde bulunan Başkan, Savcı, 1. ve 2. Yargıç ve sanık sandalyesinde bulunan Recep görünür. 1. Yargıç erkek, 2. Yargıç kadındır. Bunu belirtmek için 2. Yargıç'a (Sulhiye) ismiyle hitap edilir ve bu oyun kişisi duygusal bir şekilde kurgulanmıştır. Birkaç sorunun ardından odak noktası bu kez olayların başladığı fabrikaya geçer.

Recep, fabrikayı ziyarete gelecek olan yabancı mühendisler için Ali'nin saçını taramaktadır. Seyfi'nin gelmesiyle birlikte aralarında konuşmalar başlar. Seyfi'nin karısı doğum yapmak üzeredir ancak yabancı misafirler geleceği için müdürü yerinde bulamamıştır. Ali'nin konuşmaya katılmasıyla

birlikte ustabaşı Mahmut'tan izin istenebileceğini düşünürler. Mahmut ise böyle önemli bir durumu, fabrikaya gelecek olan misafirleri bahane ederek önemsememektedir.

ALİ Peki abi. Seyfi Abinin, bugün bir çocuğu olmak ihtimali varmış...

(...)

MAHMUT Gözün aydın Seyficiğim. Gözün aydın ki, nasıl aydın. Yani...

(...)

ALİ Yengenin yanında göz kulak olacak kimsesi yokmuş. Sen bilmemiş ol ha Mahmut Abi? Seyfi Abi evi şöyle bir kolaçan edip gelecek.

MAHMUT İyi olurdu ya. Ne iyi olurdu. Müdüre bir çıkıp...

SEYFİ Meydana gitmiş. Alamanları karşılamaya.

MAHMUT Vah! Elden gelecek bir şey yok demek?

(...)

MAHMUT Dediğim gibi Seyfi. Şunca yıllık hukukumuz var seninle, olacak şey olsa yaparım bilirsin.

(...)

SEYFİ Senden bilmem şu kadar yıl önce geldim bu fabrikaya, ama benden yalnız ben sorulurum, tamam mı?

MAHMUT Kabahat mı? Çok çalışıp göze girdikse kabahat mı?

SEYFİ Çalışmana da sövdüreceksin şimdi bırak. Ulan, nerede bir yiğit oğlan varsa gammazlamaktan başka ne çalışmasıymış ha?

(...)

MAHMUT (Sözü değiştirir) Bak be Seyfi kardeşim, eve gidip de ne edeceksin ha? Ebeliğe davranacak değilsin ya? Yatırırsın hastaneye, gözün arkada kalmadan işinin başına gelirsin.

SEYFİ Sancı gelmeden hastaneye alıyorlar mı be adam? Bilmezmiş gibi...

MAHMUT Demek daha acelesi yok. Gördün mü bak?

SEYFİ Sen basıp gidiyor musun buradan?

MAHMUT İki çift tatlı söze hayrın kalmamış be Seyfi.

SEYFİ Pek can atıyordum da...

MAHMUT Hem canım, bugün doğuracağı ne malum? Yoksa münecim yumurtası yedin de... (Gülerek) Olmazsa, az biraz büzdü mü? (2009, s. 93-95).

Mahmut ve Seyfi fabrikada uzun yıllardır çalışan iki işçidir. Mahmut işinde yükselmiş ve atölyenin sorumluluğu ona verilmiştir. Seyfi zamanında işçiler arasında örgütlenmek isteyen ve kazandığı paranın verdiği emeğe denk düşmediğini düşünen bir yapıya sahipken Mahmut, fabrikada olan biten her şeyi müdürlere ve yöneticilere anlatarak onların gözüne girerken kendi

arkadaşları tarafından “gammazcı” konumuna gelmiştir. Seyfi ve Mahmut’un aralarındaki tartışma kavga edecek kadar ilerler. Recep’in araya girmesiyle Seyfi sakinleşir ve Mahmut, Recep’in ona zarar gelmesini engellediğini düşünür. Bunun üzerine Recep’e daha yakın davranmaya başlar ve aralarında Recep’in fabrikada daha iyi yerlere gelmesi için neler yapması gerektiğine dair konuşmalar geçer. Recep sadece dinlemektedir çünkü Seyfi’yi haklı görmektedir. Mahmut’un bütün tekliflerini geri çevirir. Akli evde olan Seyfi çalışırken bileğine kadar elini makineye kaptırır. Mahmut’un verdiği tepkiler Recep’i oldukça şaşırır. Mahmut’un söyledikleri Recep’in nasıl insanlarla çalıştığını bir tokat gibi yüzüne vurur.

ALİ (Soluk soluğa) Mahmut Abi... Seyfi Abi...

MAHMUT Ha?

ALİ Kötü kaptırdı. Kötü.

MAHMUT Elden mi?

ALİ Bileğe kadar.

MAHMUT Hay Allahın ineği!

ALİ Kötü!

MAHMUT Doktora haber salındı mı?

ALİ Revire koşturmuşlardır.

MAHMUT İyi.

ALİ Kafası mı dumanlıydı ne?

MAHMUT Çenebazlık istemez. Hemen temizleyin ortalığı. Şimdilik ses edilmesin.

(...)

MAHMUT Tam da sırasıydı ya anasını sattığımın? Tam heriflerin geleceği sıra...

RECEP (Taş kesilmiş gibi durur) Ha?

MAHMUT Gör işte. Keskin sirkenin zararı küpüne. Hoş bunun ucu hepimize dokunur ya. Şimdi işin yoksa rapordu, zabıttı uğraş dur. Gâvurların gelecek olması da caba... Ulan, acıdım da üstelik. Mendeburdu, bilmem- neydi ama kırk yılın tanışı ne de olsa.

RECEP Ne de olsa...

MAHMUT Sigorta kötü para vermiyor gerçi. Yan gel yat, ooh...

(Susma) Gidip içeri bir göz atmalı. (Kapıya yürür. Çıkacakken durur)

Sen de tezgâhına hadi. Varsın burası pis kalsın. (Recep çok yumuşak bir hareketle süpürgeyi Mahmut’un eline verir. Mahmut hiç fark etmeden alır) Ha, dur. Sen Seyfi’nin tezgâhına geç bugünlük. Tam giriştedir, boş göstermeyelim. Bu Ali salakçadır, temizlet dedim ya sen de gözünü aç, kan lekesi filan kalmış olmasın. Ulan, başımıza amma iş açtı be itoğlu it... (Recep uykuda gibi yavaş hareketlerle tulumunu çıkarmaya başlar. Mahmut hiç görmeden bir aşağı bir yukarı yürüyerek konuşmasını sürdürür) (...) Yarına Allah kerim. Bu

fabrikada çalışmak için göt atıyor millet. Eşik aşındırıyorlar Allahın günü. Bîr fıkara daha sebeplenmiş olur... Ne denir? İş kazası işte. Alnına yazılıymış... Dur bakayım, papuçların boyalıymış. İyi. Aferim. (Recep'in tulumunu çıkardığını ancak fark eder) Ne yapıyorsun ulan? (Elindeki süpürgeye bakar şaşkınlıkla) Bu ne demek bu?

RECEP (Düz) Öyle.

MAHMUT Bana bak... (Recep tulumunu da Mahmut'un eline sıkıştırır. Kapıya yürür) Nereye? Sana diyorum, heey. (Recep kapı ağzında bir an durur) Neden ulan?

(Recep hızla çıkar) (2009, s. 97-98).

Recep'in fabrikadan ayrılmasıyla birlikte odak noktası yeniden duruşma salonuna çevrilir. Mahkeme heyeti ve Recep'in yanında bu sefer tanık kürsüsünde Mahmut'u görürüz. Mahmut o gün fabrikada olan olayları anlatır. Recep'in iyi niyetli biri olduğunu ve bir kötülüğünü görmediğini belirtir. Avukat'ın ek süre istemesinin ardından duruşma ertelenir ve Recep'in annesi ve kardeşiyle yaşadığı gecekondü oyunun odağına getirilir. Recep, bugün yaşadığı travmanın üzerine henüz kendine gelememişken meseleyi bir de annesine anlatmak zorundadır ve onunla da mücadele etmelidir. Recep, kendini Seyfi'ye daha yakın bulmuş ve onun trajedisini gördükten sonra o fabrikada çalışarak bir yere ulaşamayacağını anlamıştır. İnsana değer vermeyen, hor gören ve yalnızca kendini önemseyen bir sistemin içinde daha fazla bulunmak istememiştir. Annesine fabrikadan ayrıldığını söylemesinin ardından büyük bir tepkiyle karşılaşır.

ANA Çok şükür, çok şükür elim ayağım tutuyor daha. Şunun bunun söküğünü, dikişini yetiştirip bir kuru ekmeği olsun çıkarının. Çıkarırım ama daha ne zamana kadar? Komşular bile söylüyorlar. "Boyunca oğul yetiştirdin, ayağını altına alıp oturacağın gün daha gelmedi mi?" diyorlar... Hadi benden utanmıyorsun...

RECEP Sus ana. Dinini imanını seversen...

ANA Niye susacak mışım? Saçımı ikinizin yoluna süpürge etmedim mi nankör? Gençtim. Yüzüme de bakılırdı pekâlâ. İsteyenim mi çıkmadı? Ne memurlar, ne tüccarlar... (2009, s. 103).

Konuşma Recep için daha bunalım verici bir hale dönüşmeye devam eder. Bir yandan annesini sakinleştirmeye çalışırken diğer taraftan tavrının arkasında durucu cevaplar vermektedir. Kardeşi Veli'nin okuldan gelmesinin ardından evde durumlar daha sakin bir hale gelir. Recep, babasının

vefatının ardından ailesine bakma yükümlülüğünü üstüne almıştır. Babasının vasiyeti üzerine kendini onu okutmak daha güzel yerlere getirmek, kendisi ve annesinin yaşadığı hayattan çok daha iyilerini yaşaması için paralar. Ancak bunun yanında ailesine ona okuma imkânı vermediği için kızgındır.

ANA Rahmetli baban kime emanet etti kardeşini? Soygun yordakçısı yapasın diye mi?

RECEP Olur mu hiç? O okuyacak, adam olacak. Bizim çektiğimiz birini çekmeyecek. Bizim eyvallah ettiklerimize postasını koyacak da öcümüzü alacak. Suyun başını tutacak, öyle mi?

ANA (Sesi titrer) Okuyacak...

RECEP Gecekondu mahallesini de unutacak büsbütün. Şu senin düşüne giren apartman katlarında keyif çatacak. Hava basacak eski komşularına (Yumuşak) Peki benim suçum neydi ha?

ANA (Şefkatle) Vah benim kara yazılı Recep'im.

RECEP Boş ver ana, ağlama boşver. Kendimi bildim bileli ağlar görürüm seni. Eee?

ANA Öyle deme. Gençsin. Hayat önünde öyle ya? Bir de bakmışsın ki... değil mi? Bir aile kızı beğenirsin, gider isterim. Ne varmış? Geçirir gideriz bir dam altında (2009, s. 105).

Recep kardeşine okulunun nasıl gittiğini sorar. Onun imtihan kağıdını ister. Seyfi'nin kardeşini simit satarken gördüğünü bildiği için biraz da tedirgindir. Kardeşi konuyu değiştirmeye çalışırken Recep çantasını açar ve pahalı bir kalem görür. Veli onu bir arkadaşından aldığını belirtse de Recep inanmaz ve Veli'ye vurur. Babasının vasiyetine "Cehenneme kadar!" (2009, s. 107) diyerek evi terk eder. Odak noktası yeniden duruşma salonundadır. Artık tanık koltuğunda Recep'in annesi bulunmaktadır. Ana'nın ifadesi dinlendikten sonra Recep'te yalnızca o gün bir tuhafılık olduğu, onun dışında herhangi bir gün böyle davranışlar sergilemediği sonucuna varılır. Mahkeme sisteminde de bir aksaklık bütün sahnelerde devam etmektedir. Başkan ne söylediğini unuttur, Kâtip söylenenleri yazamaz, 2. Yargıç dava dışındaki olaylarla ilgilenir, Avukat başka davadan bahseder, Savcı ise Ana'nın ifadesinin kullanılmayacağını bile bile mahkemeyi oyalar.

(Avukat, cüppesini giyerek soluk soluğa girer)

AVUKAT Özür dilerim...

BAŞKAN Tanıkların dinlenmesine gıyabınızda devam ettik ama...

AVUKAT Dördüncü Ticaret'te bir başka duruşmam olduğundan reis beyefendi, takdir edersiniz ki... Trafiğin hali de malum...
 BAŞKAN İfadeyi zabıtlardan okursunuz artık.
 AVUKAT Beis yok efendim. (Recep'i göz ucuyla selamlar)
 BAŞKAN (Kâtip'e) Ne dedim?
 KATİP ...görölmüş...
 BAŞKAN Öncesi?
 AVUKAT (2. Yargıç'a, özür diler gibi) Dört milyonluk bir tazminat davası.
 2. YARGIÇ Yaa?..
 AVUKAT Arap saçı efendim, arap saçı...
 BAŞKAN (Kâtip'e yazdır arak)...görölmüş, ve...
 1.YARGIÇ Valla bence...
 BAŞKAN (Söz isteyen Savcıya) Buyrun?
 SAVCI Sanığın annesinin doğrudan doğruya esasa taalluk etmeyen ifadesinin bütünüyle zabıtlara geçirilmesinde bir fayda mülahaza etmiyoruz efendim. İddia makamı olarak...
 BAŞKAN
 Canım efendim, daha önce söylesenize. Sabah beri yazdırmaktan ağzım kurumuş zaten. (Kâtip'e) İyi, tamam. (Avukat'a) Savunmanın da bir itirazı yoksa...
 AVUKAT Hayır efendim.
 BAŞKAN (Ana'ya) Çıkabilirsin.
 (Ana, gözü Recep'te, ayağını sürüyerek çıkışa yürür) (2009, s. 108-109).

Sahnenin odağında artık İş ve İşçi Bulma Bürosu vardır. İşçi, Pehlivan ve Recep kuruma birlikte girerler. Dışarıda pek çok kişi sıra beklemektedir. Pehlivan köyden yeni şehre göçmüş diğerlerinden yaşça büyüktür. İşçi ise bu sisteme adapte olmuş, memur insanları aşağılayıcı konuşsa bile kahkaha atarak gülen ve kendini küçük düşürerek göze girmeye çalışan bir kişidir. Memur ise insanlara oldukça kötü davranan ve işsiz kimselerden para talep ederek onlara iş bulan kısacası mesleğini kötüye kullanan biridir. "(Dışardan gürültüler gelir) MEMUR (Seslenerek) İtişmeyin ulan! Şimdi topunuzu kapı dışarı edeceğim namussuzum! (Gürültüler) Kesin! Anasını sattığının pezevenkleri!" (2009, s. 114). Pehlivan ile aralarında geçen ilk konuşma da bunun bir göstergesidir.

MEMUR (Dışarı seslenerek) Hakkını, bir çay söyle bana oradan.
 Haa, zarif olsun. (Kapıyı kapatır, kendi kendine) Aç köpekler! (Kilitler,

masasına gelip oturur. Sıranın önünde durup, ağız bir karış açık odaya göz gezdiren Pehlivan'a) Söyle.

PEHLİVAN Ha?

MEMUR Efendim, denir.

PEHLİVAN Bağışla, efendim.

MEMUR Eee? (Çekmecesinden bir kart çıkarır)

PEHLİVAN (Boynunu büker) İşte...

MEMUR İş! Yahu biriniz de yalnızca hatır sormak için uğramış olun be! Boynunuza günah mı yazılır?

PEHLİVAN İş arama yeri değil mi burası?

MEMUR Senden öğrenecek değilim (2009, s. 110).

Pehlivan ve Memur arasındaki uzun konuşmalar, Memur tarafından edilen alaylar ve iş bulma dışında zaman geçirmeye yönelik eylemlerden sonra Pehlivan umutsuz bir şekilde hamallar kahvesine doğru yol alır. Recep tüm bu olanları sesini çıkarmadan izlemiştir. Pehlivan'ın ardından o da çıkmaya yeltenir. Memur'un işle ilgili sorduğu soruya vazgeçtiğini söyleyerek cevap verdikten sonra arkasını döner ve çıkar. Özel kurumların halini gördükten sonra devlet dairesinde karşısına çıkan bu durum Recep'i şaşırtır. Onun bozulan bu sistemin ve çarkı çeviren yozlaşmış insanların arasında henüz bozulmamış bir yapısı bulunmaktadır. Kötü geçmeye devam eden gün Recep için tersine dönmeye devam etmektedir. Oyunun odağı yeniden duruşma salonuna döner. Tanık kürsüsünde bu defa Memur vardır. Olayı anlatır ve çıkar. Ancak o olayı anlatırken de çıkarken de mahkemede Savcı ve yargıçlar arasında konuşulan tek konu Ünyeli Pehlivan'dır. Duruşma dokuz gün sonraya ertelenir ve ilk perde burada sona erer.

İkinci perde sokakta 1. Boyacı ve ondan daha yaşlıca olan 2. Boyacı ile açılır. Bu bölüm duruşmalar gibi ara sahne niteliğindedir. 2. Boyacı'ya ayakkabısını boyatmakta olan Recep, 3. Boyacı'nın geldiğini görür. 1. ve 2. Boyacı ile 3. Boyacı arasında yer kavgası olur. Kendilerinin olmayan bir cadde köşesinden başka bir boyacıyı kovarlar. Recep ayakkabısını boyatır. Hiçbir şey söylemeden yoluna devam eder. Devamındaki sahnede Recep ve kız arkadaşı Semra bir muhallebicidedir. Semra okullu, lükse düşkün ve en küçük bir aksiliğe bile tahammülü olmayan bir kızdır. Şimdi de Recep onu beklediği için kızgındır. Recep'in bugün yaşadıklarından habersiz şekilde

onu beklemiştir. Recep yaşadıklarını kimseye hatta sevgilisine bile anlatmamaya kararlıdır. Anlatsa bile kimsenin anlamayacağını düşünmektedir. Bu durum onu gergin, durgun ve tepkisiz bir hale sokmaktadır. Semra ise Recep'in yaşam tarzından oldukça uzak başka dertleri ve gayeleri olan biridir.

SEMRA Benim sana verilecek çok sevinçli bir haberim var aslında...

RECEP (İlgisiz) Hıı...

SEMRA Bil bakalım ne?

RECEP Bilmem.

SEMRA Merak bile etmiyorsun değil mi?

RECEP Ediyorum.

SEMRA Yalancı!

RECEP (Zoraki gülümsemeye çalışır) Peki., peki...

SEMRA (Heyecanla) Okulun mezunlar çayı var ay sonunda.

RECEP Evet?

SEMRA En lüks otellerden birinde yapılacak. Danslı çay. Sen de geleceksin.

RECEP Dans bilmem.

SEMRA Ben sana öğretilirim. Bugünden tezi yok derslere başlıyoruz.

RECEP (Belli belirsiz güler)

SEMRA Güldün mü?

RECEP (Kaçamak) Yok.

SEMRA Medeni bir insanın bilmesi gerekir.

RECEP (Alaylı) Evet.

SEMRA En iyi elbiselerini giyeceksin. Koyu renk takımım.

RECEP (Güçlkle) Semra, sen ne diyorsun Allah aşkına?

SEMRA (Kaçamak) Canım, yoksa bir arkadaşından ödünç alıverirsin. Ayıp mı?

RECEP Kiralasan?

SEMRA Yaa tabii. O zaman smokin kiralarsın ki... Ay, ne güzel! (İçtenlikle sevinir) Benim elbisem de dikiliyor. Teyzem dikiyor. Beyaz organzedem. Midi. (Recep'in durgunluğunu fark eder) Sevinmedin mi? (2009, s. 125-126).

Bu iki aynı yaşta insanın birbirinden oldukça farklı hayatlar yaşaması meselesi ilginçtir. Semra ailesinin gözdesidir. Para ile şımartılmıştır ve keyfine oldukça düşkündür. Recep ise ailesini geçindirmek için çalışmak zorunda olan ve bu zorluğu kimseye paylaşmadan içinde yaşayan bir bireydir. Semra kendi yaşadığı hayata Recep'i de adapte etmeye çalışır. Onun kendini geliştirmediğini, topluluk içinde nasıl davranması gerektiğini bilmediğini düşünür. Bu kadar tezatlık arasında kurulan bu ilişkide arada

sağlam bir sevgi bağı kurulmuş olması beklenmektedir ancak metinde ve karakterlerin tavrında böyle bir bulguya rastlanmaz. Recep'in işten çıktığını duyduğunda bile onu teselli edecek yalnızca bir iki cümle kurar sonra yine kendi hayallerine dalar ve Recep'in ruh halini önemsemez.

SEMRA Arka yoldan dolaştım buraya gelirken... İlkokulun yanındaki arsaya blok apartmanlar inşa ediyorlar. Sekizer kat... Kule gibi... Çatıları örtüldü bile... Birinin içini gezdim... Görersen bayılırsın. Yerleri hep marley... Taksitle satıyorlar.

RECEP (Dalgın) Ha? Ne?

SEMRA Daireler. Yüzde yirmisi peşin, ayda bilmem şu kadar. Sen sigortalısın nasılsa... Acaba diyorum, insan dişini sıkırsa..

RECEP (Belirsiz bir alayla) Kelepir.

SEMRA Değil mi? Neyse, bunu düşünmek için daha çok zaman var önümüzde. Annem, "İyi bir işe girmeden..."(Çekinerek) İşte öyle diyor. (Yeniden heyecanla) Çok iyi bir mahalle olacak. Şimdiye kadar daire satın alanlar hep temiz ailelermiş. Okumuş insanlar. Doktorlar, mühendisler... İnsanın çevresi çok önemli. Zaten bundan böyle senin o serseri takımı arkadaşlarıyla görüşmeni istemiyorum.

RECEP Dondurmanı bitirdin mi?

SEMRA Kalkmak mı istiyorsun?

RECEP Sen bilirsin.

SEMRA O evi nasıl döşemek isterdim anlatayım mı sana? Dinleyeceksin ama.

RECEP Hııı...

SEMRA Kutu gibi iki yatak odası var, bir de sandık odası. Salonu "L". Mutfağı da bayağı aydınlık. Sonra gömme banyo... Banyonun duvarları sarı fayans... Mavi olsaydı daha iyiydi ama... değil mi?

RECEP (Dalgın) Efendim?

SEMRA Mavi, diyorum.

RECEP Evet.

SEMRA Yatak odasını baştan aşağı mavi döşerim. Perdeler mavi, yatak örtüsü mavi. Bir de mavi yatak halısı. Cam göbeğine çalanlar var ya, öyle hoş ki... İnsanın içini açıyor. (Durur) Sen beni dinlemiyorsun (2009, s. 128-129).

Semra'nın bu hayalleri Recep'i iyice bunalıma sürüklemiştir. Bu konuşmaların neticesinde Recep'in işten çıktığına bile inanmak istemez. Semra'nın yaşamak istediği hayat, Recep'in kardeşi Veli'nin kuracağı hayattır. Recep o kadar bunalımdadır ki kendi için hayal bile kuramaz. Bir hayali bile yoktur. Onun için kendi hayatı başkalarına adanmış bir hediyedir. O kardeşini okutacak ve Semra'nın istediği hayatı da nihai olarak kardeşi

yaşayacaktır. Ancak evde yaşadığı hayal kırıklığı da bu hayalin üzerini kapatmıştır. Semra'nın hışımla masayı terk etmesinin ardından Recep hesabı öder ve o da muhalebiciyi terk eder. Oyunun odağı yeniden duruşma salonu olur bu defa tanık kürsüsünde Semra vardır. Mahkemede işler yine düzenli yürümektedir. Her duruşmada olaydan oldukça uzakta olan 2. Yargıç Sulhiye Hanım işinin ehli olmadığını göstermektedir.

(Başkan tutanağı yazdırırken, 2. Yargıç mahkeme heyetinin arkasına düşen kapıdan girer, yerini alır)

2. YARGIÇ (1. Yargıç'a) İşte bile rahat yok insana... Benim küçük oğlan. Okulda dergi parası istemişler. Babasını bulamamış, bana telefon ediyor.

1. YARGIÇ Hiç sormayın. Allahın günü para, para, para...

2. YARGIÇ (Ağlayan Selma ya bakar) Vah zavallı kız! Daha gencecik...

1. YARGIÇ Yaa, yaa...

2. YARGIÇ Ne utanıp arlanmaz şey! (Recep'e, çocuk azarlar gibi) Oğlum niye geçtin kızcağızın ırzına? Günah değil mi? (Recep anlamsız gözlerle bakar, 1. Yargıç kıkır kıkır güler) Ha? Ne var?

1. YARGIÇ Bu, o dava değil ki (2009, s. 132).

Bu ara bölümün ardından Recep ve arkadaşı Yılmaz kahvehanede tavla oynamaktadırlar. Recep'in Yılmaz'ı mars etmesine az bir oyun kalmıştır. Ardından arkadaşları Osman gelir. Osman, tuhafiyeye dükkânı olan ve iyi para kazanan bir gençtir. Kazananı parasına tavla oynamaya davet eder. Recep'in tavrı kesindir ve parasına oynamayacağını söyler. Yılmaz yenildikten sonra karşısına Osman oturur ve Recep parasına oynamak istemediği için kalkar. Osman, Recep'e ikinci kez yanında çalışması için iş teklif eder. Ona güvendiğini ve gözünün arkada kalmayacağını söyler. Ancak Osman'ın yanında bir çirak zaten çalışmaktadır.

YILMAZ Şimdiki oğlanı ne yapacaksın?

OSMAN Savarım gider. Boynumun borcu mu elin salağına bakmak?

"Senden iyisini buldum, güle güle." Kontratı yok, bi boku yok...

YILMAZ Öyle ya. Allah ona da bir ekmek kapısı açar. Ha Recep?

OSMAN Tabii yahu, tabii...

RECEP (Kaçamak) Bakarız (2009, s. 138).

Recep bu tavrın üstüne zaten sıkıldığı ortamdaki uzaklaşmak ister. Recep o kadar düzgün karakterli kurgulanmıştır ki belki de tek olumsuz tarafı haksızlığa ses çıkarmamasıdır. O bu sistemi değiştiremeyeceğini çoktan anlamış olmakla beraber onun içine adapte olmayı kesinlikle reddeder. Olabildiğince bu muamelelerden ve tavırlardan kendini uzak tutmaya çalışır. Bu sisteme karşı gelemez belki ama onun içinde olmayı da kabul etmez. Recep kız arkadaşıyla sinemaya gideceği yalanını söyleyerek kahvehaneden ayrılır.

Oyunun odağı bir kez daha duruşma salonudur. Bu kez de tanık kürsüsünde Osman ve Yılmaz vardır. 1. Ve 2. Yargıç yine davadan uzak bir tavırla Osman ve Yılmaz'ın parasına oynadığı tavlardan başlayarak kahvehane kültürüne dayanan bir sohbet gerçekleştirirler. İfadeler alındıktan sonra Savcı, Recep'in yalan söylediğine dikkat çeker ve oyunun odağı bu sefer meyhaneye çevrilir.

Recep bir köşede içkisini içerken Sarhoş başka bir masada devamlı Meyhaneci'nin üstüne gitmekte, ondan bir şeyler istemektedir. Oyunun en uzun diyalogları burada Sarhoş tarafından söylenir. Sürekli çalan şarkıya eşlik eden ve içki içen Sarhoş, Recep'in masasına oturur. Recep ile sohbet etmeye başlar. Bu sohbetin tek konuşanı Sarhoş'tur. Recep arada gelen sorulara kaçamak ve düz cevaplar verir. Sarhoş bir yandan Recep'i överken diğer yandan devamlı eleştirmekte onu kendi değerlerine göre yargılamaktadır. Sarhoş, Recep'in karşı olduğu sisteme övgüler düzer. İnsanların iktidar karşısındaki eylemlerini haksız bulur. Onun da dertleri vardır ancak içmek bu dertlerin tek çözümüdür. Hatta çocuklarının rızkını yediğini övünerek söylemektedir. Recep'in işsiz olduğunu duyunca daha da agresif bir şekilde onu küçümser, bağırarak Recep'i çileden çıkarır. Oyun boyunca sessiz olan, sesini hiç yükseltmeyen hatta sesi olmayan Recep bile en sonunda "(Ansızın patlar) Eeeee... yetti be! (Sarhoş'tan sıyrılır. Bilinçsiz bir hareketle tezgâhın üstündeki şişeyi ağzından kavrayıp Sarhoş'un kafasına vurmak için kaldırır) İnek!" (2009, s. 149). Bunun ardından duruşma

salonuna son kez dönülür. Recep artık yaşlanmıştır. Tanık koltuğunda Meyhaneci vardır. Tanıkların tam olarak ifadesi hiçbir duruşma bölümünde diyaloglarda aktarılmamıştır. Son olarak Meyhaneci de dinlendikten sonra Avukat, Recep'in onunla herhangi bir şekilde hiç konuşmadığını belirterek artık bu davanın avukatlığını yapamayacağını söylemesinin ardından mahkemeyi terk eder. Başkan Recep'e bir kez daha söylemek istediği bir şey olup olmadığını sorar. Recep kısaca kafasının bozuk olduğunu söyler. Mahkemede işler aksamaktadır ve Başkan mahkemenin bir kez daha erteleneceğini belirtmektedir. Yine şerit yüzünden karar yazılamaz. Kâtip, Başkan'ın söylediklerini eliyle yazmaya devam eder.

Oyunun başında gazetede haber okuyan Kadın ve Adam gece sinema çıkışı evlerine gelirler. İzledikleri film hakkında tartışır ve filmi neden beğenip beğenmediklerini söylerler. Sonra Kadın yeniden gazeteye bakar ve Recep'in 12 yıl hapse mahkûm edildiğini öğrenerek üzülür. Adam yine peşin hükümlerle bu cezayı bile yeterli bulmaz. Oyun boş bir alanda gözükürken Recep'in "Bilmiyorum... Biraz kafam bozuldu... Belki." (2009, s. 154) repliğiyle son bulur. Metin hem seyirciyi cinayeti işleyen Recep'in bir şahidi konumunda tutması hem de olaylardan habersiz bir ailenin gözünden oyuna bakmamızı sağlaması göz önünde tutularak başarılı kurgulanmıştır. Adam ve Kadın'ın oğulları İzzet de tıpkı Recep gibi görünmeyen, konuşmayan bir kişi olarak oyunda bulunmaktadır. Recep'in geçirdiği kötü bir günün sonunda katile dönüştüğü *Zemberek*, kendi adına da atıf yaparak hem okuru hem de seyirciyi bir gün içerisinde, Recep ile birlikte dolaylı bir biçimde gezdirmiş, böylelikle zamana dair olduğu kadar olaya dair olmayı da başarabilmiştir. Metinde isim kullanımı bu ölçüde oldukça başarılıdır.

5.1.5. Mekân

Oyunda 17 küçük bölüm bulunmaktadır ve bu bölümlerin yedisi duruşma salonunda, ikisi gazete okuyan ailenin evinde diğerleri ise tek mekân olarak kullanılan fabrika, gecekodu, İşçi Bulma Kurumu, sokak, muhallebici,

kahvehane, meyhane ve boş bir alanda geçmektedir. Sürekli geçişler halinde kullanılan bu mekânlardan en çok adapte olunanı duruşma salonudur. Duruşma salonunda bulunan mahkeme heyeti (Başkan, Savcı, 1. Yargıç, 2. Yargıç, Kâtip), Recep ve Avukat her bölümde sabitken tanık kürsüsünde bulunan kişiler (Mahmut, Ana, Selma, Yılmaz, Osman, Meyhaneci) devamlı değişmiştir. Bu salon kolaylıkla girilip çıkılabilen, herkesin kendi arasında konuşmayı başarabildiği bir mekân olarak kurgulanmıştır. Yargıçların kendi aralarında konuştukları diyaloglar duruşma bölümlerinin büyük bir çoğunluğunu oluşturmaktadır. Mekânın betimlemesi kişilerin bulunduğu yerler üzerinden aktarılmıştır.

Duruşma salonu. Başkan, yargıçlar, savcı. Kırık dökük bir yazı makinesinin ardında Kâtip. Sanık yerinde donuk bir yüzle Recep (2009, s. 88).

Duruşma salonu. Başkan, Yargıçlar, Savcı, Kâtip. Savunma makamında, avukat. Sanık yerinde Recep. Tanık yerinde, iki dirhem bir çekirdek giyinmiş Mahmut (2009, s. 99).

Duruşma salonu. Başkan, Yargıçlar, Savcı, Kâtip. Avukatın yeri boş. Tanık yerinde Ana. Sanık yerinde Recep (2009, s. 108).

Birden fazla kere kullanılan bir diğer mekân Adam, Kadın ve İzzet'in yaşadığı evdir. Yazar "orta halli bir ailenin kahvaltılı sofrası" (2009, s. 85) olduğunu belirterek metne başlamıştır. Bu mekân okura/seyirciye, olaya başka bir bakış açısından bakılmak üzere açılmış bir kapı gibidir. Arada İzzet'in odasına onu uyandırmak için gidilir ve mekânla alakalı başka bir detay metin içerisinde verilmez.

Fabrikanın soyunma odası, Recep'in hikâyesinin başladığı ilk mekândır. Almanya'dan gelecek olan misafirler için hazırlanan Ali, Recep'e saçını taratmaktadır. Daha sonra gelen Seyfi ise bu durumu hiç önemsememektedir. Doğacak olan çocuğunun heyecanı içerisinde olmasının bu durumla pek bir alakası yoktur. Onun mizacında fabrikanın geçirdiği böyle günler pek de önem arz etmemektedir. Bu açıdan Seyfi ve

Recep birbirine benzerken karşı tarafta Mahmut ve Ali birbirine benzemektedir. Onlar kendilerini bugün için hazırlarken Recep ve Seyfi umursamaz görünürler. Düzenlenişi açısından değil, ancak yüklediği sorumluluk açısından oyunun kritik noktalarından birini oluşturan fabrika, Recep'in içinde bulunduğu düzenin farkına varması açısından çok önemlidir. İnsanların birbirlerine karşı nasıl davrandığını ve ne kadar önemseydiğini görmesi, fabrikanın düzenine ve düzenlenişine uygundur. İşçiler bu mekânda yaptıkları işlerle önemlidirler. Onların yaşadıkları hayat, hissettikleri duygular ve çektikleri acılar önemsizdir. Önemli olan işçileri yutan fabrikanın devamlılığıdır. Seyfi'nin elini kaybetmesinin ardından Mahmut'un tavrı, çalışma arkadaşını önemsemek üzerine değil yerlerdeki kanın Almanya'dan gelen kişilere görünmemesi üzerine yoğunlaşmaktadır. Recep'in uyanışı burada başlamaktadır.

Recep ve ailesinin yaşadığı gecekondu oyunda ekonomik sınıfı göstermek adına kurgulanmış tek mekândır. Evde bulunan gaz ocağı bunun ilk somut örneğidir. Pişen yemeğin ise "patates ve hoşaf..." (2009, s. 101) olmasıyla bu durum devam etmektedir. Yer sofrası gibi unsurlar da bunu desteklemektedir ancak 1971 yılı içerisinde değerlendirildiğinde ekonomik durumu yansıtan çok somut bir örnek olmadığı düşünülmektedir. Manevi açıdan önemine bakıldığında Recep'in babasının kendi emeğiyle yapmış olması göze çarpmaktadır.

ANA Nemiz eksik? Çok şükür. Başımızı sokacak bir dam altındayız hiç değilse. Rahmetli baban tuğlasını, kiremidini tek tek taşımıştır bu evin. Tek tek (2009, s. 103-104).

İşçi Bulma Kurumuna baktığımızda dışarıda yoğun bir kalabalık, içeride eski bir masa ve memurun oturması için tek bir sandalye görmekteyiz. Mekân çok kişi kabul etmek için tasarlanmasına karşın içinde bulunan Memur'un odasını, gelenleri çok iyi ağırlamamak için değiştirdiğini göstermektedir.

MEMUR Otur diyeceğim ya pehlivan, oturacak bir yer yok. Sandalye mandalye ne varsa kaldırıyoruz. Gelen çöküyor. Çöktü mü de kaldır kaldırabilersen. Köy kahvesi sanki burası? (2009, s. 114).

Boyacılarla karşılaştığımız sokağa baktığımızda sokağın Recep'in Selma ile buluşmadan önceki durağı olduğunu görmekteyiz. Mekân için herhangi bir tasvir yapılmamıştır ancak ekonomik olarak önem arz eden bir yer olduğu bilinmektedir. Çünkü gelen bir diğer boyacı buradaki müşterileri azaltacağından diğer iki boyacı tarafından kovulur.

Muhallebici, Selma ve Recep'in buluşma noktasıdır. Fazla tasvir edilmemiştir. Yalnızca bir masa ve masada oturan iki kişiyi görünmektedir. Kahvehane, Recep'in kafa dağıtmak için bulunduğu, arkadaşlarıyla sohbet etmek yerine sessizce oyun oynamayı tercih ettiği bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Recep'in kumar oynamayı reddetmesi ve arkadaşlarının da yozlaştığını görmesi açısından önemli bir mekândır.

Meyhaneye baktığımızda tezgâhı, masaları ve pikabı görürüz. Mekânın ağırlığı, çalınan şarkılardan ve buraya uğrayan insanlardan bellidir. Hatta Sarhoş'un "burası gece kulübü değil, meyhane" demesi de bunun ispatı niteliğini taşır. Asıl olayın gerçekleştiği yer olması bakımından meyhane, hem içinde bulunan insanların sarhoş olması sebebiyle akıllarının başlarında olmaması hem de böyle birçok insanın bir arada bulunduğu bir yer olması sebebiyle cinayetin işlenmesi için diğer mekânlara göre daha uygun gözükmektedir. Nitekim olay burada meydana gelir ve mekânın baskısı Sarhoş ile birleşerek Recep'i öyle bir kuşatır ki; bu kuşatmayı yıkmak için elinden gelen tek şey en büyük suçlardan birini işlemektir.

Son olarak gördüğümüz boş alan, bütün mekânların etkisiz kaldığı, Recep'in düşüncelerinin içinde olduğumuz hissini veren bir yokluk yaratır. Yalnızca Recep vardır ve Recep bir hiçliğin içerisinde ancak kendine yer bulabilir. Yazarın vermek istediği mesaj da bu zemberek içerisinde dolaşa dolaşa

aklını kaybetmiş bir gencin, geçirdiği tek bir günün sonunda yaşadığı trajedidir.

5.1.6. Zaman

Zaman üç ayrı bölümde aktarılır. İlk olarak gazete haberini okuyan Kadın, Adam ve İzzet'in zaman çizgisini görürüz. Bu zaman çizgisi bir sabah kahvaltısı vakti kadardır. Oyun zamanında ise yaklaşık 4-5 dakika içerisinde biter. Aynı ailenin bir de sinema dönüşünde evlerindeki diyaloglarıyla karşılaşırız. Bu diyaloglar mahkeme kararının ardından gerçekleştiği için uzun bir zaman diliminin geçtiği anlaşılmaktadır. Çünkü mahkeme aylar sürmüştür. Diğer zaman çizgisi ise mahkemede akan zamandır. Burada duruşma süreleri kesitler halinde verilir. Oyun zamanında üçer dakikalık periyodlar içerisinde geçen mahkemede tanıkların anlatıları kısa tutulmuş, yargıçların ve savcının konuşmaları ön plana çıkarılıp uzatılmıştır. Metinsel olarak yedi duruşma aktarılır ve son duruşmada bir duruşma daha olacağı belirtilir. Ancak o duruşmanın ertelenip ertelenmediği aktarılmamıştır. Bazı duruşmalarda erteleme süresi üç nokta ile ifade edilirken bazılarında zaman olarak söylenmektedir. Son duruşmaya gelindiğinde Recep için "yaşlı" ifadesinin kullanılması da bir nevi duruşmaların uzunluğuna gönderme yapmaktadır.

İkinci duruşma:

BAŞKAN Elinle yaz be oğlum... Duruşmanın, üç hafta sonra ki... (Avukat'a) Tarihi kalemden öğrenirsiniz... (Kâtip'e) Hemen malzemeye çık, yarma bu makineyi görmek istemiyorum... Yazdın mı? Duruşmanın... (2009, s. 100).

Dördüncü duruşma

BAŞKAN ...tanıkların dinlenmesine devam edilmek üzere, duruşmanın dokuz gün sonraki... (2009, s. 119).

Yedinci duruşma

Duruşma salonu. Başkan, Yargıçlar, Savcı, Avukat, Kâtip. Sanık yerinde Recep, yorgun, çökük, yaşlı. Tanık yerinde Meyhaneci (2009, s. 149).

Son zaman çizgimiz Recep'in geçirdiği bir günlük zaman çizgisidir. Bu bir gün diğer zamanlara koşut olarak akar ve genellikle duruşma bölümleriyle kesintiye uğrayıp devam eder. İlk olarak fabrikada başlayan serüven Recep'in işten ayrılması, evine gelmesi, evinden İşçi Bulma Kurumuna gitmesi, sokakta ayakkabılarını boyatması, muhallebicide Selma ile buluşması, kahvehanede Yılmaz ve Osman ile vakit geçirmesi, meyhanede Sarhoş'u öldürmesi ve son olarak boş alanda kendi kendine konuşması olarak görülmektedir. Bu bölümler bir gün içerisinde yaşanır ve trajedinin biçimsel özelliklerini gösterir. Ancak bu bölüme koşut olarak metinde bulunan diğer bölümler metni daha modern bir versiyona yaklaştırır. Zaman olarak koşut değildir ancak ardışık ve karışık zamanlarda vuku bulurlar. Oyunda zamanı belirten öğle vakti Recep'in evine gelmesi ve gece vakti meyhaneye gitmesi gibi kesin ibareler bulunmaktadır.

ANA Hayırdır inşallah, öğlede gelmezdin eve? (2009, s. 101).

Üç farklı zamanı başarılı bir şekilde aktarmayı ve her seviyede okur tarafından kavranmayı başarması açısından örnek gösterilebilecek bir eserdir.

5.2. KALDIRIM SERÇESİ

5.2.1. Sahnelenme Bilgisi

Başar Sabuncu'nun 1980 darbesi sonrası kaleme aldığı ilk eser olan *Kaldırım Serçesi* (1982), yazarın biyografik türde kaleme aldığı ilk ve tek eseridir. Sahneye koyduğu müzikal oyunlarla adından söz ettiren bir tiyatro olan Gülriz Sururi Engin Cezzar Tiyatrosu'nun talebi üzerine ünlü Fransız sahne sanatçısı, Edith Piaf'ın, Kaldırım Serçesi olan lakabıyla aynı adı taşıyan oyun yazarın ilk müzikli oyunu olması bakımından da önem taşımaktadır.

Kaldırım Serçesi, 1982-1983 tiyatro sezonunda, Başar Sabuncu'nun da yönetmenliğini üstlendiği Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Dönemin basın bültenlerinden yansıyan görüntülerce, oyun hem halk kanadı hem de basın kanadı tarafından çok sevilmiş ve olumlu eleştirilerle karşılanmıştır. Oyun, o yılların bütün seyirci ortalamalarını aşarak tiyatro dönemi boyunca aralıksız sahnelenmiştir.

“Başar Sabuncu, *Kaldırım Serçesi*'ni kusursuz denecek bir ustalıkla gün ışığına çıkarmış.” (Sabuncu, 2010, s. 155) (Nezihe Araz, Güneş Gazetesi)

“Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu *Kaldırım Serçesi* Müzikali bu dalda yapılabileceğin en güzelini sunuyor.” (2010, s. 155) (Uğur Cebeci, Hürriyet 8. Gün)

“Türkiye’de kaliteli müzikal türünün öncüsü ve büyük yıldız Gülriz Sururi ve arkadaşları alkış topluyor.” (2010, s. 155) (Haldun Taner, Milliyet)

“Bir başarıdan söz ediyorum. Başar Sabuncu'nun yazıp yönettiği *Kaldırım Serçesi*'nden...” (2010, s. 155) (Zeynep Oral, Milliyet)

5.2.2. Konu

Oyun, adını ünlü Fransız şarkıcı Edith Piaf'ın lakabından almaktadır. Edith'in doğumundan ölümüne değin kırk sekiz yıllık bir süreyi kapsayan bir süreçte geçer. Edith'in kaldırımında doğuşu, genelevde büyütülmesi, sokak şarkıcısı oluşu, çocuk doğurması, ilk sahneye çıkışı, bebeğini kaybetmesi, İkinci Dünya Savaşı döneminde yaşadıkları, Paris'in en ünlü şarkıcısı olması, Ivo ile tanışıp ayrılması, Marcel ile tanışması, Marcel'i kaybetmesi, morfin bağımlılığı, sahnelere çıkamayacak kadar rahatsızlanması, akıl hastanesine yatırılışı, Teo ile tanışması, evlenmesi ve ölümü üzerinden işleyen bir olay örgüsü gelişimi görülür.

Olaylar, kronolojik olarak zamansal atlamalarla aktarılır. Edith'in cenazesiyle başlayan oyun, doğumundan ölümüne kadar devam etmektedir. Edith'in yaşadığı tarihsel gerçekliği arka planına alan oyun, onun iç dünyasında nasıl

bir insan olduğuna yönelmesi bağlamında yenilikçi biyografik dram özelliklerini taşır. Yaşadığı tarihin geleneksel kalıpları değil, Edith Piaf'ın bu tarihsel olgu içerisinde yaşadığı duygusal mutluluklar ve çöküşlerle; gerçek bir insan olarak çizilmesi yönünden oldukça başarılı bir eserdir.

5.2.3. Kişiler

Oyunun şahıs kadrosu; Edith, Momo, Teo, Raymond, Lепlee, Marcel, Gassion, Guite, Yves/Ivo, Nazi Albayı, Para, Mama, Pierrot, Henri, Louis, Lucien, Bakıcı ve Doktor kişilerinden oluşmaktadır.

Edith, oyunun başkişisidir. Biyografik bir dram örneğini teşkil eden bu oyun için diğer oyun kişilerinden daha gerçekçi bir kurgulamaya gidilmiştir. Edith Piaf tüm dünyanın tanıdığı ünlü Fransız bir ses sanatçısıdır. Ancak burada Başar Sabuncu'nun eserindeki Edith rolünden bahsedilecektir. Edith, 1915 yılında Paris'te bir kaldırımda dünyaya gelmiştir. Sekiz yaşına kadar gözleri görmemiş daha sonra gördüğü tedavinin ardından gözleri açılmıştır. Sekiz yaşına kadar seks işçilerinin faaliyet gösterdiği bir genelevde büyümüştür. Büyüdüğü çevre nedeniyle herhangi bir okulda eğitim görmesi, okul yönetimleri tarafından engellenen Edith, hayatını babasıyla sokak gösterileri yaparak ve şarkı söyleyerek kazanmaktadır. O, toplumun tüm yozlaşmış, sefalet içerisinde ve karamsar yönlerine tanıklık etmektedir. Sokakta şarkı söyleyen on beş yaşındaki Edith, aynı zamanda kendi güvenliğini sağlayabilecek kadar da sokaklara uyum sağlamıştır. İnsanların özgürlüğünü kısıtlayacak her şeyin sonuna kadar karşısında olma durumu Edith'in kişiliğinde görülen karakteristik bir özelliktir. Edith oldukça çapkın kurgulanmış bir karakterdir. İlk olarak Louis ile birlikte olmuş ve ondan bir kız çocuğu dünyaya getirmiştir. Hayat görüşleri nedeniyle Louis'le ayrılması ve bebeğinin ölümü Edith'i ilk sarsan darbe olmuştur. Edith, mavi renge karşı inanılmaz bir duyarlılık geliştirmiştir. Soğuk renkler kategorisinde değerlendirilen bir renk olan mavi; güven, huzur, üretkenlik, sorumluluk, düzen, ferahlık, barış, özgürlük gibi duyguları çağırıştırır. Edith bu anlamda

hayatı boyunca bir huzur arayışı içerisinde olmuştur. Edith, Raymond'dan çok etkilenmiştir. Onun kaba saba tavrını şiddete başvurarak dizginleyen Raymond'da bambaşka şeyler bulur. Raymond, Edith'in eski hayatını tamamen bırakması gerektiğini, aksi takdirde büyük bir yıldız olamayacağını altını çizer. Direnmesinin çaresiz olduğunu gören Edith, bu etkilendiği adamın izinden gider. Edith'i kendi çizgisinden ve görüşlerinden çıkarabilecek tek duygu aşktır. Aşkı uğruna bildiği her şeyi unuttur ve aşkı uğruna bütün her şeyiyle seferber olur. O, İkinci Dünya Savaşı'nın zor yıllarında askerlere ve vatandaşlara destek olmuş, onları örgütlenmeye itmiş olması bakımından da eylemci bir kişiliktir. Savaştan sonra Ivo ile tanışmış ancak bu genç adamla ilişkileri çok uzun sürmemiştir. Edith'in sanatçılığının eleştirilmesine tahammülü yoktur ve bu çok sevdiği adamı bu nedenle hayatından çıkarmıştır. Edith'in en büyük aşkı Marcel ile tanışmasının ve onu kaybetmesinin ardından hem sahne hayatı bitmiş hem de yaşama hevesi kalmamıştır. Sahneye çıktığında şarkı söyleyemeyişi onu hayatta en çok sevdiği eylemden, şarkı söylemekten uzaklaştırmıştır. Önce kendi canına kast eden Edith ardından düştüğü hastanede morfin alışkanlığı edinir. Hayatı boyunca yüksek miktarda alkol tüketen Edith akıl sağlığını tamamen kaybettiğinde bir akıl hastanesine yatırılmıştır. Burada Teo ile tanışmış ve evlenmiş, hayata gözlerini yumduğunda mutlu bir kadın olarak ölmüştür.

Gassion, Edith'in babasıdır ve hayatını sokakta gösteriler yaparak sürdürmektedir. Edith'in annesi Line adlı bir kadındır ancak oyundaki tek rolü Edith'i doğurduktan sonra ortadan kaybolmuş olmasıdır. Gassion, kızı Edith'i de kendi gibi sokaklarda gösteri yapması için yetiştirmiştir. Edith artık büyüdüğünde ve kendi başına sokaklarda para kazanmaya başladığında Gassion bir baba olarak görevini yerine getirdiğini düşünmektedir. Bu durumdan kısa bir süre sonra hayatını kazandığı kaldırımlarda hayata gözlerini yummuştur.

Momo, Edith'in en kadim arkadaşıdır. Asıl ismi Simone olan bir seks işçisidir. Edith'in onu bir lotaryacının elinden kurtarması ve yaşadığı evi paylaşmasının ardından Edith'in ölümüne kadar birbirlerinden hiç ayrılmamışlardır. Momo, Edith'in geçmiş hayatını simgeleyen bir figür olarak da hep Edith'in yanında bulunur. Birlikte gizli işler çevirirler ve birbirlerini en iyi anlayan ikiliyi oluştururlar.

Louis, Edith'in ilk sevgilisi ve kızının babasıdır. Edith ile başlangıçta sevgi dolu bir ilişki yürütürlerken Louis kendi annesinin de yönlendirmeleriyle Edith'in sokakta şarkı söyleyerek para kazanmasını aşağılık bir davranış olarak görmüş ve Edith'le arasındaki gerilimi ilk kez böyle başlatmıştır. İkilinin ilişkileri bebeklerinin doğmasından bir süre sonra sona ermiştir.

Henri ve Pierrot, Edith'in şarkı söylediği kaldırımlarda tanıştığı ve çok yakın arkadaş olduğu iki sokak sanatçısıdır. Pierrot eşcinsel bir karakterdir ve Henri'ye göre daha duygusal bir tavır izlemektedir. Oyunun ilk bölümlerinde görünen Pierrot, Leplee'nin ölümünden sonra bir daha görünmemiştir. Henri ise Edith'in hayatındaki her dönemde az çok onun yanında olarak ve destekleyerek iyi bir dost görünümü çizmiştir.

Leplee, Edith'i sokaklarda şarkı söylerken keşfeden ve onun sahneye adım atmasını sağlayan gece kulübü sahibidir. Edith'in yıldızını parlatmış, onu Raymond'la tanıştırmıştır. Daha sonraki bir dönemde gizemli bir şekilde evinde ölü bulunmuştur.

Raymond, bir menajerdir. Edith'i yalnızca sahnelerde şarkı söyleyen bir şarkıcı olmaktan kurtarmış, onu ünlü müzisyen Guite ve ünlü şarkı sözü yazarı, şair Lucien ile tanıştırmıştır. Böylece şarkıcı Edith, ses sanatçısı ve dünyaca ünlü bir yıldıza dönüşmüştür. Raymond asker kökenli biri olduğu için sert mizaçlıdır ve Edith'e şiddet uygulayarak istediklerini yaptırma tavrı sergilemektedir. Raymond, Edith'i istediği konuma ulaştırdığında sessizce onun hayatında çekilmiştir.

Guite, oyundaki sosyal farkındalık ve dünya gündemini takip etmesiyle tanınmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nın bütün bilgileri Guite kanalıyla elde edilir. Guite aynı zamanda Edith'in daha ince ruhlu bir karakter olması için onu eğitmektedir. İkili çok iyi birer dost olurlar ve Edith'in ölümüne kadar birlikteliklerini sürdürürler.

Lucien, Edith'in kendi içerisindeki şair ruhunu bulması açısından da önem arz eden bir karakterdir. Edith ondan, o Edith'ten bir sürü şey öğrenir. Edith için bir baba figürü konumundadır. Edith bütün sorunlarını, mutluluklarını Lucien ile paylaşır. Lucien de Edith'e her seferinde babacan bir tavırla yaklaşmaktadır. Lucien ve Edith'in arasındaki sevgi bağı o kadar kuvvetlidir ki Edith'in ölüm haberini aldığı anda Lucien de bu habere dayanamamış, zaten hasta olan adam, geçirdiği kalp krizi sonucunda ölmüştür.

Walter, Paris'in en ünlü gece kulübü A.B.C.'nin sahibidir. Edith'i Raymond vasıtasıyla tanımıştır ve daha sonraki dönemde Edith'in dünyaca ünlü bir yıldız olmasında önemli bir rol oynamıştır. Raymond, Edith'in hayatından çıktığında menajerlik görevini Walter üstlenmiştir. Edith'i Ivo'yla tanıştırmış, Marcel'le tanışmasına da ön ayak olmuştur. Bu bakımdan oyunda Walter çok görünmese bile eylemleriyle önemli bir karakter görünümündedir.

Ivo/Yves, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Paris'e gelen İtalyan bir sahne şarkıcısıdır. Edith ile aralarında bir süre aşk yaşanmıştır. Ancak Edith ile mizaçlarının pek uyuşmaması, Ivo'nun çocuksu tavırları ve Edith'e yönelttiği eleştiriler neticesinde Edith hiç düşünmeden onu hayatından çıkarmıştır.

Marcel Cerdan, dünyaca ünlü ağır sıklet boks şampiyonudur. Edith ve Marcel ABD turnesi esnasında tanıştıklarında birbirlerine âşık olmuşlardır. Marcel, Edith'in sevgilileri arasında mizacı Edith'e en çok benzeyen kişidir. Edith'in sevdiği adamların yanından ayrılamama duygusu Marcel'e de sirayet etmiştir. İkili masallardaki gibi bir aşk yaşarlar. Çalıştıkları işler nedeniyle

birbirlerinden uzakta çok zaman geçirmektedirler. Marcel, yurtdışından Fransa'ya dönmek ve Edith'e daha erken kavuşmak için uçağını daha erken bir saate çekmiş ve bu uçağın düşmesinin ardından hayatını kaybetmiştir.

Teo, Edith'in Marcel'i kaybetmesinin ve sahne hayatının bitişinin ardından akıl hastanesine kapanması esnasında tanıştığı, Yunan bir berberdir. Edith'e karşı büyük bir aşk duyar. Aynı zamanda bütün şarkılarını ezbere bilecek kadar Edith'e hayrandır. Hayatı baş aşağı giden Edith'in bir son baharı niteliğinde değerlendirilebilecek bir aşkla ikili birbirine bağlanırlar ve kısa bir süre sonra evlenirler. Aralarında oldukça fazla bir yaş farkı vardır ancak aşkları bütün engelleri aşmıştır. Ne var ki Edith çok hastadır ve ömrünün son demlerindedir. Teo ve Edith, Edith'in ölümüne kadar çok kısa bir süre birlikte olabilmüşlerdir.

Doktor, Edith'in sağlık durumunu belirten ifadeleri aktarmak için kurgulanan bir kişiyken, Bakıcı karakteri daha ilginç bir durumu ihtiva eder. Edith'in morfin bağımlılığından haberi olan bu adam, rüşvet karşılığı Edith'e morfin sağlamaktadır. Bunu basına sızdırmasının da ardından Edith'i halkın gözünde günahkâr bir hayat yaşayan sanatçı konumuna getirmiştir.

Papa ve Papa'nın etrafında kilisenin rolü dogmatik bir biçimde aktarılmaktadır. Papa'nın tavrı söylediğiyle çelişen bir yapı içerisinde sunulmuştur. Tanrı ile kullarının arasına girmekten kaçınan, uygun görmeyen kilise Edith'in cenazesinin dinî tören yapılmadan defnedilmesini ilan etmektedir.

5.2.4. Yapı ve İzlek

Kaldırım Serçesi, biyografik bir dram türü içerisinde değerlendirilebilecek bir eser olması bakımından Başar Sabuncu'nun diğer eserlerinden ayrılmaktadır. Biyografi kendi başına bir anlatı türüdür ve bu da eserin bir adaptasyona uğraması meselesini beraberinde getirir. Yazar, eserinde konu

edeceği bireyin oto/biyografisini incelemek yahut hakkında yazılmış bir oto/biyografik eser yoksa bu malzemeyi kendisi bularak, bir biyografi yazarı olarak da çalışması meselesini beraberinde getirecektir. (Ünlü, 2011, s. 16)

1980 sonrası Türk tiyatro edebiyatında, biyografik oyunların yaygınlaşmaya başladığı görülmektedir. Dönemin ruhu çerçevesinde toplumun önemli saydığı, hayran olduğu kişilere yönelik oyunlar yazmak eğilimi yaygınlaşmıştır. Başar Sabuncu'nun *Kaldırım Serçesi* adlı oyunu bu eserler arasında örnek teşkil eden önemli eserlerden biridir (Çınar, 2021, s. 103). Biyografi metnini üreten yazar, artık hayatta olmayan birinin yaşantısı üzerine yazacağı metinde şüphesiz bazı sorunlar yaşayacaktır. Bu tezin kurgusunda da yaşanan olaylar neticesinde, tezin üretimi konusunda çıkan bazı problemlerin, artık hayatta olmayan bir yazar hakkında olması, onu biyografik bir bilgiyi içeren bir yazı türü hâline getirmektedir. Biyografi yazarının karşılaştığı zorluklar ve çıkış yolları Aslıhan Ünlü tarafından şöyle açıklanmaktadır:

Öznenin ve yazarın ölümünün ilan edildiği bir çağda, başka bir öznenin yaşamını yazan, bunu o öznenin geride bıraktığı mektup, günlük vb. belgelerle, onunla ilişkili başka tarihi ve öznel belgelere dayandıran, bazen röportajlara başvurursa da (bunları da birer anlatı olarak değerlendirdiğimiz noktada) işi, başka metinler üzerinden bir metin üretmek olan biyografi yazarının durumu iyice kuşku olacaktır. Üstelik o, aynı tarihçi gibi, seçip sıralayıp yorumlarken gerçek ve kurgu çatışmasının ortasında durduğunu bir tarihten daha fazla kabullenmek zorundadır (Ünlü, 2011, s. 10).

Biyografik dramın, tarihsel yönünü oyunun alt metninde her an bilip öyle hareket etsek de, bunun genel tarihsel bir yapı içerisinde, yalnızca bir bireyin yaşantısını kapsadığı gerçeğini unutmamız gerekmektedir. Oyunun imkânları ve yönlendirmeleri bireye ve onun iç yaşantısına dönük olan *Kaldırım Serçesi*'nde de Başar Sabuncu, tarihsel arka planda anlatılan olaylardan çoğu yönde sıyrılarak Edith Piaf'ın hezeyanları, mutlulukları, heyecanları ve hayal kırıklıklarına odaklanmamızı ister. Geleneksel biyografik dramda olduğunun tersi bir kurguya başvurulmaktadır.

Geleneksel, yenilikçi, metabiyografik ve post-biyografik dram olarak nitelendirilen ve biyografik dramların sınıflandırılmasında kullanılan bu yeni yapılanmaların içerisinde *Kaldırım Serçesi*, yenilikçi biyografik dram sınıflandırılmasına uygun görülmektedir. Yenilikçi biyografik dramda kurgusallık ve yazarın inisiyatifi öne çıkmaktadır. Genel biyografik bilgi içerisinde yazar tarafından yapılan bir seçkiyle biyografik figüre odaklanılır; onun iç ve dış çatışmaları, bireyi vurgulayan bu anlatı ışığında tarihsel olayların önünde vurgulanarak anlatılır. Bu anlamda *Kaldırım Serçesi*, biçim ve içerik bakımından yenilikçi biyografik dramın bir örneğidir.

Oyun, Edith'in cenazesinin bir tasviriyle başlamakta ve hemen ardından Edith'in doğumuyla birlikte son sahnede, ilk sahnedeki cenaze tasvirine bağlanana dek kronolojik bir şekilde sürmektedir. "Kronoloji, oyunlarda birkaç farklı şekilde kendini gösterebilir. (...) Sondan başlamak, başa dönmek ve art arda yaşanan olayları sona doğru anlatmak da tercih edilen diğer bir yöntemdir" (Çınar, 2021, s. 105). Burada aktarılan biyografik dram örneğinin aynı uygulaması oyunda mevcuttur. Eser sondan başlamış, hemen ardından başa dönmüş ve devamında kronolojik akışı hiç bozmadan devam etmiştir. Edith Piaf'a karşı Papa ve dolayısıyla kilisenin takındığı tavrı gösteren ve bir önyargı oluşturan bu sahnenin Edith'in günah dolu yaşantısına bizi bir yolculuğa çıkaracağı yanılısamı başarılı bir şekilde yansıtılmıştır.

PAPA Esirgeyen, bağışlayan ulu Tanrı ile günahkâr kullarının arasına girmeyi uygun görmeyen papalığımızın kararı odur ki... Hiçbir Hristiyan kilisesinde, cenazesine dinî tören yapılmayacaktır. Çünkü bu kadın tek mil ömrünü günah içinde yaşadı. Tanrı... (2010, s. 17).

Papa'nın tavrı söylediğiyle çelişen bir yapı içerisinde sunulmuştur. Tanrı ile kullarının arasına girmekten kaçınan, uygun görmeyen kilise Edith'in cenazesinin dinî tören yapılmadan defnedilmesini ilan etmektedir. Bu sahnenin ardından, oyunun kronolojik yapısında zamansal bir atlama

meydana gelir. 1915 yılına, Edith'in doğduğu güne dönülür. Eserde bu doğumdan Edith'in ölümüne kadar kronolojiye bağlı kalınmıştır.

Müzikli bir oyunun imkânları gereğince, eserde çoğu duygu şiirsel bir dille ve başarılı bir şekilde aktarılmıştır. Müthiş bir yoksulluk içerisinde yaşantılarını sokakta gösteri yaparak sürdüren Gassion ve Line bir bebek beklemektedir. Doğumun son anlarına denk gelen bir durumda artık hastaneye gidebilecek bir durumları kalmamıştır. Kaldırımında yere yıkılan Line, bir kız çocuğu dünyaya getirir ve Edith, lakabını sokaktaki görevli polisin şarkısından bir bölümden alır.

POLİS

Ne kundak, ne beşik
Ne kucak, ne ninni...
Kaldırımında doğdu,
Bir serçe misali (2010, 19).

Edith, bir genelevin önündeki kaldırımında dünyaya gelmiştir. Genelevin patronu Mama ve iki seks işçisi Gassion'un bu ekonomik sıkıntılar içerisinde ona bakamayacağını, kızı kendilerine teslim etmesini söylerler.

SERMAYE

Öyle paket gibi,
Gezdi elden ele,
Edith'in ilk evi,
Süflî bir kârhâne (2010, s. 19).

Edith, dünyaya geldiğinde gözleri görmemektedir. Genelevde geçen sekiz yılda onu seks işçileri büyütüştür. Fahişeler, yaptıkları mesleğin dinî açıdan günahkâr sayılacak bir meslek sınıfına dâhil olması bakımından dinlerine oldukça düşkün olmalarıyla betimlenmişlerdir. Edith'in görmeyen gözlerine çare olur umuduyla onu bir papaza götürürler. Papazla görüşmesinin ardından Edith'in gözleri mucizevi bir biçimde açılmıştır. Gassion, kızını geneleve bırakmıştır ancak her zaman Edith, onun gözetimindedir. Kızının gözlerinin açıldığını öğrendiğinde onu hemen bir

okula yazdırmak ister. Okul müdürünün tavrı da Edith'in içinde bulunduğu imkânsızlıklarla ilk ciddi karşılaşmasını sergilemesi bakımından önemlidir.

MÜDİRE Demek istiyorum ki... Yani, bu yaşına kadar öyle bir evde yaşayan bir çocuk... Anlıyorsunuz işte. Değil mi? Okulumuzdaki öteki öğrencilerin aileleri... Yoksa bana kalsa... Efendim? Düşkünlerin elinden tutmak hepimizin görevi elbette. Ama... (2010, s. 21).

Edith, okula alınmamasının ardından babasının sokak gösterilerine katılmak, insanları etkileyebilecek bir gösteri sunmak ve hayatını bu şekilde kazanmak zorundadır. Kaldırımında doğan, genelevde büyüme zorunda kalan küçük Edith'in hayata tutunmak için çoğu çocuğun katlanmadığı türlü mücadelelerin içinden geçmesi gerekmektedir. Varlığını koruyup yaşantısını devam ettirirken toplumun tüm yozlaşmış, sefalet içerisinde ve karamsar yönlerine tanıklık etmelidir.

Edith on beş yaşına gelmiştir. Artık sokaklarda babasına yardım eden küçük kız değil, kendi ayakları üzerinde duran ve eşsiz sesiyle insanların beğenisini kazanan biridir. Söylediği şarkılarda yaşadığı toplumun nabzını tutan, gözlemciliğini ortaya çıkaran bir ozandır aynı zamanda. Edith'in hissettiği romantik duygular aynı zamanda gerçekçi ve toplumcu bir bakış açısıyla dışa vurulur.

EDİTH
Çarşı, Pazar
Fabrika, atölye
Gün boyu kan kusar
Bizim semt!

Kıyı, köşe
Meyhane, kârhâne
Canlanır her gece
Bizim semt!

Hırlı, hırsız
Esrarkeş, serseri
Kucaklar hepsini
Bizim semt (2010, s. 25-26).

Gassion, Edith'i kendi ayakları üzerinde durabilecek şekilde yetiştirdiği için kendisiyle gurur duymaktadır. Ekonomik durumları sokakta var olmayı gerektiren ve bu dünyadan ayrıldıklarında çocuklarına herhangi bir şey bırakamayacak olan bir toplumsal sınıfın elinde çocuklarıyla ilgili düşünebilecekleri pek bir şey yoktur. Onları kendi kendilerine yaşayabilecek şekilde yetiştirmeli ve bu dünyada bırakmalıdırlar. Gassion için yaşadığı hayat önemli değildir, Edith'in başını sokabilecek bir evi vardır, kendisi kaldırımlarda yatarak da yaşayabilir. "GASSİON Şu çelimsiz kızı sırtımdan attım ya... Ben daha çok kaldırım eskitirim evelallah! Sanatsever seyircilerim sağ olsun." (2010, s. 26)

Sokakta şarkı söyleyen on beş yaşındaki Edith, aynı zamanda kendi güvenliğini sağlayabilecek kadar da sokaklara uyum sağlamıştır. O eşsiz sesiyle şarkı söyleyen kız, kendisini tehdit eden tüm güruh için de bir baş belası haline gelmiştir. Bütün duygularını limitlerine kadar yaşamayı sever, tüm haksızlıkların karşısında bütün cesaretiyle dikilir, mutlu ve özgür olmak onun hayat felsefesidir. Sokaklar orada yaşayan ve para kazanan insanlar için bir rant meselesi haline gelmiştir. En az para kazandıktan en çok kazananına kadar belirli bir muhitin resmî olmayan sahipleri vardır. Edith böyle bir sokak kavgası esnasında Simone adlı bir seks işçisi ile kavga eder. Edith'in çelimsiz bulan Simone, Edith tarafından ciddi anlamda hırpalanır. Edith, kavga ettiği bu kızın bir lotaryacı tarafından sömürüldüğünü görür ve onu yanına alır. İnsanların özgürlüğünü kısıtlayacak her şeyin sonuna kadar karşısında olma durumu, Edith için yaşamının asıl meselesidir. Ölümüne dek yanında olacak yegâne dostu, Momo ile tanışması da bu olayın neticesinde gerçekleşecektir.

FAHİŞE Bu sokaklarda bir başına yaşatırlar mı adamı?

EDİTH Niye? Ben pekâlâ yaşıyorum işte... (Henri ile Pierrot'yu gösterir) Arkadaşlarım sağ olsun!

FAHİŞE Öyle. Ama kimin kimsen olmadı mı...

EDİTH Bak! Benim tavan arasında bir odam var. Birlikte otururuz istersen. Kimseye eyvallahın olmaz.

FAHİŞE Ciddi misin?

EDİTH Tabii... Adın ne senin_

FAHİŞE Simone.
 EDİTH Bende Edith! Merhaba Momo.
 FAHİŞE Simone
 EDİTH Ee uzatma ya. Momo dedimse adın Momo'dur bundan böyle
 (2010, s. 29).

Edith, Louis adlı bir genç çocukla tanışır ve ona âşık olur. Bu onun çapkın tavrının ilk göstergesidir. Aşkla alakalı kendisine hiçbir sınır koymayan, bütün duygularını limitlerde yaşayan bir karakter olan Edith, mavi renge karşı inanılmaz bir duyarlılık geliştirmiştir. Soğuk renkler kategorisinde değerlendirilen bir renk olan mavi; güven, huzur, üretkenlik, sorumluluk, düzen, ferahlık, barış, özgürlük gibi duyguları çağırır. Mavi renk, sinir sistemini de etkileyerek insanı dinlendiren ve sakinleştiren bir etkiye de sahiptir (Batur, 2016, s. 281). Mavi rengi sevme nedeni onun karakterinde bulunan özgürlük, üretkenlik ve güven duygularıyla kuşkusuz kurduğu bu bağıdır. Etkilendiği erkeklerde, olmasa bile mavi ile alakalı bir yön bulmaktadır. Edith'in kendi deyişiyle "Mavi ışıktır, umuttur... Ne bileyim? Hayattır mavi" (2010, s. 31).

EDİTH Aaa, senin gözlerin mavi.
 LOUIS (Kekeler) Şey... Adım Louis. (Edith'in bakışlarından tedirgin)
 Yani... Şimdilik işsizim ama... Askerliğimiz yeni bitirdiğimden...
 EDİTH Gözleri ne kadar mavi değil mi Pierrot? (Sabuncu, 2010, s. 29).

Edith, Louis ile ilişkiye başladıktan bir süre sonra hamile kalmıştır. Edith'in tüm durumlar karşısında gösterdiği çocukça tavrı, ona karşı alımlayıcı üzerinde de büyük bir sempati hissi uyandırmaktadır. İlginç çizilmiş delilikleriyle, hayat dolu tavrıyla dikkatleri cezbeder. Bebek konusunda en ufak bir tecrübe ve fikri yoktur. İlk kez bebek sahibi olacak kadınların genel korkusu, Edith için yerini neşeye bırakmıştır. Bebeğini nasıl büyüteceği konusunda hiçbir heyecan duymaz, onu heyecanlandıran dünyaya bir bebek getirecek olmanın verdiği duygudur. Bu sırada Edith'in babası Gassion, kendi hayatının bir panoramasını sunan "Kaldırımda gözünü açan, kendini kaldırımdan kurtaramaz" (2010, s. 35) sözlerinin ardından ölmüştür.

Edith hamileyken, Louis ile aralarında Edith'in mesleği hakkında doğan çatışma unsurları bulunmaktadır. Bu unsurlar, Edith'in Louis'in kültürüne göre düşük-aşağılık bir meslek yapması, daha şerefli işlerle meşgul olması gerektiği şeklinde gelişir. Başlangıçta bu durum, Edith için anlayışla karşılanmıştır ancak Louis'in çalıştığı boyama işinden yeterli kazancı sağlayamamaktadırlar. Edith ve Louis'in kız çocukları dünyaya geldiğinde de bu çatışma devam etmektedir. Öyle ki bu durum yalnızca ikilinin arasında bir sorun değil, tüm arkadaş çevrelerini de etkileyen bir gerilim unsuruna dönüşmüştür.

EDITH Şuna bak Henri! Taş bebek... Şu güzelliğe bak. İki karış büyüsün, heriflerin yüreğini yakan bir şıllık olmazsa namussuzum!
 LOUIS Edith... Yavrumuz için böyle uygunsuz sözler kullanma ne olur.
 EDITH Aman be! Tatsız herif...
 HENRI İlk yudumunu Henri amcasının elinden...
 LOUIS (Engeller) Henri! Lütfen
 HENRI Ne olmuş? Ana sütünden önce şarabı tatmayı adam saymazlar bizim mahallede.
 LOUIS İşe bu yüzden de ilk fırsatta doğru dürüst bir yere taşınmayı düşünüyoruz.
 PIERROT (Boyalı çelenklerden biri geçmiştir eline) Doğru... Ölü yıkayıcılığı bile şarkıcılıktan daha şerefli bir meslektir değil mi sence?
 LOUIS Elbette. Alın teriyle...
 EDITH Louis... Kes artık! (2010, s. 37).

Yaşanan gerginliklerin ardından misafirler evi terk eder. Bu durumdan rahatsız olan Edith ve Louis arasında ciddi bir tartışma yaşanır. Ardından Edith sokağa, şarkı söyleyip para kazanmaya gider. Louis bunun üzerine, böyle düşük bir meslek icra eden kadının bebeklerine annelik yapabileceğine inanmamaktadır. Bebeği alır ve gider. Edith, sokaklarda şarkı söylerken Leplee ile tanışır. Kendi adını taşıyan Leplee gece kulübünün sahibi olan bu adam, Edith'in sesi karşısında büyülenmiştir. Leplee için Edith'i ikna etmek, bir çocuğu ikna etmek kadar kolay olmuştur. Ona sunacağı hayatı ve bebeğini büyütebileceği harika yaşam tarzından bahseder. Edith çok mutludur. Ancak çocuksu inadını da karşısındaki hiçbir otoriteye karşı kaybetmemiştir. Katıldığı yeni büyülü dünya, taşıdığı adı

kabul etmemektedir. LEE, Edith'e unutulmayacak o ismi vermesi bakımından önem arz etmektedir.

LEEE Piaf! Bir tür kaldırım serçesi demek... Sahne adın Piaf bundan böyle!
 EDITH Benim adım Edith Gassion!
 LEE (Babacan) Kimseye güvenmez misin sen?
 EDITH Hayır... Neden?
 LEE Bundan böyle adın... Piaf!
 (Kadeh tokuştururlar)
 EDITH (Duraklar, sonra güven duyarak boyun eğer) Dediğin gibi olsun babalık... Ama bilmiş olun, zora gelemem ha! (2010, s. 42).

Yaşadığı mutluluğun tesiriyle eve gelen Edith, Louis'in kızını alıp gittiğinin şokuyla karşı karşıya kalmıştır. Hayat onun tamamen bir mutluluk yaşamasına izin vermemektedir. Momo, Henri ve Pierrot'un telkinleriyle kendini toparlamaya çalışan Edith, nihayet Lee'nin kulübünde sahneye çıkar. Sahne ışıkları, seyircilerin hayran bakışları eşliğinde şarkısını söyler, artık başka bir hayata tam anlamıyla adımını atmıştır. Tarif edilemez bir mutluluk rüyası içerisindeyken bu rüya oldukça kısa sürer. İlk defa sahneye çıkmanın şokunu atlatamayan Edith, yetişkin hayatında yaşadığı ve onu ömrü boyunca etkileyecek ilk travmatik durumu yaşar. Kızı ölmüştür. Louis'e karşı gösterdiği tavır ve çocuğunun cenaze masrafları için fahişelik yapmaya çalışması, Edith'in geçirdiği en kötü günlerden birinin bir panoramasını sunmaktadır.

LOUIS Ama Edith... İkimizin çocuğu...
 EDITH Hayır! Sen ne hakla? Çocuğumu çaldın sen! Öldürdün! O kırk para etmez ahlakın uğruna... Defol! (2010, s. 48-49).

EDITH Eğlence mi arıyorsun cicim?
 İŞÇİ Eğlenecek hal mi kalmış bende? Evime dönüyorum gece vardiyasından. (Geçip gitmek ister)
 EDITH Yorgunluğa birebirdir sevişmek, yakışıklım... Kimse öğretmedi mi sana... (Boynuna dolanır)
 İŞÇİ (Duraklar) Neden yapıyorsun bunu?
 EDITH Ne demek? Benim işim bu!
 İŞÇİ Yo... Neden?
 EDITH Eeee! Sana ne ulan?

İŞÇİ Peki... (Yürür)
 EDİTH Dur! (Adam durur. Edith'in sesi güç duyulmakta) Çocuğum için tamam mı?
 İŞÇİ Mama parası filan... Hep aynı hikâye...
 EDİTH Ne maması be! Cenaze! Cenaze! (2010, s. 50).

Edith, bebeğinin cenaze töreninin ardından yeniden sahne hayatına döner. Lplee'nin evinde ölü bulunmasının ardından, Edith ve Pierrrot onu son gören kişiler olarak karakola götürülür. Menajer Raymond'ın yardımıyla karakoldan çıkan Edith, Raymond'dan çok etkilenmiştir. Onun kaba saba tavrını şiddete başvurarak dizginleyen Raymond'da bambaşka bir şeyler bulur. Raymond, Edith'in eski hayatını tamamen bırakması gerektiğini, aksi takdirde büyük bir yıldız olamayacağını altını çizerek direnmesinin çaresiz olduğunu gören Edith, bu etkilendiği adamın izinden gider. Edith'in yanından hiçbir zaman ayrılmayan Momo, onun geçmiş hayatının bir sembolüdür ve hayatı boyunca Edith'i takip etmiştir. Momo'yu da yanına alan Edith yeni bir hayatın kapılarını aralamıştır. Raymond'da da bulduğu mavi renk, ona sıradaki gönül durağını işaret eder gibidir.

EDİTH Dikkat ettin mi Momo? Gözleri... Çok mavi göz gördüm ama böylesini görmedim. Kopkoyu, derin...
 MOMO Hadi be! Sırtlan gibi sarı sarı bakıyor deyyus!
 HENRİ (Dostça keser) Momo! (Edith'e) Hadi, bekletme onu. Herifin tersi bok!
 EDİTH Mavi elbise ona çok yakışır değil mi Henri! (2010, s. 55).

Raymond, Edith'in yeni akıl hocasıdır. Hayata karşı daha pragmatist yaklaşmaktadır. Edith'in yeteneğini Lplee'nin kulübünde keşfetmiş ve onda kendine para kazanacak büyük bir cevher görmüştür. Ancak Edith'in çok para kazanması için ciddi bir görgü tedrisatından geçmesi gerekmektedir. Onun bayağı tavırları, kültürsüz ve ilkel yaklaşımları Fransa'nın en ünlü şarkıcısı olmasının önünde büyük bir engel olacaktır. Sokak jargonu, doğruluğu, küfürleri bir türlü bırakmayan Edith, Fransız sosyetesine de ayak uydurabilecek bir durumda değildir. Raymond bunu önceden görmüş, Edith'e hem görgü kurallarını öğretmeye başlamış hem de müzikal bir eğitim almasını sağlamıştır. Bu anlamda Raymond'a salt Edith'ten faydalanıyor

demek yanlıştır, Edith'i ikisinin de daha rahat bir yaşam süreceği bir seviyeye getiriyor demek doğru olacaktır. Kimseye boyun eğmeyen özgür iradesiyle yaşantısını sürdüren Edith'i ise kendi ideolojisinin dışına çıkarabilecek tek bir duygu vardır: Aşk.

RAYMOND İşte Guite... Mal ortada. Bu cahili adam edeceğiz.

EDITH Babandır...

RAYMOND (Edith'in sövmesine fırsat bırakmadan, gırtlığına yapışmıştır bile) Budala! Sahneye fırlayıp, gırtlak parçaladın mı her şey olupbitti sanıyorsun değil mi? Şımarıklığından da, hırtlığından da bıktım usandım... Tamam mı? Görgüsüzlüğünden, edepsizliğinden! Orospu, pezevenk kafadarlarının yanına dönmek istiyorsan tutan yok. Güle güle!

EDITH (Şaşalar, azarlanmış bir çocuk gibi boyun eğer sonra) Değişeceğim Raymond... Ne istersen öğrenirim. Ne olur bırakma beni Sana ihtiyacım var. (Sesi titrer) (2010, s. 57).

Raymond ile tanışmasının ardından Edith'in hayatı dikey bir hareketlilik içindedir. Raymond, insanlar üzerinde manipülatif bir etkiye sahiptir. İkna kabiliyeti oldukça yüksektir. Emekli bir asker olmasının da katı ve disiplinli tavrında önemli rolü vardır. Edith'in aşkına hiçbir zaman karşılık vermemiştir. O daha çok Edith'in hocası ve bu şöhret yolundaki kılavuzudur. Edith ile ülkenin en yetenekli bestecilerini, şarkı sözü yazarlarını tanıştırır. Kaldırımlarda doğup büyümüş olan bu kız, artık Paris sosyetesinin en yetenekli ve entelektüel insanlarıyla çalışmaktadır. Bestelerini ünlü bestekâr Guite bestelemekte, şarkı sözlerini ise ünlü şair Jean yazmaktadır. Paris'in en ünlü kulübü A.B.C.'de baş solist olması için kulübün sahibi Walter'ı ikna eder.

RAYMOND Yepyeni bir repertuar hazırladım ona... Şarkıların çoğunu Guite yazdı.

WALTER Koca Guite bu kadar düştü demek?

RAYMOND Hayır! Kızdaki cevheri hemen çaktı da ondan! Düşün Edith'in yazdığı bir şiiri birlikte bestelediler.

WALTER Atıyorsun!

RAYMOND Denemesi bedava!

WALTER Peki! Allah cezanı versin! (2010, s. 59).

Edith, A.B.C.'de baş solisttir. Şanı dilden dile aktarılmış, insanlar her gece onu dinlemek için kulübün önünde sıralara girmektedirler. Edith Piaf adı, Fransa'da bir marka olmuştur. Hal böyleyken oyunun alt metninde dönemin tarihsel bir gerçekliğini barındıran İkinci Dünya Savaşı da devamlı sezdirilmektedir. Naziler, Fransa'yı işgal etmişlerdir.

GUİTE Tatsız! (Koltuğunun altındaki gazete tomarını uzatır) Hitler Avusturya'yı ilhak etmiş. Göstermelik bir halk oylamasıyla (2010, s. 57).

GUİTE (Kulak kabartır) Şişşt!
 SPİKER (Radyodan) ... Haber alındığına göre, Alman birlikleri bu sabahın erken saatlerinde Çekoslovak sınırını aşmışlardır. Muhabirlerimizin, ülkeden sınır dışı edilmelerinden önce edilebildiği bilgiler, kanlı çarpışmaların sürüp gittiğini gösteriyor. Yeni haberler aldıkça yayınımızı keserek...
 GUİTE (Radyoyu kapatır) Bu faşistler kudurmuş... Dünya savaşı demektir bu! (2010, s. 60).

WALTER Haftalardır olduğu gibi bu gece de Edith Piaf'ı dinlemek üzere böylesine kalabalık geldiniz biliyorum. Ama dostlarım, daha önce tatsız da olsa, radyodan şimdi aldığımız önemli haberi sizlere iletmek zorundayım. Bu gece yarısından başlayarak ülkemiz... Nazi Almanyasına karşı savaşa girmiştir (2010, s. 64).

Fransa, Naziler tarafından işgal edilmiştir. Ülkede büyük bir Nazi rejimi baskısı sürmektedir. Edith, bu baskılar karşısında ezilen ülkesine ve vatandaşlarına çok üzülür. Ancak onda geri adım atacak bir mizaç yoktur. Edith yalnızca gerçekten sevdiği insanların sözlerine güvenir ve onları bile çok zor koşullar altında dinler. Bunun haricinde yaramaz bir çocuk gibi davranır ve kendi bildiğini uygular. A.B.C.'deki bir programı esnasında seyircilerin arasında Alman subaylarının da olduğunu bildiği halde, Fransız özgürlüğü için bir propaganda yapar. Nazilerin de dinlemeye geldiği bir konserde, Edith'in gerçek bir vatanperver ve haksızlığın karşısında ne derece cesur olduğunu gözler önüne serdiği bu bölüm oldukça önemlidir.

EDİTH Ülkemiz çizme altındaymış. Kocamız, kardeşimiz, oğlumuz tutsakmış. Kimin umurunda? Gene aşk şarkılarıyla gönül eğleyelim

biz! (Güler) Hemencecik bozulmayın canım! Madem aşk şarkıları dinlemeye geldiniz, eli boş dönmeyin. Alın işte... Kimileri milli marş filan diyorlar ya, martaval! Özgürlük aşkına adanmış! Halisinden bir aşk şarkısıdır bizim La Marseillaise... (...)

Haydin bu yurdun evlatları

Zafer günü gelip çattı

Dikilmiş işe karşımıza

Zulmün kanlı sancağı...

(Dinleyiciler arasından birkaç kişinin de, kadınlı erkekli şarkıyla katılmasıyla... Edith de iyice yükseltir sesini.)

Zulmün o kapkara sancağı

Sinsice girmiş koynuna

Kana susamış zorbalar

Ölüm saçmaya gelmiş

Kardeşe, eşe, dosta

(La Marseillaise'e heyecanla katılanların sesi yükselirken... Seyircilerin arasından iki SS, iki yandan sahneye çıkarlar; Edith'in üzerine doğru gelirler ürkütücü bir tavırla. Edith de susar, katılan seyirciler de... müzik bir süre daha boşlukta yankılanır; o da kesilir sonra) (2010, s. 67).

Edith ilk kez sansüre uğramıştır. Bu duygu onun için yabancısıdır bu nedenle tam olarak idrak edemez. Nazilerce getirildiği karargâhta bir Alman generali onu karşılar. Edith'in davranışlarından onun bir aptal olduğu izlenimine varan general, kamuoyu karşısında iyi görünecek bir hamle yapmak adına Edith'ten mahkûm Fransız askerler için toplama kampında bir konser vermesini ister. Edith bu fikre sıcak bakar. Bağımsızlık hareketini gizlice destekleyen Guite, Edith'in yanına gizli bir gazeteci gönderir. Kampta bulunan bütün Fransız askerlerinin fotoğrafını çeken gazeteci ve hiçbir şeyin farkında olmayan, yalnızca konser verdiğini zanneden Edith sayesinde; savaş bittiğinde çekilen fotoğraflar kullanılarak bulunan onlarca Fransız askerinin hayatı kurtarılır. Edith yaptığı bu büyük vatanperver hareket karşısında, herhangi bir takdiri kabul dahi etmez, o yapması gereken neyse onu yapmıştır.

GUITE Sonra o toplu fotoğraflardan her tutsağın yüzü, vesikalık fotoğraf boyutunda büyütüldü. Direniş örgütü, sahte kimlikler hazırladı o fotoğraflarla. Nazi kamplarından kaçmayı başaran pek çok savaş esiri, o sahte kimlikler sayesinde hayatta kalmış, direnmeyi sürdürebilmişlerdir.

EDITH (Şakacı) Gene ne gevezelikler ediyorsun Guite?

GAZETECİ İşgal yıllarında, direniş örgütündeki çalışmalarınızdan söz ediyorduk Bayan Piaf. Siz bayağı...
 EDİTH Palavra! Direnişe mirenşe katılmadım ben... (Güler) Bunlar beni bir güzel kullandılar. Ben de yakışıklı askerciklerimin gönülleri şenlensin diye, eyvallah ettim o kadar! (2010, s. 73).

Savaş bitmiş, her şey yavaşça eski haline dönmektedir. Walter'ın yeni keşfettiği İtalyan şarkıcı Ivo, artık Edith ile aynı sahneyi paylaşacaktır. Ancak Edith, Ivo'nun özgün olmadığını düşündüğü tavrını beğenmez. Onu eğitmek, ondan gerçek bir sanatçı yaratmak ister.

EDİTH Yakışıklısın, sahneyi dolduruyorsun. Sesin de sıcak...
 Karıların içini eritir. Ama bu Amerikan maskaralığı da neyin nesî?
 IVO Ben bu maskaralıklarla başarıya ulaştım Marsilya'da.
 EDİTH Marsilyalılar seni değil, o günlerde kurtarıcı gibi çıkagelen Amerikalıları alkışlamışlardır oğlum. Geçti o günler. Kendin olmaya bak şimdi, kendin gibi şarkı söylemeye. Onu adam edebilir miyiz Guite?
 GUİTE Elimizden geleni yaparız.
 EDİTH Tamam. Benim sözümden çıkmazsan, erkek şarkıcıların en ünlüsü yaparım seni Ivo. Tepeden tırnağa değiştirip... (2010, s. 76).

Raymond'ın Edith'i artık istediği yere getirdiğinin farkına varması ve sahnedeki çekilmesinin ardından yeni Raymond, Edith olmuş demek doğru olacaktır. Edith, sahne hayatını sürdürürken Ivo'ya da akıl hocalığı yapmaktadır. Ancak Edith'in gördüğü eğitim Raymond'ın rehberliğinde gerçekleştiği ve asker kökenli Raymond'ın katı disiplinli bir eğitim anlayışı olması Edith'i de aynı tipte bir hoca haline getirmiştir. Edith aynı zamanda sevgilisi olan Ivo'nun önce adını değiştirir (Yves), ardından da onun bildiği bütün yaşantıyı çöpe atar pahasına hayatının hâkimi olmaya girişir.

Edith ve Yves'in harika giden bir ilişkileri vardır. İş dışında yürüttükleri beraberlik kusursuz ilerlemektedir. Edith, uçarı tavrıyla nam salmış bir karakter olduğundan onun en fazla tolerans tanıdığı da biricik sevgilisi Yves'tir. Yeni bir sahne yıldızı olan Yves, Edith'in ilk aşkı Louis'in kuralcılığının aksine oldukça başına buyruk bir gençtir. Ne yapacağını bilemeyen devamlı kendi kültürü ve deneyimleriyle Edith'in kuralcılığı

arasında bocalayan bir tipte karşımıza çıkar. Edith'in gençlik yıllarını andırır cinste bir karakterdir. Edith, Yves'in bütün hoşgörüsüz hareketlerini sineye çeker ancak Edith'in bile hayatındaki herkesi silecek bazı inançları ve görüşleri vardır. O sahnelerin en ünlü sanatçısıdır, sahne Edith'in bütün hayatıdır. Sahnede olduğu zaman nefes alır, sahne onun özgürlük alanıdır. Kimse onun gibi şarkı söyleyemediği gibi kimse de artık onu bu alanda eğitemez.

YVES Bu kadar bağırmanın ne gereği var, anlamıyorum Edith?

EDİTH (Şarkıyı keser) Efendim?

YVES Ne bileyim? Yani... Bu gam kasvet bezirgânlığından vazgeçmelisin artık.

EDİTH Kim bezirgân? (Yay gibi gerilmiştir)

YVES (Farkında değil) Yenilenmelisin, demek istiyorum. Bir duyguyu iletmek için ille de parmağını dinleyicinin gözüne sokmanın gereği yok. Bana kalırsa...

EDİTH (Keser) Sana kalmadı.

YVES (Geriler) Şarkı söylemeyi sana ben öğretecek değilim elbet. Ama benim düşüncem...

EDİTH Sen o düşünceni al da, münasip bir yerine... Dün ettiğim bok, bugün bana yüzme mi öğretecek be?

YVES Yok artık bu kadarı da... (Gitmeye davranır) Bir erkeğin, bu kadar hakarete... Kimden olursa!

EDİTH İyi ya! Bu kadar erkeksin madem... Bundan böyle, kimseden medet umma! Walter... Bir daha bu ukala ile aynı programa çıkmıyorum bilmiş ol! (2010, s. 87).

Edith, sahne performansının kim olursa olsun eleştirilmesinden hoşlanmamaktadır. Yves'i çok sevmektedir ancak onu işinden edebilecek bir cümle kullanırken bile çekinmez. Yves, onun için şarkı söylemekten daha önemli değildir. Walter bunun üzerine Yves'e bir turne ayarlar. Edith başlangıçta çok üzülür, bir aylık ayrılığa dayanamayacağını düşünür. Ancak aradan geçen bir ayda koşarak ona dönen Yves'e kapılarını çoktan kapatmıştır. Aradığı aşk Yves değildir, hiç olmamıştır. Edith'in çapkınlıklarından biridir ve onun bir öğretmen olarak geçirdiği keyifli bir süreçten başka bir şey değildir Yves'le olan ilişkisi. Yves, görüntüsüyle bütün kadınları cezbedecek şekilde betimlenmiştir ama oldukça düz ve derinliği olmayan bir karakterdir, Edith'i mutlu edebilecek bir yapıya sahip olmadığı

gibi onun hayatından çıkması da çok kısa sürmüştür. Ancak Edith'in hayatı Yves'in olmadığı dönemde bir alkol ve ağrı kesici bağımlılığına doğru sürüklenmeye başlamıştır. Yves'ten ayrılması Edith'in, kızının ölümünden sonra yaşadığı ikinci büyük kayıptır ve travmadır.

(Ötekiler çıkarken, Momo bir hap ile içki şişesini getirir. Edith hapi yutar, üstüne de şişeyi kafasına diker)
 EDİTH Biliyor musun? Yves bana evlenme teklif etmişti bu kuliste...
 Matrak değil mi? Kilise de çan sesleri filan...
 JEAN Yoo. Neden olmasın?
 EDİTH Hepsi bitti, geçti gitti Jean. Bundan böyle, kilise çanları ancak cenazemde çalınır (2010, s. 92).

Edith, Yves'i unutmaya çalışırken, Walter bir Amerika turnesi teklifi alır. Fransa'nın ve Avrupa'nın en büyük şarkıcısını artık Yeni Dünya da tanınmalıdır. Edith, Amerika'da büyük sükseli konserler verir. Hayatının aşkıyla da Amerika'dan Fransa'ya dönmek üzereyken tanışır. Dünyaca ünlü Fransız boksör Marcel, havaalanında çıkacağı dünya şampiyonluğu maçı öncesinde bir röportaj vermektedir. Hal böyleyken Edith de uçağına yetişmek için geçmeye çalıştığı bu kalabalığın içerisinde Marcel ile çarpışır.

(Edith, gazetecilerden kaçmaya çalışan Marcel ile çarpışır)
 EDİTH Önüne baksana Ayı, Allah kahretsin.
 MARCEL Affedersiniz. Çok affedersiniz...
 GAZETECİ Birlikte bir fotoğraf... Lütfen!
 EDİTH Ne? Kiminle?
 MARCEL Ama Bayan Piaf'ın uçağı...
 MOMO Hadi Edith!
 EDİTH Momo... Kimin nesi bu pehlivan gibi adam?
 WALTER Yarın bin tane randevum var Paris'te... Lütfen
 EDİTH İyi ya... Ne duruyorsun? Gazla. Paris'te buluşuruz.
 WALTER Ciddi misin?
 EDİTH Tabii! Sen kal Momo!
 GAZETECİ Bayan Piaf'ı kucağınıza alın şimdi de...
 MARCEL (Utangaç) Rica ederim...
 EDİTH (Güler) Hadi canım, utanma! (2010, s. 93-94).

Edith ve Marcel birbirlerine ilk görüşte âşık olurlar. Aralarında çok seviyeli, saygılı ve müthiş tutkulu bir ilişki başlar. Momo ve Edith'in mavi gözlerle ilgili

konuşması hem eserin devamlılığı hem de güldürü unsuru açısından önemlidir.

EDİTH Yaa! Gördün değil mi Momo? O kibar adam gitmiş, sanki yırtıcı bir hayvan almış yerini. Bir karnına! Bir çenesine (Momo'ya iki yumruk sallar) Gene de yüzüne vurulmasına dayanamıyorum Momo, Gözleri...

MOMO Mavi mi?

(Gülüşerek yumruklaşırlar) (2010, s. 95).

Edith'in aşkı, sınır tanımaz ve engellenemez bir aşktır. Aşkı için dostu Momo'yla her türlü günaha bile başvurabilirler. Momo, Edith'in geçmiş yaşantısından beri yanında olan onun tüm hallerini bilen, duygularına ortak olan yegâne dostudur. Momo, Edith için vazgeçilmeyen tek şeydir. İkisi birbirleri için her şeyi yaparlar. Oyunun güldürü unsuru olarak ikilinin Marcel'in menajeri Lucien'e karşı kurduğu kirli ve sempatik ittifak Edith ve Marcel'in de aşklarını yaşamaları adına bir zemin oluşturmaktadır.

MOMO Ah! Lucien!

MARCEL Hayrola Momo? Bu ne hal? NE oldu?

MOMO İtfaiyeden telefon ettiler Lucien...

LUCİEN Eee?

MOMO Senin ev cayır cayır...

LUCİEN Yapma yahu! Allah kahretsin!

MOMO Karınla çocukların merak edilecek bir şeyleri yokmuş ama...

LUCİEN Ha? Ben bekârim yahu, neler zırvalıyorsun sen?

MOMO (Kekeler) Yani... Şey... Üst kattaki komşunun... Her neyse, şimdi itfaiyeciler, yangın yerinde...

LUCİEN Ben gidiyorum.

MOMO Fırla! (...)

(Lucien dışarı fırlarken, Momo kıkırdar)

MARCEL Hay Allah! Zavallı Lucien... Niye gülüyorsun sen?

MOMO Öyle... Sinirim bozuldu.

MARCEL Yoksa? Yok canım, bu kadarını yapamazsın herhalde?

(Edith usulca girmiştir o ara)

EDİTH Niye yapamazmışız sevgilim? Eski suç ortaklarıyız biz. Sağ ol Momo, iyi kıvırdın.

MARCEL Edith! (Durumu anlat) Ama sevgilim gaddarlık bu.

EDİTH İlh... Aşk! (Marcel'e sarılır) (2010, s. 99-100).

Edith, ilişkileri boyunca Marcel'i görmeden dayanamaz devamlı onunla birlikte olmak ister. Marcel de Edith gibi devamlı görüşmek ister bunun için gerekirse antrenmanlarını bile aksattığı olur. Bu durumlar Lucien'in gözünden kaçmaz ve Edith ile Marcel'in görüşmemesi için imkânlar yaratmaya başlar. Ancak Edith bunların hepsini bir şekilde egale eder ve aşkına kavuşur. Marcel'in dünya şampiyonluğunu kaybetmesinin ardından Lucien tüm suçu Edith'te bulmaktadır. Kaybedilen bir şampiyonluğun ve eski boksörlere yardım etkinliği olacağını öğrenmesinin ardından gösterdiği tavırlar Edith gibi Marcel de ne kadar iyi bir insan olduğunu gözler önüne serer.

LUCIEN Rövanş maçına hazırlanmak için ilginç bir önerim var Marcel. Dün teklif ettiler... Yoksul düşmüş eski boksörlerin yararına bir turnuva düzenlenmiş... Bir dizi gösteri maçı yapar mıydın diye sordular. Ben de düşündüm ki, kamuoyunda yeniden sempati toplarız böylece.

MARCEL Seve seve katılırım... Sempati mempati diye değil, yeter ki onlara bir hayrım dokunsun. Eski meslektaşlara kırk paralık bir hayrım olacaksa...

LUCIEN Sekiz şehirde, on iki maç.

EDITH Ben de geliyorum!

GUITE Edith! Ya konserlerin?

EDITH Kim takar konseri?

MARCEL Olmaz sevgilim... Sen kendi işini yapacaksın, ben de benimkini.

EDITH Yanında istemiyorsun beni...

(Çocuk gibi küser) (2010, s. 104).

Edith ve Marcel maçlar ve konserler yüzünden bir süre ayrı kalırlar. Topluluk önünde meşhur olan ve seyahat ederek çalışan çift, birbirlerine ayıracak çok fazla vakit bulamazlar. Marcel, ilişkinin akıl yönü daha ağır basan tarafıdır ancak o da git gide Edith'e benzemektedir. İkilinin ilişkisi Edith üzerinde derin bir iz bırakacak noktaya gelir.

MASÖR Paris'ten arıyorlar Bay Cerdan.

MARCEL Ah sevgilim (Telefonu kapar) Edith! Seni seviyorum. Her şey yolunda mı? Tabii, her şey yolunda sevgilim. Gözümde tütüyorsun, tek derdim o. Elbette yetişeceğim konserine. Yarın öğle

uçağıyla ordayım. Geç mi? Bilmem? (Lucien'e) Sabah uçak var mıydı Paris'e?

LUCIEN Evet de... Sabah geç kalkarsın diyerek...

MARCEL Deli misin? Edith'e kavuşacağım günün öncesi uyku mu girer gözüme? (Telefona) Tamam sevgilim... Sen emret! Sabah ilk uçakla ordayım... İlk! İlk! Seni seviyorum.

LUCIEN Yahu, öğleye kadar yığınla işim var benim burda. Organizasyon komitesi...

MARCEL İyi canım, sen kal. Benim biletimi değiştir.

LUCIEN İki saat erken gideceğim diye... Eziyetine değmez.

MARCEL Anlamıyor musun Lucien... Onunla iki saat eksik yaşayacağıma, hiç yaşamayayım daha iyi! (...) (2010, s. 106).

Marcel ve Edith'in yaptığı son telefon konuşmasının ardından Marcel'in uçağı düşmüş ve kazadan kurtulan olmamıştır. Edith, kendi baskılarının ardından uçağını değiştiren Marcel'in, biricik aşkının ölümünden kendini sorumlu tutar. Onu hayata bağlayan ve gerçek aşkı ona ilk kez tattıran Marcel, onun yüzünden hayatını kaybetmiştir. Bu Edith'in başa çıkabileceği bir acı değildir. Marcel'in ölümünün ardından onun için yazdığı Aşk Masalı şarkısını söylemek için sahneye çıkar. Sahnede geçirdiği ilk hastalık nöbetini de burada yaşayacaktır.

EDITH

Kanmazdım ben aşka

Düne kadar daha

Uçarı, şıpsevdi

Kondum daldan dala

Kaybedince seni,

Haram oldu yaşam

Varsa yoksa hep sen

Kimseyle avunmam

(...)

İstersen cennete

İster cehenneme

Al götür beni de

Al götür beni de!

(Olağanüstü bir direnmeyle bitirir şarkısını; ama sonunda dayanamaz, sallanır, tutunacak bir yer arar gibi olur. Walter koşarak gelir; kutlar gibi yaparak sahneden dışarı taşır Edith'i) (2010, s. 108).

Marcel'in ölümünün ardından Edith'in akıl ve ruh sağlığı gittikçe bozulmuştur. Artan ağrı kesiciler ve alkol tüketimi yüzünden gittikçe

hastalanmakta ve vücudunun güzelliği solmaktadır. Her gece oturduğu masanın etrafında Marcel'in ruhunu çağırmakta ve onunla konuşmaktadır. Guite ve Jean, Edith'i kandırmak pahasına Marcel'i kendilerinin de gördüklerini onun şarkı söyleyip yemek yemesini istediğini söylediğini Edith'e iletirler. Edith bu telkinleri dinler ancak daha fazla dayanamaz. Marcel'e kavuşmak için arabasıyla birlikte intihara kalkışır. Hastanede geçirdiği günler onun ilaç ve alkol bağımlılığının yanına daha tehlikeli bir bağımlılık ekleyecektir. Hemşire ve doktorlara söz geçiremeyen Edith, fakir hasta bakıcılara rüşvet vererek kendine fazladan morfin yapmalarını telkin eder. Basında da yankı uyandıran bu durum Edith'in bir uyuşturucu bağımlısı olduğunu kamuoyuna yansıtır. Momo, Guite, Jean ve Henri'nin yardımıyla Edith morfin bağımlılığından kurtulur. Marcel'in acısı hiçbir zaman dinmese de hafiflemeye başlamıştır. Edith'i güçsüz kılan bir diğer etken de arkadaşlarına göre ona yaşama sevinci aşıl原因 ve mutlu eden sahneden ayrı kalmasıdır. Jean'e göre, Edith sahneye çıkmazsa ölecektir. Bütün hazırlıklar tamamlanır, Edith artık o çok özlediği seyircisinin karşısında, sahnededir.

(Her zamanki tanıtma müziği ile birlikte... Edith boynundaki haçı öper önce; soluklanır; güçlü görünmeye çabalayarak, izleme ışığının içine dalar...)

EDITH İlk şarkı... Genç bir söz yazarının... Adı... (Dili dolanır) Her neyse... "Hiç mi hiç pişman değilim!"

(Müzik başlayınca yeniden toparlanır gibi olur Edith...)

Hiç hiç mi hiç

Ben pişman olmadım.

Aldandım, aldattım, yaşadım...

(Dili dolanır, gerisini getiremez; müzik durur)

EDITH Ne duruyorsunuz be? Baştan!

(Müzik yeniden başlar ama, Edith'in gırtlığından boğuk hırıltılardan başka ses çıkmayınca... Yeniden durur)

EDITH (Avaz avaz) Baştan dedim! Namussuzlar! Baştaaaaaan!

(Müziksiz şarkı söylemeye çabalar) "Hiiiiç hiç mi hiiç... (Paniğe kapılır) Perdeyi kapatsanıza be! Perde hani? Kalleşler! Kim arakladı perdeyi? (Perde kapanınca, bu kez de çıkışı bulamaz) Nasıl çıkılır bu Allah'ın belası sahneden... (Sağa sola toslar) Kim kapattı... Perdeeee... Namussuzlar! Duvar örmüşler sahneye... Duvaaaaar!

(Walter baş edemeyince, Guite ile Momo da sahneye dalarlar; kendini yerden yere atan Edith'i kulise sürüklerler) (2010, s. 122-123).

Edith, bir zamanlar tek hâkimi olduğu, insanların büyülenerek onu seyrettiği, kendi büyüüne kapılarak nice gönülleri mest ettiği o sahnede kapana kısılmış, kuşatılmış ve çaresiz hissetmektedir. Özgürlük savaşçısı Edith'in hayranlarına seslendiği sahne, bir hapishaneye dönüşmüştür. Onun kusursuz sanatçılığı ve eşsiz sahne performansı Yves tarafından eleştiriye uğradığında bile kuşku duymadan çok sevdiği adamı terk eden Edith, artık tüm hayatının sona erdiğini hisseder. Onu hayata yeniden bağlayacak tek çıkış yolu olan sahne de ona sırtını dönmüştür.

Sahnede ve sahneden sonra gösterdiği tavırlar nedeniyle Edith bir akıl hastanesine yatırılır. Akıl hastanesinde son aşkı Teo ile tanışır. Teo, Edith'in büyük hayranı, Yunan bir berberdir. Edith'i görmek için türlü zorluklarla tımarhaneye girebilmiştir. Edith'e onu uzun bir zaman sonra gülümsetecek bir hediye getirir.

EDİTH İşin gücün yok mu senin niye geliyorsun her gün?
 TEO Şey için... Şunu size... Şey etmek için...
 EDİTH (İlk kez güler) Ben bebeklerle oynayacak yaşı çoktan geçirdim delikanlı.
 TEO Ama bu bildiğiniz bebeklerden değil... Anayurdumdan, taa Yunanistan'dan geliyor. Tılsımlı bir bebek. (...)
 TEO Saçınızı taramama izin verir misiniz sahi?
 EDİTH Neden olmasın? Dokunulmaz Meryem Ana değilim ya...
 TEO (Cebinden bir berber tarağı çıkarır) Çok mutluyum bayan Piaf.
 EDİTH (Bebeği evirip çevirir) Vay canına! Bu bebeğin gözlerinin mavisi ne güzelmiş böyle. Çakmak çakmak...
 TEO Size uğur getirsin diye (2010, s. 125).

Edith, Teo'nun da yardımıyla akıl hastanesinden taburcu edilir. Artık akıl sağlığı yerindedir ancak bu defa akciğerinde koca bir tümör vardır ve çoklu organ yetmezliği yaşamaktadır. Teo, Edith'i ailesiyle tanıştırır. Edith, hayatında ilk defa bir ailesi varmış gibi hissetmenin mutluluğunu yaşamaktadır.

EDİTH Ne güzel sahip çıkıyorsunuz bana... Hepiniz.
 ANNE Bizim de kızımız sayılmaz mısın bundan böyle?
 EDİTH Birinin, birilerinin kızı olduğum günler öylesine uzakta kalmış
 ki... Annemle babamı bir arada hiç görmedim desem yer.
 BABA (Neşeli) Şimdi görüyorsun ya daha ne? (2010, s. 129).

Edith ve Teo'nun baş başa kaldıklarındaki yaptığı konuşma, Edith'in bütün aşırılıklarına rağmen aslında küçük bir kız çocuğunun masumiyetine sahip olduğunun açık bir göstergesidir. Sekiz yaşına kadar gözleri görmeyen Edith, dünyayı şiirsel bir dille algılamayı da o zaman öğrenmiştir.

TEO Yorgun musun sevgilim?
 EDİTH Kim demiş? Turp gibiyim.
 TEO Gözlerini yumdun da...
 EDİTH Yaşamının tadını çıkarıyorum yeniden. Sekiz yaşına kadar gözlerim görmemiş... Önce kulaklarımla tanıdım dünyayı. Belki o yüzden, bir şeyi içimde duymak istedim mi gözlerimi yumarım hep.
 Teo...
 TEO Edith!
 EDİTH "Seni seviyorum" nasıl denir senin dilinde?
 TEO Sagapo... (2010, s. 130).

Edith'in âşık olduğu adamların hepsinin birbirinden farklı karakterler taşıdığını görmek mümkündür. Louis, toplumun kurallarına göre hareket eden, Edith'in mesleğini aşağılık bir meslek olarak gören bir adamdır. Bu nedenle bebeklerini Edith'ten uzağa götürmüş ve bebeğin ölümüne neden olmuştur. Yves, diğerlerinden daha farklıdır, Edith'ten daha uçarı hareket eder. Edith onunla birlikteyken kendisi gibi olamamıştır ve bu da aralarında müthiş bir gerilim yaratmıştır. Marcel ise Edith'in tek gerçek aşkıdır. İkisi de aşklarını limitlerinde yaşamışlardır. Bu nedenle ki Edith, Marcel gidince hiçbir zaman tamamlanmış gibi hissedememektedir. Teo ise Marcel'e en çok benzeyen âşık olarak karşımıza çıkmaktadır. Marcel'in hayran âşık yapısı Teo'da da kendini göstermektedir. Edith'in Teo'ya sevgisi artık daha çekingen daha korkak bir sevgidir. Marcel'e karşı takındığı tavrı, Marcel'i kaybetmesine neden olduğu için Edith artık yaşadığı ilişkilerde bu denli bir sıkıştırma tavrını tercih etmemektedir.

Edith ve Teo evlenmişlerdir. Evliliklerinin üzerinden yaklaşık sekiz ay geçmiştir. Edith tekerlekli sandalyededir. Etrafında yalnızca Momo, Teo ve Henri kalmıştır. Hayatına başladığı dostları ve ebedi aşkıyla baş başa kalmıştır.

EDİTH Daha çok şarkı söylemek isterdim Teo... Senin için. Yıllar yılı. Ayağa kaldır beni Teo! Şu lanet sandalyeye mahkum değilim, gör işte... (Teo'ya dayanarak güçlkle ayağa kalkar) Ayakta... Yanında... Dimdik... Ne çok şarkılar söylemek isterdim daha. (Sandalyeyi iter hışımla) Olsun! Yaşadığımı ödedim ya. Kime ne borcum var? Belki sana sevgilim. Yalnız sana... Elimi tut Teo! Gözlerine bakmak istiyorum... (Sımsıkı sarılır Teo'ya) Şimdi ölebilirim... Çünkü iki kez yaşadım.
(Ayakta Teo'nun koynuna yaslanır; bebek gibi uyuyakalır Edith. Teo hiç sarsmadan kucağına alır onu; karanlığa doğru uzaklaşır.) (2010, s. 134).

Edith, kaldırımında doğmuş, şarkı söyleyerek hayata tutunmuştur. Annesiz ve babasız büyümüştür. Hayatını kendi başına kurmaya çalışırken evlendiği adam küçük bebeklerini kaçırmış; annesinden ayrı kalan küçük bebek hayata gözlerini yummuştur. Bir dünya savaşı sürerken doğmuş, ikincisi başladığında da ülkesi için elinden geleni yapmıştır. Uçarı, genç bir delikanlıya âşık olmuş fakat onunla istediği mutluluğa ulaşamamıştır. Gerçek aşkı Marcel ile bulmuş fakat onu da trajik şekilde kaybetmiştir. Bu kayıplar hayatında büyük yıkımlara neden olmuş ve çok sevdiği sahnedeki onu koparmıştır. Akıl ve ruh sağlığını kaybetmiş ancak sonradan bulduğu Teo'yla bunların da tedavisini bulmuştur. Teo onun bitmekte olan hayatında karşısında çıkmış ve onu hayata döndürmüştür. Ancak yaşadığı diğer rahatsızlıklar onun daha fazla nefes almasına izin vermemiştir. Teo'ya kadar yaşadığı hayatı birinci hayat, Teo ile birlikte yaşadığı hayatını ise ikinci hayatı olarak adlandırmıştır. Çok sevdiği Teo'nun kollarında eksik ancak mutlu olarak hayata gözlerini yummuştur.

Edith'in ölümüyle birlikte, oyunun başındaki sahneye dönülür. Papa, bütün otoriter ve tanımaz tavrıyla, Edith'in dinî törenle defnedilemeyeceğini açıklamakta ve büyük bir iş başarmış gibi görünmektedir.

5.2.5. Mekân

Oyun, Edith'in cenaze töreniyle başlamaktadır. Paris sokaklarında, kalabalıklar yığın hâlinde Edith'i son yolculuğuna uğurlamak için gelmiştir. Toplumun her kesiminden insanlar büyük sanatçıları bu gününde yalnız bırakmamışlardır. Halk ve kilise iki ayrı kutupta verilmektedir. Klasik bir cenaze töreni yapılacağı için toplanan kalabalık Papa'nın Edith'in sözde günah dolu hayatı neticesiyle dinî bir törene müsaade etmemesine büyük tepki gösterirler. Halkın gücünü ve sanatçılarının yanında oluşunu göstermesi bakımından ilk mekân oldukça önemlidir.

... cenaze çelenklerinden oluşmuş görkemli çiçek yığınının yanı başına çöküvermiş sokak akordeoncusu, Edith Piaf'ın en tanınmış şarkılarını çalmaktadır art arda; ölenin ardından okunan son bir ağıt saygısıyla...

(...)

(Papa'nın sözlerini bitirmesine fırsat kalmadan, Piaf'ın cenazesine katılan yakınları ile öfkeli kalabalık bir yandan, Papaz öteki yandan girmişlerdir bile.) (2010, s. 17).

Sokaklar ve kaldırımlar, başkişi Edith Piaf'ın evidir. İkinci mekân sembolik açıdan önem kazanmaktadır. Birinci Dünya Savaşı'nın devam ettiği yıllarda, "1915'te karanlık bir Paris sokağı" (2010, s. 18) Edith'in dünyaya geldiği kaldırımı içeren bu sokak, karakterin içine doğduğu dünyayı simgelemektedir. Edith'in ailesinin bırakın başlarını sokmayı, kızlarını doğurabilecek bir çatısı dahi yoktur.

Sekiz yaşındaki Edith ve genelev çalışanlarının geldikleri kilise, Papaz'ın ettiği dua sonrasında Edith'in mucizevi şekilde gözlerinin açılmasını gözler önüne serer.

(Sekiz yaşlarındaki Edith girer; siyahlar giyinmiş, elinde yanık bir mum. Ardından da olabildiğince ciddi giyinmeye özenmiş Mama ile sermayeler. Dualar mırıldanarak, törensel adımlarla, Papazın önüne kadar gelirler.) (2010, s. 20).

Edith'in hayatını değiştirebilecek bir adım atılmasının engellendiği okul sahnesi de işlevsel mekânlardan bir diğeridir.

(Edith ile Gassion Baba el ele öylece dururlarken, okul müdürü önlerinde bir aşağı bir yukarı gidip gelmekte) (2010, s. 21).

Edith ve Gassion, Edith'in okula kabul edilmemesinin ardından sokaklarda türlü numaralar ve şarkılarla para kazanmaya çalışmaktadır. Edith'in yoksulluğunu ve çaresizliğini göstermek üzerine yine gözler sokağa çevrilir:

Gassion Baba soyunmuş ve sokak cambazı giysileriyle kalmıştır ortalıkta. El çingırağını sallayarak müşteri toplamak için avaz avaz bağırırken; küçük Edith'in elinde de bir para kutusu (Sabuncu, 2010, s. 22).

Edith artık on beş yaşına geldiğinde ise yaşadığı muhit çevresindeki diğer insanları tanıtmak amacı güdülerek başarılı bir şekilde kullanılmaktadır. Artık sadece Edith ve Gassion yoktur sokakta, bu sokak yaşayan değerleriyle ve insanlarıyla daha dinamik ve canlı bir sokaktır.

1930'ların Paris Sokak sosyetesini de sahneye dolurur: Yoksul giyimli bir delikanlı Louis, orta yaşlı mahalle kabadayısı Henri, yaşlı-zengin kadın avcısı Pierrot, geçkince bir sokak Fahişesi ile onun Belalısı... (2010, s. 25).

Yukarıdaki mekân alıntılarında görüldüğü üzere, Başar Sabuncu *Kaldırım Serçesi*'nde mekân tasvirlerine değil, kişilerin eylemleri üzerine mekânın ortaya konulması şeklinde bir kurgu yaratmıştır. Sokak, sahne ve kapalı alanlar açıkça belirtilmez gelişen eyleme göre okur tarafından kavranır ve yorumlanır. Örneğin:

(Momo, Louis'i bir don bir fanila ile kalana kadar soymaya girişirken; Edith de paketi açar... Bundan böyle sık sık görülecek olan "mavi elbiselerden" ilki çıkar ortaya) (2010, s. 31).

Yukarıdaki örnek alıntıda görüldüğü üzere artık sokaktan eve geçilmiş; Edith'in tavan arasındaki dairesinde Momo, Edith ve Louis bulunmaktadır. Edith'in tavan arasındaki dairesinin bir diğer önemi de ilk ve tek bebeğinin burada dünyaya gelmiş olmasıdır. Kendisini kaldırırında doğuran annesinden aldığı bayrağı daha ileri taşıyan Edith, kötü de olsa bebeğini başında bir çatı varken doğurmuş ve ona sahip çıkmıştır.

Edith Leplee'nin gece kulübünde çalışmaya başlayana kadar mekân ev ve sokak arasında birkaç kez gidip gelir. Leplee'nin gece kulübü ilk izlenimde yalnızca oyuncuların eylemleriyle gösterilir herhangi bir tasvire yer verilmemiştir. Devamında Edith'in hasta bebeğini görmek için gittiği hastanede yalnızca orda çalışan hemşirenin varlığıyla aktarılmıştır.

(Rahibe kılıklı bir hemşire karşı taraftan usulca girer; kucağında küçücük bir bohça... Durur. Louis susar. Edith kıpırtısız.) (2010, s. 48).

Edith'in cenaze için fahişelik yaptığı sokak, Leplee'nin evi ve tek bir tabureyle oluşturulan polis karakolu hızlıca akıp geçen ve oyuna dinamizm katan mekânlardır. Raymond'ın evi de Edith ve Guite'i tanıştırmaları bakımından önemlidir ancak yalnızca bir piyano tasviriyle betimlenmiştir. Paris'in en büyük gece kulübü A.B.C.'nin sahnesi de aynı şekilde tasvir edilmeden bırakılmıştır. Ancak Edith'in gelişimini ve değişimini göstermesi bakımından tasvir edilmeyen mekân varlığı ve hissettirdikleriyle oldukça önemlidir.

(Edith, sahneden yapayalnızdır artık... İzleme ışığı yanarken, toparlanır; elbiselerinin beyaz yakasını koparıp atar; müzik yükselirken... Simsiyah giysili Edith Piaf oluvermiştir artık.) (2010, s. 61).

A.B.C. sahnesi oyun boyunca simgelediği ve yansıttığı eylemlerle, duygularla oyunun en can alıcı mekânlarından birini oluşturur. Edith'in Nazilere karşı, Nazilere rağmen seyircileriyle birlikte söylediği marşta bulunduğu sahne de A.B.C. sahnesidir. Yine savaş esnasında Edith'in sahne alacağı savaş kampının rolü de karakterimizin direnişçilere ettiği yardımın göstergesidir. Kampın bir tasviri yapılmamıştır, oyunda esas olan sahnedir. Edith'in çevresinde gelişen olaylar onun sahne aldığı hava eşliğinde yansıtılır.

(“La Goualante du Pauvre Jean”ın bitiş müziği ile birlikte, savaş tutsakları kampının komutanı Nazi ablayı alkışlayarak sahneye çıkar; dinleyiciler arasındaki asker üniformalı tutsaklardan birini yanına çağırır...) (2010, s. 71).

Oyunun en belirgin mekân tasviri savaş sonrasında A.B.C. kulübünün sahnesindeki dekorlardır. Ivo'nun şarkıcılığını yansıtan ve Edith'in yabancı olduğu, küçük gördüğü ve iğrendiği bir mekân tasviri yapılmıştır. Ivo ve Edith'in tanışıp hem âşık oldukları hem de çatıştıkları ilk sahnedir.

Perde cafcıflı bir müzikle açılır... Rengârenk ışıklar altında sahnede gülünç ve iğreti bir dekor kurulmuş: Amerikan Western filmleri taklidi kaktüsler, dumanlı dağlar vb... Tüylere, payetlere bürünmüş yarı çıplak birkaç “girl”ün gülünç dans ve vokali eşliğinde... “Cowboy” giyimli Ivo, alabildiğine bir özentiyile savaş sonrasında moda Amerikan şarkılarından birini söyle dans ederek... Bu gülünç gösteri bir süre sürdükten sonra; Edith, seyircilerin arasından hışımla sahneye fırlar (2010, s. 75).

Yves'in tanınması, yükseliş ve turneye gidiş bu sahnede ve sahne arkasında gerçekleşir. Edith ile son tartışmalarından sonra turne dönüşü Edith'in kapısına gelişindeki mekân anlatısı, eylemlerin ön plana çıkarken sözlerin yitip gittiği oldukça başarılı bir anlatıdır. Edith'in hezeyanları yalnızca şarkılar ve eylemlerle aktarılmış, ayrılık ve unutulmuş bir zaman ve mekân aktarımıyla gösterilmiştir.

(Edith acılı çığlıklarla ağlamaya başlar; yine de yastığı kulaklarından ayırmaz... Giderek, Yves'in sesi ile kapının yumruklanması uzaklarda

kalmakta; müzik bütün öteki sesleri bastırırcasına yükselmektedir. Yalnızca müzik bütün seslere egemen olurken, yastığı fırlatıp atar Edith, akmış boyalarını siler parmak uçlarıyla; sabahlığını fırlatıp atar ve siyah sahne giysileriyle kalır. Guite, yastık ile sabahlığı alıp çıkar) (2010, s. 90).

Edith'in Marcel ile karşılaştığı havaalanı ve Marcel'i karşılamaya geldiği ve ölüm haberini aldığı havaalanı, ikilinin aşklarının başlangıcı ve sonu olması bakımından ve aynı amaca hizmet eden mekânlar olması bakımından bir simetri oluşturur. New York havaalanında tanışan ikili daha sonraları eserde sırasıyla Marcel'in dövüş müsabakasında, Edith'in sahne kulisinde, Marcel'in antrenmanında ve Edith'in konserinde görüşürler. Ardında Marcel'in uçağının düşmesinin ardından ikili arasındaki aşk da yitip gitmiştir.

Marcel'in ölümünün ardından Edith'in evindeki tek ayaklı küçük yuvarlak masa, mekânın içerdiği bir nesne olarak önem arz eder. Bu nesne, Edith'in Marcel ile iletişim kurduğuna inandığı, onun ruhunu çağırıp konuştuğunu beyan ettiği yuvarlak bir masadır. Cansız bir varlığın, artık hayatta olmayan birinin ruhunu Edith'e getirmesi hem karakterin akıl sağlığının yerinde olmayışını hem de mavi elbiseler dışında başka nesnelere önem kazanışını simgelemektedir.

(Momo, tek ayaklı küçük bir yuvarlak masa yerleştirir odanın bir köşesine. O arada, Guite ile Jean telaş içinde gelirler)
 MOMO Marcel'in öldüğü geceki konserinin hemen ertesi günü, zorla bit pazarına sürükledi beni. Tutturdu, ille de tek ayaklı yuvarlak bir sehpa bulacağız diye. (Masayı gösterir) Şu masa işte. O gün bu gündür... ne zaman iki kadeh içip kafası dumanlansa, masanın başına çöküp Marcel'in ruhunu çağırıyor.
 EDITH Momo! Hissediyorum, bugün gelecek Momo. Otur, hadi! (Masaya dayar ellerini) (2010, s. 109).

Edith'in kaza yaptıktan sonra bulunduğu hastane tasvir edilmese de alımlayıcı için hayalinde bir hastane imajı oluşturması çok zor değildir. Edith vücudunda pek çok kırık kemikle hastaneye kaldırılmış ve hayati tehlikeyi atlattır. Hastane onun morfin bağımlılığını ve basında üzerine atılan kara lekeleri temsil etmesi bakımından öne çıkmaktadır. Hastaneden taburcu olan

Edith, yeniden sahnelere döner. Sahnelere dönüşünün habercisi olan “Hiç mi Hiç” şarkısını söyleyemeden fenalaşır, yaptığı akıldışı hareketler göz önünde bulundurularak bir akıl hastanesine yatırılır. Akıl hastanesi, Edith’in orada neler yaşadığıyla ilgilendiğimiz ve buna yoğunlaştığımız bir yer olmaktan çok Edith’in Teo ile tanıştığı yer olarak karşımıza çıkmaktadır.

(Cankurtaran sireni yaklaşır, yaklaşır... Beyaz gömleli iki erkek bakıcının kollarında Edith girer; üzerine zorla giydirilmiş deli gömleğinin kolları yerde sürünmekte. Aralıksız debelenir.)
 EDİTH Bırakın! Defolun! Deli değilim ben! Pişman... Hiiiiç!
 (Doktor ile hemşire gelirler; Edith’e iğne yapar doktor, Edith sakinleşir biraz, sesi güçsüzleşir.) (2010, s. 124).

Edith ile Teo’nun bir sonraki mekânı Teo’nun ailesinin evidir. Bir mekân tasvirine rastlanmasa da Edith’in gerçekten ev gibi hissettiği Anne ve Baba karakterlerinin varoluşuyla gösterilir. Edith’in evi, arabası, parası her şeyi vardır ancak bir anne babaya sahip değildir. Onun için ev, anne ve babaya sahip olunca varlığını kanıtlayan bir yapıdır. Edith’in son sahne tecrübesinden sonra, bir daha sahneye çıkma cesaretini yalnızca Teo ile düğününde gösterdiğini görüyoruz. Edith, sahneden bir deli yaftasıyla indiğinde tekrar sahneye çıkabilecek cesareti kendinde bulamaz, buna sağlığı da izin vermez. Ancak Teo ile düğünlerinde kilisede bir şarkı söylerler.

Edith, evlerinde, Teo’nun kollarında hayata gözlerini kapatır. İki yaşam sürmüş ve dünyanın efsane şarkıcılarından biri olmuştur. Edith’in ölümünün ardından eserin başındaki cenaze törenine dönülür, sokakları dolduran Kaldırım Serçesi’nin binlerce hayranı; onun naaşından aldığı güçle birlikte kiliseye karşı çıkararak Edith’in yanında bulunan bir duruş sergilerler.

5.2.6. Zaman

Başar Sabuncu, Edith Piaf’ın kırk sekiz yıllık hayatını, zamanda atlama tekniği kullanarak anlatmaktadır. Oyun, Edith Piaf’ın cenaze töreniyle

başlamakta ardından Edith'in doğumuna dönülmekte daha sonra sanatçının ölümüne değin kronolojik bir sırada ilerlemektedir.

İlk zaman atlama tekniği "Hiç mi Hiç" şarkısı kalabalık tarafından söylenerek gerçekleştirilir. *Kaldırım Serçesi*'nin müzikli bir oyun oluşu, müzik sürüp giderken zamansal ve mekânsal değişimleri göstermek için etkin bir teknik olarak kullanılır.

Hiç, hiç mi hiç...

Eyvallah etmedi hiç!y

Günahı, sevabı ödedi

Kaldırım serçesi.

(Şarkı sürüp giderken... 1915'te karanlık bir Paris Sokağı) (2010, s. 18).

Edith'in cenazesinden doğumuna geçiş, hem önemli bir zıtlık yaratmaktadır. Başar Sabuncu, cenazesini uğurlamak için izdiham yaratan kalabalıkların teşrif ettiği bu büyük kadının henüz küçük bir bebek olarak kaldırımda doğuşunun hikâyesine geçiş yaparak alımlayıcı karşısında önemli bir etki yaratmaktadır. Oyundaki en uzun, ilk ve tek geriye dönüş zaman atlayışı da burada görülmektedir ve kırk sekiz yıllık bir süreyi içermektedir.

İkinci ve bundan sonraki bütün zaman atlamalarında olacağı gibi ileri bir akış görülmektedir. Edith'in doğumundan sekiz yaşına geldiği bölümü ihtiva eder. Bu geçiş yapılırken babası Gassion'un Edith'in gözleri görmeyerek doğuşunu anlatan şarkı kullanılmıştır.

GASSION

Seslerden tanıdı,

Şu yalan dünyayı.

Gözü açılmamış

Yavru kuş misali

(8 yaşlarındaki Edith girer) (2010, s. 20).

Oyundaki en etkili ve başarılı zaman geçişlerinden biri de sekiz yaşındaki Edith'in şarkı söylemeye başlamasıyla on beş yaşına gelen Edith'in şarkıyı

devam ettirdiği biçimde yapılmıştır. Çocuk bir karakterden; yetişkin sayılabilecek bir karaktere geçişin şiirsel bir zamansal atlayışla verilmesi oldukça başarılı uygulanmıştır.

ÇOCUK-EDİTH

Ağlar, güler

Kâh sever, kâh söver

İpe sapa gelmez

Bizim semt!

(...)

(Ezgi güçlenir. Çocuk-Edith'in başladığı şarkıyı, sokak şarkıcısı Edith Gassion sürdürür.)

EDİTH

Çarşı, Pazar

Fabrika, atölye

Gün boyu kan kusar

Bizim semt (2010, s. 25).

Edith'in, Louis ile tanıştığı ve hamile kaldığı sürecin ne kadar olduğu belirtilmemektedir. Ancak Louis'in annesinin ziyarete gelip Edith'in doğum yaptığı süreç içerisinde dokuz ay on günlük sürenin geçtiği bilinmektedir. Edith on altı yaşındayken bir kız çocuğunu dünyaya getirmiştir.

... yeni doğmuş bir bebeğin ilk ağlaması duyulur. Momone elinde süt şişeleriyle girer (2010, s. 36).

Edith'in Louis ile tartışması, Louis'in bebeği alıp gitmesi, Edith'in Leplee ile tanışması, Edith'in eve dönüp bebeğinin kaçırdığını görmesi, Leplee'nin gece kulübünde sahneye çıkması, bebeğinin ölümünü öğrenmesi, bebeğinin cenazesi için seks işçiliği yapması, bebeğin cenaze töreninin ardından Leplee'nin ölümü, Edith ve Pierrot'un karakola düşmeleri, Edith'in Raymond tarafından kurtarılışı uzun bir süreyi kapsamaktadır.

Raymond'ın Edith'i Guite ile tanıştırmaması, Hitler'in Avusturya'yı ilhak edişiyle aynı gün gerçekleşmesi bakımından tarihsel bir gerçeķlilikle yansıtılmaktadır. Bebeğini dünyaya getirmesinin 1932 yılı civarında olduğunu düşünölmektedir. Ancak bebeğin ölümü doğduktan iki yıl sonra

gerçekleşmiştir. Louis Leplee'nin ölümü ise 1936 yılında gerçekleşir. Bu durumda karakoldan kurtarılmasının ardından Avusturya'nın 1938 yılında olan ilhakına kadar iki yıllık bir süreyi Raymond ile geçirmiştir.

Edith'in Raymond ve Guite ile şarkı çalışmalarını sürdürürken; Raymond tarafından Walter'a önerilmesi de yine İkinci Dünya Savaşı'nın kapıyı çaldığı bir anda gerçekleşmektedir. Almanların Çekoslovakya'yı işgal ettiği tarih olan 16 Mart 1939 yılına gelinmiştir. Bu süreç içerisinde Edith A.B.C.'nin baş solisti olmuştur ve bütün Fransa'da tanınan bir yıldızdır. Edith A.B.C.'de sahne almaya devam ederken Fransa'nın İkinci Dünya Savaşı'na katıldığı duyurulmaktadır (2010, s. 64). Fransa ve İngiltere'nin İkinci Dünya Savaşı'na katıldığı tarih 1 Eylül 1939'dur. Buradan Edith'in yaklaşık altı aydır A.B.C.'de sahne aldığı anlaşılmaktadır.

Eserin arka planında gelişen savaşın sonuçları bilinen somut veriler oldukları için biyografik dramda tarihleri saptamak ve geçen zamanı bilmek daha kolaylaşmaktadır. Tarih, Nazilerin Paris'i işgal ettikleri zamana geldiğinde (25 Haziran 1940) Edith A.B.C.'de sahne almaya devam etmektedir. Bu süreçten savaşın bittiği tarihe kadar olan süreçte, oyunda tek bir olay vuku bulmuştur: Edith'in esir kampındaki askerlere verdiği konser. 2 Eylül 1945 yılında İkinci Dünya Savaşı sonuçlanmıştır; Ivo'nun A.B.C. sahnesine çıkışı da bu süreçten daha sonrasını kapsamaktadır. Yani aradan beş yıldan fazla zaman geçmiştir (2010, s. 75).

Ivo ve Edith'in birlikte geçirdikleri süre, zaman olarak net değildir ancak bu sürecin birkaç ay gibi bir süreyi kapsadığı tahmin edilmektedir. Aralarının bozulması ve Ivo'nun turneye gidip gelmesinin bir aylık bir süreçte gerçekleştiğini bilmekteyiz.

EDITH Mesele bir ayda değil... Erkeğimi yanımda istiyorum Guite. Her şeyden çok beni sevsin... Yalnız beni. Müzikle bile paylaşmam onu! (Bir avuç hap atar ağzına) (2010, s. 89).

Edith'in Marcel ile havaalanında tanıştığı tarih 1948 yılının yaz aylarına tekabül eder. İkilinin yaşadığı aşk, oyunda gerçek hayatın tersine Marcel'in evli olduğu meselesine asla değinmez. Marcel'in dünya şampiyonluğunu kazanması ve kaybetmesi, art arda yardım maçlarına çıkması ve ikilinin ilişkilerindeki dinamizmin anlatıldığı bölümler oyunda birkaç sahne olarak karşımıza çıkarken gerçek zamanda bir yıl üç ay gibi bir zamanı ihtiva etmektedir. 28 Ekin 1949 yılında düşen uçak sonrası Marcel hayatını kaybetmiştir.

Edith'in Marcel'in ölümünden ne kadar süre sonra trafik kazası geçirdiği, ne kadar süre hastanede yattığı ve morfin bağımlılığının tam olarak ne zaman başladığı bilinmemektedir. Ancak Edith'in sahneye çıkıp bayıldığı tarih, 1959 yılına tekabül etmektedir. Bu da Edith'in oyunda sahneye geri döndüğü ancak şarkısını söyleyemediği olayı çağrıştırmaktadır. Edith'in Marcel'in ölümünden sonra toparlanma/toparlanamama süresi on yıl sürmüştür. Sahnelerden el çekmesi, Teo ile tanışması ve evlenmesi yaklaşık üç yıllık bir süreyi kapsamaktadır. Teo ile 1962 tarihinde evlenen Edith, onunla yaklaşık sekiz aylık bir süreyi birlikte geçirebilmiştir.

HENRİ Nasılsın güzelim?

EDİTH Fişek gibiyim! Eee, hayatımın ilk balayını yaşıyorum ne de olsa... İlk ve son Teo.

TEO Edith nolarsun?

EDİTH Hayır! Peki, (oturur) Sekiz aylık gelinin tekerlekli sandalyeyle dolaşmasına ne buyrulur? (2010, s. 132).

Edith'in 1962 yılında Teo ile evlendiği ve 1963 yılında hayatını kaybettiği bilinmektedir. Bu bilgiler ışığında Başar Sabuncu'nun çoğunlukla kronolojik zamanın yapısına bağlı kalarak eserini kurduğu, eserin kurgusunun da tarihsel gerçekliklerle paralel şekilde ilerlediği görülmektedir. Tarihsel arka planda Edith'in ve dünyanın başından geçenler aktarılmıştır ancak Başar Sabuncu'nun metninin ana izleği Edith'in iç dünyasına eğilmesidir. Edith'in yaşantıları, yaşayamadıkları; umutları, umutsuzlukları; mutlulukları,

hezeyanları; kazançları, kaybettikleri metnin ana izleğini oluşturmaktadır. Eserin başladığı ve bittiği noktada üç birlik kuralına uyulmaktadır.

6. BÖLÜM

YENİDEN YAZIM TEKNİĞİYLE KALEME ALINAN KURGULAMA VE ÇEŞİTLEME TÜRÜNDEKİ ESERLER

6.1. 'İŞÇİ BABASI' ÖMER AĞA ile 'KÜÇÜKHANIMIN' ŞOFÖRÜ RECEP

6.1.1. Sahnelenme Bilgisi

Başar Sabuncu'nun, Bertolt Brecht'in, *Puntila Ağa ve Uşağı Matti* adlı oyunundan esinlenerek bir yeniden yazım tekniğiyle kaleme aldığı *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı oyunu, 1975 yılında Ankara'da Oyuncular Birliği adlı bir tiyatro topluluğu tarafından yalnızca bir kere sahnelenmiştir.

Bertolt Brecht, *Puntila Ağa ve Uşağı Matti*'yi 1940 yılında Finlandiya'da kaleme almıştır. Oyunun ilk gösterimi, 1948 yılında Zürih'te gerçekleştirilmiştir. 1964 yılında Adalet Cimcoz tarafından dilimize çevrilen eser, 1965 yılında Dormen Tiyatrosu'nda sahneye taşınmıştır. Yönetmenliğini Haldun Dormen'in üstlendiği oyunun dekorlarını Başar Sabuncu tasarlamıştır. Başar Sabuncu, oyunun ham halini tecrübe etme fırsatını bu dönemde yakalamıştır.

Başar Sabuncu'nun epik tiyatro türünde yazdığı ilk tiyatro oyunudur. Oyuncular birliğinin yaptığı açıklama şu şekildedir:

Tiyatro sanatının büyük ustalarından Bertolt Brecht'in başarılarından "*Puntila Ağa ve Uşağı Matti*" oyununu, o günlerde, basında patronlara dalkavukluk olarak sıkça kullanılan "İşçi Babası" deyişi ile aynı dönem, sinemamızda örnekleri çokça görülen "Küçük Hanımın Şoförü" başlıkları altında, Ankaralı tiyatrocuların "Oyuncular Birliği"nin sahnesinde ilk kez seyirci önüne... İkincisi olmadı; ... Çünkü topluluk dağıldı! (2014, s. 95).

6.1.2. Konu

Oyunda, bir köy ağası olan Ömer'in ve onun emrinde çalışan şoför Recep'in öyküsü anlatılmaktadır. Ömer, iki farklı karakter taşıyan büyük alkol nöbetleri geçiren ve alkol almadığı zamanları "ayıklık nöbeti" olarak nitelendiren, kapitalist bir köy ağasıdır. Ömer'in içkili zamanlarındaki tavırları ve alkol almadığı zamanki tavırları bambaşkadır ve güldürü unsurunu sağlayacak nitelikte kullanılmıştır. Ne var ki bu bir hastalık neticesine gider çünkü iki karakteri aynı bünyede bulunduran Ömer, bir haldeyken yaptıklarını diğer haline geçtiğinde hatırlamamaktadır.

Recep, Ömer'in şoförlüğünü yapmaktadır. Oldukça zeki ve hakkaniyetli bir tavır vardır. Oyun içerisinde sosyal-sınıfsal meseleler, ekonomik zorluklar, bürokratik yozlaşmalar iğneleyici bir dille aktarılır. Recep, Ömer'in yanında durdukça ona benzeyemeye başladığını, onun bu korkunç tarafını yönettiğini düşünerek işinden ayrılmak zorunda kalır.

6.1.3. Kişiler

Oyunun şahıs kadrosu; Ömer Ağa, Recep, Suna, Haldun, Mine, Fahriye, Osman, Fahriye, Saip, Belediye Başkanı, Savcı, Polis, Jandarma, Pavyon Patronu, Elçi, Çelimsiz Irgat ve Palabıyıklı Irgat kişilerinden oluşmaktadır.

Ömer Ağa, Çukurova'nın çiftlik sahiplerinden, bürokratik bağlantıları olan ve alkol düşkünü bir adamdır ve oyunun başkişi rolünü Recep'le paylaşmaktadır. Onun en tipik özelliği, iki farklı kişiymiş gibi bir hayat sürmesidir. Alkolün etkisi altındayken gayet insancıl ve işçi babası bir tavır takınırken, ayık olduğu zamanlarda tam tersi, kapitalist bir köy ağasına dönüşmektedir. İki zıt karakteri kişiliğinde barındırmasıyla çok yönlü bir portrede karşımıza çıkmaktadır. Kendisi de bu iki karakter arasında gidip gelmekten yıpranmakta, hangi Ömer'in gerçek olduğu muğlak bir noktada kalmaktadır. O, bürokratik bağlantılarının da güçlerini kullanarak yaşadığı

yerin efendisi gibi yaşamaya alışmıştır. Emrinde çalıştırdığı insanlar onun alkollüyken verdiği kararların geçersizliğini artık kabul etmişler ve buna göre davranmaya başlamışlardır. Ömer'in alkol bağımlılığının ne zaman başladığı yahut çocukluk dönemi travmalarının ne olduğu yazar tarafından açıklanmamaktadır fakat disosiyatif bir kişilik bozukluğu örneği sergilediği açıkça görülmektedir. "Araştırmalar, erken yaşta görülen alkol bağımlılığı ile çocukluk çağı travmaları ve yüksek düzey disosiyatif belirtiler arasında bir ilişki bulmuşlardır. Ayrıca çocukluk çağı travmalarının özellikle de duygusal istismar şiddeti ile disosiyatif semptomlar arasında yüksek bir ilişki olduğu saptanmıştır" (Taşkent, 2010, s. 51-52).

Recep, Ömer Ağa'nın şoförüdür. Ömer'in aynı zamanda da en çok vakit geçirdiği oyun kişisidir. Ömer gibi o da başkişi rolünü paylaşmaktadır. Recep, gerçekçi bir gençtir. Ömer'in kızı Suna'nın ona olan ilgisinin sınıf farkı olan iki insanın arasında yaşanamayacağını Suna'ya ilgisi olduğu hâlde kabul edip, sindirebilecek bir olgunluktur. İşçilerin haklarını başlangıçta Ömer'e karşı savunmaya çalışır. Ancak Ömer'in vurdumduymaz karakteri karşısında pes etmek zorunda kalan Recep, Ömer'in yanında kalıp ona benzemektense yine olgun bir tavır göstererek çiftlikten ayrılmıştır.

Suna, Ömer Ağa'nın kızıdır. Hariciye müfettişi Haldun ile nişanlıdır. Yurtdışında eğitim görmüş, yabancı dil bilen ve sosyete hayatına öykünen bir kişidir. Haldun ile evlenmek istemesinin nedeni de bu sosyete hayatına girebileceğine inanmasıdır. Ancak Recep'le tanıştıktan sonra Haldun'la evlenmekten vazgeçmiş köylü hayatına öykünmeye başlamıştır. Recep'in aralarındaki aşkın imkânsızlığına onu ikna etmesi sonucu geri çekilir ve yeniden Haldun'la evlenmeyi kabul eder.

Haldun, Suna'nın nişanlısı ve kendini sosyete olarak tanıtan bir kişidir. Sürekli yurt dışında geçirdiğini iddia ettiği anılarından bahseder ve paşa soyundan geldiğini iddia eder. Ancak onun da Suna'yla evlenmek

istememesinin nedeni Ömer'in sahip olduğu servettir. Haldun ve Suna arasında pragmatist bir ilişki kurulmuştur.

Mine, Ömer Ağa'nın sarhoş olduğu zaman gittiği bir pavyonda âşık olduğu bir konsomatristir. Hem pavyondaki patronu tarafından hem de lotaryacı aşığı tarafından sömürülmektedir. Ömer Ağa sarhoşken onu evliliğe ikna etmiş, çiftlikteki düğüne de davet etmiştir. Mine, birkaç gün sonra çiftliğe geldiğinde artık sarhoş olmayan Ömer tarafından kovulmuş, yaşamını idame ettirdiği işinden de olmuştur. Aynı durum Çelimsiz Irgat ve Palabıyıklı Irgat'ın da başına gelmiştir.

Osman, oyundaki işçi sınıfının örgütlenme hareketini ve bürokratik eleştiriyi gündeme getirmek açısından önem arz eden bir kişidir. Ömer Ağa'nın ikilik yaratan karakterinin en mustarip olduğu oyun kişilerinin başında gelmektedir. Fabrikada çalışırken bir işçi örgütlenmesine katıldığı için işinden kovulmuş, daha sonra Ömer'in çiftliğinde çalışmaya başlamıştır. Bu bilgiler sahne dışından aktarılmakta ve oyunda yaşanmayan bir zaman diliminde geçmektedir. Ömer, bürokratik bağlantılarının isteğiyle Osman'ı işten kovmuştur. Dört çocuk babası Osman biçare hâlde ırgat pazarlarının yolunu tutmuştur. Ömer sarhoş olduğu zaman işe yeniden aldığı Osman'ı ayık olduğunda tekrar kovar ve ailesini geçindirmek zorunda olan Osman'ın onuruyla oyuncak gibi oynar.

Belediye Başkanı ve Savcı, Ömer'in bürokratik bağlantılarını temsil etmektedirler. Ömer, bu bağlantılarına rüşvet yedirmekte ve kasabayı el altından yönetmektedir. Polis ve Jandarma'nın oyun içindeki varlığı da bunu kanıtlar nitelik taşıması bakımından önemlidir. Ömer, bürokratik bağlantılarından aldığı güçle devletin polis ve jandarmasına emirler verebilmektedir.

6.1.4. Yapı ve İzlek

Oyun, Brecht'in eserinde olduğu gibi on iki ayrı kısa bölümden oluşmaktadır. Brecht'in oyunuyla, Başar Sabuncu'nun oyunu arasındaki bariz farklardan kısaca söz etmekte yarar vardır. Brecht'in metninde çok fazla siyasal figüre rastlamamaktayız, Başar Sabuncu ise oyununu daha siyasi ve bürokratik bir eleştirel düzleme taşımıştır. Puntilla'nın hastalıklı kişiliği, Ömer Ağa'nın hastalıklı kişiliğine daha ağır basmaktadır. Bu anlamda Başar Sabuncu'nun karakterinin daha gerçekçi bir eksende çizildiğini görmek mümkündür. Brecht'in eseri daha sosyal bir yönde yürürken; Başar Sabuncu'nunki daha sosyoekonomik yönü ağır basan ve ciddi eleştiriler yöneltten bir yapıdadır. Ayrıca oyunlar arasında epik tiyatro türünün unsurlarına Başar Sabuncu'nun daha çok yer verdiği görülmektedir. Brecht'in oyununda epik sahne geçişleri bulunmazken; Başar Sabuncu kendi oyununda bu geçişlere sık sık yer vermiştir. (Brecht, 1964)

Epik tiyatronun seyirciye dönük ve dördüncü duvarı yok sayan tiyatro anlayışıyla oyun başlar. Girişte seyircilere bir oyuna geldikleri, rahatça eğlenmeleri gerektiği söylenirken; hayatın bazı ekonomik gerçeklerini de unutmamaları söylenir. Bu giriş bölümüyle epik tiyatronun en tipik özelliklerinden biri olan seyirciyi bir tiyatro oyununa geldiği gerçeğiyle yüzleştirme eyleminin bir örneğiyle karşılaşırız.

Seyirci tiyatro oyunu karşısında olduğunu bilerek seyredecektir. Böylece sahnede gördüğü tarihsel olayları tarihsel çerçeveler içinde oturabilecek sahnede gördüğü gerçeklerle kendi tanıdığı gerçekler arasında karşılaştırma yapabilecek benzerlikler varsa onları saptama olana elde etmiş olacaktır. Böyle bir oyun seyircinin toplum yapısını tanıma süreci olacaktır (Şener, 2008, s. 285).

OYUNCU – (Oyunculardan herhangi biri)
Merhaba dostlar, hoş geldiniz.
Gelmele, ne yalan söyleyeyim,
Pek de iyi ettiniz.
Hayat pahalı geçim gün
Ama yine de ışımada günümüz. (...)

Gün boyu ekmek, ya da biftek peşinde
 Dili dışarda koşturduktan sonra,
 Azıcık gülüp eğlenmek herkesin hakkı.
 Kaldı ki, tiyatro kimine göre eğlence yeriyse,
 Bizler için de ekmek kapısı (2014, s. 5).

Oyun, seyirciye bölüm sonlarında ve girişlerinde masalsi bir havayla, seyircilere dönük olarak anlatılan hikâyeler biçimiyle tanıtılır. On iki ayrı bölümden oluşan oyunda, her bölümün sonu diğer sahnede tanışacağımız bir oyuncu yahut herhangi bir oyuncuyla tanıtılır. Ancak oynanan ve anlatılan hikâyeler arasında oldukça büyük bir fark vardır. Ömer, Belediye Başkanı ve Savcı, iki gündür kurdukları masanın etrafında içmektedirler. Metinlerarası geçişlerle oldukça sarhoş oyuncular düzgün iletişim kuramamaktadırlar. Ömer Ağa, içmeye çok alışıktır ancak kimse onun kadar içip; içkide onun aldığı hazzı duyamazlar.

SAVCI – (Sandalyesiyle girer)
 Taşradasın derdin günün hasretlik.
 Akşam olmuş, güneş batmış
 İçmeyip de ne halt edeceksin?
 ÖMER – Yağdı yağmur, çaktı şimşek
 Sende mi şair oldun be şoluşek? (2014, s. 6).

Savcı, Orhan Veli'nin dizelerini değiştirip aktarırken; Ömer Ağa, *Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi* adlı eserde, İzabel'in Ali Rıza'nın mektubu karşısında söylediği ve bir halk deyişi olarak nitelendirilebilecek bir sözle karşılık verir. Kent ve taşra insanının zıt yaklaşımları girizgâh bölümünde bu şekilde mukayese edilmiştir. Oyunun ilk bölümü henüz başlamadan, ilk bölümde Ömer Ağa'nın şoförü Recep'le sarsılmaz bir dostluk kuracağı belirtilir. Başar Sabuncu, bu oyunda açık bir şekilde özyaşamöyküsel bir durumu paylaşmaktadır. 12 Mart 1971 yılındaki muhtıranın ardından ülkeyi mecburi sebeplerden dolayı terk etmek zorunda kalan Sabuncu, Türk Ceza Kanununun 1402. sıkıyönetim maddesince yargılanmıştır. Oyunda savcının belirttiği durum da bu maddenin değiştirilmesiyle oluşturulmuştur.

SAVCI – Aslında sorgusuz sualsiz iple çekeceksin böylelerini. Mahkemeleri yok yere işgal etmeden! (Ömer Ağa güler) Müsnet fiile uyan, Ceza Kanunumuzun 141/3 ve 142/2 maddeleri gereğince cezalandırılması iddia ve talep olunur... (2014, s. 7).

Bir cumhuriyet savcısının, köyün ağasıyla oturduğu içki sofrası, laubali konuşmalar ve liyakatsiz işlerin konuşulmasının arasında sarf ettiği bu sözler, yazarın dönemin hukuki yapısına sert bir eleştirisini barındırmaktadır. Öz yaşantısı bakımından yazarın bu meseleyi oyundaki bir karakter vesilesiyle dile getirmesinin tespiti önemlidir.

Ömer Ağa, yaşadığı muhit içerisinde o kadar otoriter bir yapıya bürünmüştür ki; savcı, belediye başkanı onun emrindedir. Bu kadar yetmiyormuş gibi asayiş sağlamaya gelen polise bile emir verebilecek yetkide görür kendini. Devlet memurunu, kendisi herhangi bir makam sahibi olmadığı hâlde, makam ve mevki sahibi arkadaşları olduğu için sürdürmekle tehdit edebilecek cüreti kendinde bulmaktadır. Adli sistem, yerel sistem ve asayiş sistemi tamamen yozlaşmış görünmektedir.

POLİS – (Garson'a) Gelsene buraya sen! Saat kaç ulan? Bu ne patırtı?

ÖMER – Ne olmuş?

POLİS – Komşulardan şikâyet var. Gazinonun kapanma saati de çoktan geçti zaten. Toparlanın. Çabuk!

ÖMER – Sen burada yenisin galiba?

POLİS – Fazla laf istemez. (Ömer'in sandalyesini sallar) Hadi!

ÖMER – Posof'u bilir misin? Vatanın şirin bir köşesidir... Yürü bakayım dümbük! Yürü de, ense tıraşını göreyim.

POLİS – Vazife başındaki bir memurla böyle konuşamazsın!

ÖMER – Yok canım? Duyuyor musun Cevdet? Konuşamazmışım...

(Savcı'nın omzuna vurur; Savcı yere yuvarlanır)

POLİS – Savcı Bey! (Esas duruşa geçip selamı çakar)

ÖMER – Yanındaki bok çuvalı da Sayın Belediye Başkanımız. Peki, ben kimim?

POLİS – Beyefendi, affedersiniz...

ÖMER – Hadi gene dua et ki, eşref saatime rast geldin. (Rakı kadehini uzatır) Çek bir fırt!

POLİS – Özür dilerim. Yani... Vazife başında...

ÖMER – severim vazifeşinas delikanlıları.

(Zorla rakı içirir Polis'e) (2014, s. 9-10).

Ömer, köşede dikilmekte olan başka bir delikanlıyı görür ve yanına çağırır. Kim olduğunu sorduğunda, adamın kendi şoförü olduğunu şaşırarak öğrenir. Belediye Başkanı ve Savcı'nın kendisine hürmetkâr davranmasına karşılık şoför Recep, Ömer'e karşı sert bir tavır takınır. Kendisini iki gündür gazinonun kapısında beklemesine neden olmuştur. Patronunu bırakıp gidemeyen genç adam üstelik bir de patronunun kim olduğundan haberi olmamasına çok sinirlenir. Ömer Ağa, Recep'e çok iyi davranır ve aralarında uzun bir konuşma geçer. İlk bölümün sonunda yine epik tiyatronun tipik bir özelliği olan seyircilere dönük konuşma sahnesini görürüz. Ömer'in kızı Suna'yı canlandıran oyuncu seyircilere dönerek canlandığı karakterin duygusal bir durumdan bahseder.

OYUNCU – (Suna'yı oynayan) Talihsiz baba kanlı yaşlar akıtadursun; çiftliğe döndüklerinde, kıdemli nişanlısını gözleri görmez olup şoför Recep'e tutulur çılgıncasına Ömer Ağa'nın güzel ama mahzun kızı SUNA... (2014, s. 15).

Suna, Hariciye memuru Haldun'la nişanlıdır. Çukurova'nın köy yaşantısından bıkmıştır. Babası onun kolejlerde eğitim görmesini sağlamış ve iyi yetiştirmiştir. Ancak Suna, nişanlısıyla ilişkisinden pek memnun değildir. Her ne kadar Haldun, ona düşlediği hayatı sunsa da tamamen istediği ilişkiyi bulamamıştır. Babasının karakteriyle ilgili seyircilere en önemli bilgiyi henüz oyunun başında verir.

SUNA – Babamın iyi bir yanı varsa, o da bin kişinin arasından bile hemen tanınabilmesi. Biri, tarlada iş başında uyuklayan bir ırgata çiftleyle ateş mi açmış, bil ki babamdır. Irgatlara Adana'nın en lüks otelinden yemek mi getirtilmiş, gene babamın işidir (2014, s.16).

Suna, babasının içki probleminin farkındadır. Haldun ise takındığı Batılı rol gereği, çevresindeki herkesi küçümser bir tavidir. Paşa soyundan gelen bir aristokrat olduğunu beyan etmesine rağmen ekonomik durumu iyi değildir. Ömer Ağa'nın parası için Suna'yla evlenmeye razı olmuştur. Ömer'in bu bayağı tavırlarının kendi çevresinde yanlış karşılanacağını

belirten bir konuşma esnasında metinde akan oyun içerisinde ilk ve tek seyircilere dönerek söylenen repliğe rastlanır.

Brecht'in epik tiyatro anlayışında, dramatik tiyatrodan farklı olarak izleyici oyunun içinde değil, dışındadır. Olayları izler, eleştirir ve sonunda bir yargıya varır. Hiçbir zaman oyunun içinde kaybolup gitmez. Uyanık ve dikkatlidir. Oyun yazarı seyircinin dikkatini canlı tutmak için birtakım taktik ve tekniklerden yararlanır (Doğan, 2009, s. 412).

Buna uygun olarak tüm epik tiyatro tekniğince seyirciye dönerek oynanan ve onlara bunun bir tiyatro oyunu olduğunu hatırlatan sekanslar, oyun sonlarında görülmektedir. Suna seyirciye döner ve Haldun'la ilgili gerçek fikirlerini beyan eder.

SUNA (Sinirli, seyircilere dönerek) Bunları babama gırtlığına kadar borçlanmadan önce düşünecektin.

SUNA – (Haldun'a) Aman ne bileyim ben? Elimden geleni yapmıyorum mu? Bu yaştan sonra terbiye edecek değilim ya babamı? (2014, s. 17).

Ömer, evine döndüğünde Haldun ona görünmek istemez ve odasına çıkar. Ömer, kızı istediği için Haldun'un gözüne girecek hareketler yapmaktan oldukça sıkılmıştır. Doğal yaşamı seven, geleneklerine ve göreneklerine uygun davranmayı doğru bulan bir adamdır. Sarhoş olduğu zamanlar ki, gününün çoğu saatini sarhoş olarak geçirir, kimseyi dinlemez, canının istediğine göre yaşar. O akşam kızıyla tartışmamak için arabaya atlayıp gider. Recep ve Suna baş başa kalmışlardır. Suna, ayrılmak isteyen Recep'e müsaade etmez. Babasının kendinden daha alt sınıflarla samimi olmasını yanlış bulduğunu bildirir ve sınıfsal farkı ortaya koyar.

SUNA – Gitmeyin. Oturup dönmesini bekleyeceğiz şimdi. Yoksa gelir ırgatlarla hizmetçilerle içer, yüzgöz olur.

RECEP – İyi bir huy değil önüne gelenle yüzgöz olmak. Bir iplik fabrikasında çalıştım. Muhasebe müdürü, karısının hatırını sordu diye odacısını işten attıydı.

SUNA – Aşırı iyi yüreklidir babam. Bu yüzden de durmadan sömürtür kendini (2014, s. 19-20).

Suna, bulunduğu çevreye yabancı bir karakterdir. Babası bir toprak ağasıdır. İşçi ve ırgatları yalnızca karın tokluğuna çalıştırarak sömüren aslında Ömer Ağa'dır. Ancak Suna kendi yaşadığı çiftlikte bile olanlardan habersizmiş gibi görünür. Recep'le Suna'nın konuşması uzlaşım sağlanamayan bir şekilde sürüp gider, çünkü iki karakterin de yaşadığı hayat birbirlerininkinden çok uzaktır. Oyunun üçüncü bölümünde karşımıza çıkacak olan Mine karakterini canlandıracak oyuncu, bir önceki bölümde Suna'nın yaptığı gibi sahnenin önüne gelir ve üçüncü bölümü seyircilere tanıtır. Aktarıldığı gibi sürüp devam eden tek bölüm olması bakımından üçüncü bölüm önem taşımaktadır.

ÖYUNCU (Mine) – İşçi Babası Ömer Ağa şefkat elini uzatır
Kaderin kötü bir cilvesiyle barlara düşmüş
Temiz aile kızı MİNE'ye (2014, s. 21).

Ömer Ağa, gece hışımla çıktığı evinden üçüncü sınıf bir pavyona gelir. Burada tanıştığı Mine'ye âşık olmuştur. Onunla ettiği sohbetler, danslar Ömer'i gençliğine götürür. İçtiğinde kendi için yarattığı dünyada ayrılmak istemez. Bu hâliyle Ömer'i, eserin de başlığından anlayacağımız şekilde babacan bir adam gibi görmek mümkündür. İşçilerine ve emek veren herkese çok iyi davranmaktadır. Kendi çiftliğinde de birçok kişiye iş imkânı sağlamaktadır ve bu nedenle patron psikolojisine sahiptir. Ancak bir patron tipi için geleneksel olanın tersine emekçilerin karşısında değil, yanındaymış gibi davranır. Konsomatris olan Mine ile sosyalist düzlemde yaptığı konuşma ilgi çekicidir.

ÖMER- Ne biçim dünya düzeni yarabbi! Büsbütün bozuldu yöremizin o güzelim düzeni. Midesi bozulan başkası, parayı toplayan başkası.
MİNE – Bana bak düzen müzen diyerek başımı belaya sokma!
ÖMER – Eskiden böyle miydi ya? Hangi ırgat kadını çekip koynuma alsam... Ne para, ne şampanya. Sağlığıma duacı olurdu üstelik. Oysa sen, kendi vücudunun bile sahibi değilsin. Yalan mı? Gönlünün çektiğinin değil, parayı bastırmanın altına yatacaksın; elindekini avucundakini o lotaryacı pezevenge peşkeş çekerek... (2014, s. 24).

Ömer, belirttiği eşitlikçi ve haklı fikirlerle, Mine'nin dikkatini çekmiştir. Birbirlerinden oldukça etkilenen çift, keyifli vakit geçirmeye devam ederler. Ömer, konuşmalarının alt metninde Mine'ye kendisini artık ezdirmemesini, gelip kendisiyle evlenmesini, ertesi gün kızının nikâhında olmasını ve çifte düğün yapılmasını teklif eder. Mine başta ciddiye almaz ancak Ömer onu ikna etmeyi başarır. Bir hayat kadınına yaşadığı bütün sahte hayatın içerisinde bir şeye inandırmak oldukça zor bir meziyettir. Ömer'in insanlar üzerindeki yönlendirici kuvveti de burada kendini göstermektedir. Genelde pavyonda çalışan konsomatrisler, onlarla iletişim kuran adamları kandırmalarıyla meşhurlardır. Ancak burada Ömer bu çarkı tersine işletmiştir. Mine'nin önüne bir tomar para bırakarak mekândan ayrılır ve onu çiftliğinde bekleyeceğini söyler. Mine, masadaki paraları kendi için almaya çalışarak alışıldık tavrının dışına çıkmıştır. Emeğini sömürenlere karşı attığı ilk adım budur. Sonucu beklenildiği gibi olmaz. Darp edilerek çalıştığı yerden kovulur. Oyunun üçüncü bölümü sona ererken bizi yanıltacak bir hikâye anlatacak diğer oyuncu sahnede belirir ve dördüncü bölümün yanılsamacı hikâyesini anlatır. Yanılsama, epik tiyatro anlayışının gerçekçi tiyatroya karşı çıktığı noktalardan biridir. Sahnede yaratılan yanılsama, seyircinin oyunla bütünleştirmesini sağlayacak, ona empati kurduracak bir etkidir. "Sahnede gözetilen gerçeğe benzerlik seyircinin sahnede olup biteni gerçekten oluyormuş gibi anlamasını sağlar. Seyirci kendininkine benzer eşya ile çevrili olan kendi gibi davranan kendi gibi konuşan ve günün yaşayan sorunlarıyla uğraşan oyun kişisinde kendini görür onunla özdeşleşir. (...) Yanılsama gerçeğin inandırıcı kılınması için gereklidir gerçekçi tiyatro bu aracı sırasında amaç saymış tüm etkinlikleri yanılsama yaratmakta kullanmıştır daha ileriki dönemlerde özellikle epik tiyatrodaki yanılsamaya tepki gösterilmesinin bir nedeni de yanılsamanın seyirciye yanlışı bile kabul ettirebilmiş olmasıdır." (Şener, 2018, s. 210). Başar Sabuncu, burada yanılsamayı da tersine işleterek epik tiyatro türünün kullanımında önemli bir yazınsal başarı yakalamıştır. Oyuncuların bölüm sonlarında anlattıkları hikâyeye göre gelişeceğini düşündükleri sıradaki bölüm, farklı bir şekilde gelişecektir. Kısacası anlatılan ve gösterilen arasındaki fark büyük olacaktır.

OYUNCU (Irgat) – Oyunumuz izlenirken bir şey iyice bilinmelidir:
 Patron da olsa, bizim Ömer Ağamız
 Melâli anlamayan nesle âşına değildir!
 Her neyse... O tılsımlı gecenin sabahında
 İşçi Babası Ömer Ağa çiftliğinde iş verir
 Oğlu gibi sevdiği Recep'in üç arkadaşına (2014, s. 26).

Ömer ve Recep, ırgat pazarına gelmiştir. Çukurova ırgat pazarları hakkında en gerçekçi bilgiyi, sosyolojik bağlamda, ciddi gözlemlerle aktaran Orhan Kemal'in romanlarından okumak mümkündür. Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı romanında Çukurova'nın ırgat pazarlarından şöyle bahseder:

Analar, erkek yüzlü analar, avuçları nasırlı analar, gözlerinde dökcek yaş kalmamış kupkuru analar, iş ve ekmek haberiyle dönecek erkeklerinden yana dikmişlerdir gözlerini. O yana, kocalarının her sabah, daha şafak sökmeden gidip, omuz omuza doldurduğu "ırgat pazarı"na! Erkekler de kadınları gibi bir deri bir kemiktirler. Değdiği yeri köz gibi yakan güneşin altında aç, terli ama sabırla beklerler. Irgatbaşılar ırgat pazarının mutlak hâkimleridirler. Rızkların sahibi! Şöyle bir görünüveren bir ırgatbaşının çevresi hemencik umutla alınır. Ağızdan çıkacak her söz kerametmişçesine dinlenir (Orhan Kemal, 2016, s. 163-164).

Kalekapısı'ndaki ırgat pazarı, sabahın çok erken saatlerinden beri omuz omuzaydı. Çukurova'nın bereketli topraklarını çapalayan, patozlarında durup dinlenmeden, yorulup usanmadan didinen binlerce insan, beş buçuk günlük müthiş yorgunluğun karşılığını bekliyorlardı. Kuruyup kararmış yüzleri, patlamış dudakları, kırk yamalı paramparça üst başları... Ama gözlerinde hiçbir zaman sönmeyen pırıl pırıl umutlarıyla bekliyor, daha doğrusu, çığ güneşin altında boyuna kımıldayıp uğuldayan omuz omuza bir kalabalık, tek istek, tek umut, çokluk da tek öfke halinde bekliyordu. (Orhan Kemal, 2016, s. 288).

Sömürüye açık, büyük bir çaresizlikle, meteliksiz, evde eşleri ve çocukları bekleyen bir sürü insanın pazarlıklarla satın alındığı bir yerdir bu ırgat pazarı. Ömer, dün gece kendisini yalnız gönderdiği için Recep'e kızgındır. Alkol aldığı zaman ve alkol almadığı zamanki Ömer arasındaki bariz fark, ilk defa oyunun bu bölümünde görünmektedir. Ömer ziyadesiyle ayıktır ve dün

gece arkadaş gibi davrandığı Recep'e, şimdi kölesi gibi davranmaktadır. Ömer'in ırgat pazarındaki ırgatları inceleyişi, karşısındaki insanları hayvan yerine koyuyormuşçasına bir tavrı barındırır. İnsanların namusuyla çalışarak para kazanmak istediği, ailesine geçim kapısı bulmaya çabaladığı bu pazarlar Ömer için kurban pazarı niteliği taşır. Irgatları inceleme tarzı bunun açık bir göstergesidir.

ÖMER – Ot dövdürmek için güçlü kuvvetli adamlar istiyorum. Yediğini hakkeden... (İriyarı bir ırgatı tepeden tırnağa süzerek) Ha, bak bu yarma fena değil... (Sokulur) Ama ayakları boyuna posuna göre pek küçük. Demek... (İriyarı Irgat'a) Hep kıcının üstüne oturuyorsun öyle mi? Bu yüzden ayakların küçük kalmış. (Başka birine sokulur) Bak Recep, bun boyu ötekinden kısa, ama kolları daha uzun. (Beygir satın alıyormuşçasına dişlerini inceler ırgatın) Dişleri de tamam, iyi. (Geri çekilip bakar) Vay! Vay! Vay! Pantolonunun dizleri hiç aşınmamış. Demek yere diz çökmek işine gelmiyor. Be Allahın adamları! Madem ne ayakta duracaksınız, ne diz çökeceksiniz ne halt etmeye düze inersiniz? Heybeden ekmek yok burada kimseye (Irgatlar boyun bükerler) (2014, s. 28).

Ömer'in sarhoş bir durumdayken çizdiği karakter yapısı, şüphesiz daha çok insani yön taşımaktadır. Ömer bir çiftliğin ağasıdır, emrinde pek çok ırgat, maraba, hizmetçi çalıştırmaktadır. Mizacı, yanında çalıştırdığı insanlara emekçi gözüyle bakmaktan çok, onlara köleymiş gibi yaklaşımaya yakındır. Hâl böyleyken, Recep de patronunu daha iyi tanımaktadır. Onun içkiliyken verdiği sözlerin, gösterdiği tavırların hepsi ayıldığında unutulur ve çevresinin sorumlu tutulduğu, bir ruh hastasının gösterdiği tavırla seyreder. Ömer'in bu tavrını Başar Sabuncu oyunda bir güldürü unsuru olarak sergiler ancak metnin gerçekçi yapısındaki epik tiyatro alımlayıcısından bunu beklemektedir, Ömer'in ciddi bir psikolojik hastalığı vardır. Psikoloji biliminde bu rahatsızlık, disosiyatif kişilik bozukluğu olarak adlandırılır. Engin Geçtan'a göre kendi aralarında birlik oluşturan ruhsal bir etkinlik grubunun, kişiliğin geriye kalan bölümüyle bağlarını kopararak bağımsız bir biçimde etkinlik göstermesi durumuna disosiyasyon denir. (Geçtan, 1997). Disosiyasyon hastalığının dört ana başlıkta incelendiğini ve psikozlu hastanın bu evlerde farklı tedaviler uygulanarak iyileştirilebileceğini belirten Geçtan'ın

sınıflandırmasında, Ömer Ağa, diyosiyatif kimlik bozukluğu şeklinde tanımlanan hastalık evresini gösteriyor gibidir. Bu evrede kişi, anksiyete duygularına karşı iki ya da daha fazla sayıda bağımsız kişilik sistemi geliştirebilir. Zaman zaman bu kişiliklerin birinden diğerine geçişleri görülür ve -bunlar birkaç dakika yahut birkaç yıl sürebilen geçişlerdir- kişilikler birbirinden dramatik şekilde ayrılır. Genellikle bir kişilik diğer kişiliklerin varlığından ve davranışlarından haberdar olmaz. Diğer kişiliğin benimsenmiş olduğu sürede neler yaşadığını anımsayamaz. (Geçtan, 1997)

Ömer ve Recep ırgat bakmaya devam ederlerken başka biriyle pazarlık yapan bir ırgat dikkatini çeker. Başka birinin ilgisinin olması, Ömer'i cezbetmiş olacaktır ki, çocuk gibi davranarak ırgatı başka bir ağanın elçisinin elinden almaya çalışır. Elçi ve Ömer arasında bir arbede yaşanırken, Jandarma gelir ve olaylara hiç karışmayan bir ırgatı, herkesin ortak akli ve davranışı yönüyle suçlu görür. ırgatları devletin askeri bile insan yerine koymamaktadır. Kumandanının tayin işini halleden Ömer Ağa'yı gören askerin esas duruşa geçmesi de, Başar Sabuncu'nun askeri kanada yaptığı ciddi bir eleştirinin izlerini taşır.

JANDARMA – ırgatlar bir edepsizlik mi çıkarıyorlar yoksa beyim?
(Palabıyıklıyı sertçe dürter) Ulan çulsuz! Alırım ayağımın altına!
RECEP – (Araya girer) Dur kardeşim... Ne yapıyorsun?
PALABIYIKLI – Aman! Başefendi... (...)
ÖMER – (Jandarma'ya güleryüzlü) Kumandanın keyfi nasıl? Şarka tayini çıkacaktı ama yüksek yerden durdurulmuş diyorlar öyle mi?
JANDARMA – Durduruldu, hamdolsun. (Gider) (2014, s. 29).

ırgat pazarındaki alışverişinin bitmesinin ardından Ömer, birkaç kadeh içmek için kısa süreliğine ayrılır. Geldiğinde yine sarhoştur ve duygularıyla hareket eder. Recep onun bu durumunu fırsat bilerek; yarın ayılıp da ırgatları kovacağını bildiği için onlara avans vermesi yolunda Ömer'i ikna etmeye çabalar. Ancak Ömer'in iyi niyetliliği bir türlü cüzdanından para çıkaracak düzeyde ilerlemez. Sarhoş olmadığı zamanları ayıklık nöbeti olarak adlandırır. Ömer için sarhoş olduğu zamanlar rutin hayatının devamıyken

sarhoş olmadığı zamanlar çekilmez bir çile gibidir. Çünkü alkollü değilken dünya onun için katlanılması mümkün olmayan bir yerdir.

RECEP – Küçük de olsa bir avans verip işi sağlama alsanız... (...)
 ÖMER – vermeyeceğim işte! Hem söz kesmeden önce beni yakından tanısınlar bakalım. Neyin nesiyim? Nasıl bir herifim? Huyum, suyum huylarına sularına uyuyor mu?
 RECEP – Nasıl bir adam olduğunuz umurlarında bile değil beyefendi. Onlar çoluk çocuklarının nafakasını çıkarmaya bakarlar o kadar.
 ÖMER – Yanlış! Yanlış! Tam bir kapitalist patron gibi konuşuyorsun (2014, s. 32).

Ömer, kendine has düşüncelerinden bağımsız hareket etmektedir. Bu da onun disosiyatif kişilikleri birbirinin tam zıttı şekilde olduğunu gösterir. Alkollü değilken, kendi değimiyle ayıklık nöbeti geçirirken tam bir kapitalist çiftlik ağası olan, işçilerine kıymet vermeyen bir adamken; alkol aldığı anda bunun tam tersi şekilde sosyalist bir yapıya bürünür, işçinin ve emekçinin yanında olur. İnsanları sendikalara üye olmaları gerektiği için bilinçlendiren ve Sanayi Odası Başkanı Saip Bey'in talimatıyla işten çıkardığı, Osman'ı gördüğünde Recep'ten duyduklarıyla kendine yaptığı öz eleştirel tutum bunun bir göstergesidir.

RECEP – [Osman'ı kastederek] Zaten daha önceleri çalıştığı fabrikada bir greve katıldı diye adı çıkmıştı, bir de sizden atılınca... Ne bir fabrikada iş bulabiliyor, ne bir çiftlikte makinistlik. Dört çocuğu var. İrgatlık bulsa, ona bile razı.
 ÖMER – Hey yarabbim! Ne kadar alçak bir herifim ben! Böylesine değerli bir işçiyi... Allah sizi inandırsın arkadaşlar, Osman benim yanımda çalıştığı sürece bir tek traktörümün bozulup da yattığını bilmem. (Recep'e) Hadi Recepçğim, koş çağır onu. Çabuk! (2014, s. 33).

Ömer'in bürokrasi üzerinde nasıl otoriter bir yetkisi varsa bürokrasi de Ömer'i otoritesiyle sarsmaktadır. Köy ağası, sanayici olmak adına kendi namuslu çalışanlarını hiçe saymıştır. Bir adamı ve ailesini muhtaç duruma düşürmek, ciddi bir insanlık suçu sayılabilecekken Ömer bunu bile hatırlamaz. Ancak yine alkollü bir durumda olduğu için hatadan geri dönmek için bir adım atmış olur. Bölümün sonunda evin hizmetçisi rolündeki Fahriye

sahneye gelir ve beşinci bölümde yaşanmayacak olayları alımlayıcılara aktarır.

OYUNCU – (Fahriye Abla)
 Ve çiftlikte
 Dört başı mamur bir hamam âlemiyle
 Ağırlandıkça yeni oğullar,
 Kızı ile şoförünün mürüvvetlerini görmek
 Ağamızı sevinçten dört köşe yapar (2014, s. 35).

Bertolt Brecht'in "Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur" adlı makalesinde öne sürdüğü ve dramatik tiyatro ile epik tiyatro arasındaki farkları açıkladığı bölümde sunduğu maddelerden biri Başar Sabuncu'nun oyununda açık bir şekilde uygulanmaktadır. "Dramatik tiyatrodaki seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir. Epik tiyatrodaysa seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır." (Brecht, 1981, s. 56) Oyunda da seyircilere sahne başlamadan önce bir olay telkin edilir. Bu olayı izleyeceğini düşünen seyirci, anlatılanın gerçekleşmediğini gördüğü ilk sahneden itibaren anlatılan olay ve sergilenen olay arasındaki farkları tespit etmek adına koşullanmış olmaktadır. Bu koşullanma, seyirciyi oyun karşısında uyanık tutacak, geleneksel tiyatrodaki ve Aristoteles'in öne sürmüştüğü özdeşleşme durumunu yaşamaktan geri durmasını sağlayacaktır. Epik tiyatrodaki Brecht'e göre seyirci oyunla bütünleşerek varlığını kaybetmez, tersine oyunla etkileşim içinde olur ve onun çıkmazlarını arayarak oyunun içine edilgen değil, etkin bir biçimde dâhil olmuş olur.

Eserin devam eden bölümünde Ömer, banyoya girmiş ve ayılmıştır. Bunun üzerine aldığı ırgatları beş para vermeden evinden kovmuştur. ırgat pazarlarındaki işleyişi de bilmesine rağmen bunu yapmış olması acımasız bir tavır ortaya koymaktadır. İşçilerin haftaları bozulduktan sonra diğer haftaya kadar yeni bir iş bulabilme ihtimalleri yoktur. Ömer evine girip içmeye, keyfini sürdürmeye devam eder. Bu sırada Suna ve Recep, Suna'yı nişanlısından ayırmak için bir plan yaparlar. Birlikte banyoya girerler ve Ömer'le Haldun'un kendilerini görmesini beklerler. Bu süreçte banyoda iskambil

oyunmaktadırlar. Ömer ve Haldun ikisini deyim yerindeyse suçüstü yakaladıklarında; Ömer namusunun lekelenmiş olduğunu düşünerek çok sinirlenirken; Haldun anlatılan yalana inanmayı tercih eder. Haldun'un, Ömer'in parasına verdiği değer, kendi namusuna verdiği değerden daha üstün tutulmuştur. Bunu da medeni olmak gerektiğini söyleyerek maskeleymiştir. Olayın sonunda Suna, yine kurtulamadığı nişanlısından dert yanmaktadır.

SUNA – Gördün ya, ne yapsam...

RECEP – Evet. Haldun Beyin babanıza borcu sandığımızdan da kabarıkmış anlaşılın. Beyefendinin de başka hesapları olsa gerek.

(...)

OYUNCU –

Eskiler nasıl demişler?

“Davul dengi dengine...”

Demişler ya, anlaşılın

Dediklerini kendileri de

Pek öyle beğenmemişler;

“Gönül Ferman Dinlemez” diye

Bir yeni ahkâm kesmişler.

İspatı da şimdi gelen oyunumuzdur:

Küçükhanımla şoförünün

Gönülleri bir olunca,

Mutfak seyran olur (2014, s. 48).

Suna ve Recep arasında mutfağın seyran olacağını açıklayan bu bölüm yine bir seyirci yanıltma çabasıdır. İkili mutfakta bir araya gelmişlerdir fakat işler ikisinin de istediği gibi gitmemektedir. Suna yine Haldun'dan kurtulmaya çalışır ve bunun çaresinin Recep'le evlenmesi olduğunu düşünür, Recep'i sevdiğini kendine ikna etmeye çalışmaktadır. Suna, daha hayali ve romantik olan tiptir. Recep ise hayatın gerçeklerini yaşadığı her gün görmek ve idrak etmektedir. Böyle bir birlikteliğin imkânsızlığını bilir ve bu yönde davranarak Suna'nın boşa umutlanmamasını sağlamaya çalışır. Suna da Recep'e yalvaracak mizaçta değildir. İkilinin birbirlerine söylediği ve daha çok söyleyemediği repliklerle bölüm sonuna gelinir.

OYUNCU

İşte cigaranızı, gazozunuzu içmezden önce

Müjdesini verdiğimiz mutlu gelişme!
 Mutfağın seyran olduğu gecenin sabahı
 Sözlüsü temiz aile kızı Mine
 Bohçasını toplayıp da düşünce çiftliğe
 Kızı ve şoförüyle yan yana
 Çifte nikâh kıyacağını ilan eder
 İşçi Babası Ömer Ağa (2014, s. 57).

Ömer Ağa ve Suna'nın tartışmaları esnasında Ömer'in işçilerle ilgili fikirlerini beyan ettiği bölüm önem taşımaktadır.

ÖMER – Kolejlerde molejlerde okuyasın diye dünyanın parasını verdim. Kibarlık öğrensin diye... Yüz verilir mi işçilere? Her dakika hadlerini bildirmezsene tepene çıkar Allahsızlar. Irgatıyla yüzgöz olan ağanın ırgatlığı yerelde sürünür ki, bir daha kalkmamacasına (2014, 58).

Altıncı bölümün sonunda tekrar edilen İşçi Babası sıfatının ironik bir söylem olduğu açıktır. Metnin başlığı ve içeriği de birbiriyle uyumsuzluk içerisindedir. Ne Ömer işçi babasıdır ne de Recep, Küçükhanım'ın şoförüdür. Ömer'deki ironi bir zıtlık yaratmak için kullanılmışken; Recep'teki ironik kullanım ise saptırma açısından uygulanmıştır. Metnin içeriğinde de Mine'nin bir konsomatris olduğu bilinirken; ondan yine ironik bir dille temiz aile kızı olarak bahsedilir. Ömer'in oyunun başında henüz karakter çözümlemesinin yapılamayacağı için Mine'ye verdiği sözde bir abes görülmemektedir. Ancak artık Ömer'in mizacına tanık olmuş bir alımlayıcının Mine'ye de nasıl davranacağını kestirmesi muhtemeldir. Epik tiyatro biraz da metnin dinamizmi, üzerine düşünülebilirliği açısından hareket eden bir tür olduğu için, yazarın bu uygulamaya yer vermesi doğaldır.

Mine de, ırgatların başına gelen olayın aynısını yaşamıştır. Ömer, onu çiftlikten kovmuş ve polis çağırmakla tehdit etmiştir. Irgatları da bu şekilde tehdit etmiştir ve onlarda da işe yaramıştır. Ömer, devletin polisinin gücünü kendi elindeki tek mutlak güçmüş gibi cahil insanların üzerinde bir kırbaç gibi kullanmaktadır. Recep, Ömer'in bütün bu hareketleri karşısında hep

susmaktadır. Ancak Mine'nin kovulmasının ardından Ömer'e büsbütün bir öfke beslemeye başlamıştır.

Sekizinci bölümün sonunda, anlatılan ve oynananın birbirini tutmadığı, metnin kendi tarafından da kabul edilmiştir. Anlatılanla oynananın bariz farkının temelde seyircinin bulması gereken bir cevap olarak nitelendirilmesi de epik tiyatronun en önemli temel dayanaklarından birini oluşturmaktadır.

OYUNCU (Saip) –
 Ve işte beklenen mutlu gün
 Gelip çattı...
 Efendim? Doğru, haklısınız.
 Anlatılanla oynanan pek tutmuyor birbirini
 Oysa söz verdiğimiz gibi fotoromanımızı
 Tam bir tarafsızlıkla anlatmaktayız.
 Çelişiyorsa romanla yaşam oyunu
 Ne olur bizlere bulmayın kusuru.
 Evet, ne diyorduk?
 ... Beklenen mutlu gün gelip çattı! (2014, s. 67).

Metin alıntısında, seyirciye kabul ettirilmek istenen durum, dramatik tiyatronun illüzyonunu bozan bir yabancılaştırma efektinden başkası değildir.

Seyirci tümün akışını görebilmeli kişi bu tarihsel koşullar içinde şöyle davrandı oysa başka türlü de davranabilirdi yolunda düşünebilmelidir. Böyle bir seyretme süreci aynı zamanda bir düşünme süreci olacaktır. (...) İllüzyonu bozan seyircinin bir düşünme sürecine girerek bilinçlenmesini sağlayan bunun için toplumun ilişkiler düzenindeki çelişkileri gösteren sahne ile seyirci ve sahne öğeleri arasında diyalektik bir ilişki kurarak bu çelişkiyi somutlaştıran, tiyatronun yöntemine yadırgatma, yani yabancılaştırma yöntemi, bu yadırgatmayı sağlayan etmenlere de yabancılaştırma etmenleri denilmiştir (Şener, 2008, s. 285-286).

Toplumcu gerçekçi tiyatro metinlerinde, dramatik tiyatronun ve gerçekçi tiyatronun seyircileri, anlatılan hikâyenin özümsemesi ve o hikâyeye bağ kurulması sonucu, Aristoteles'in deyimleriyle *katharsis* deneyimini gerçekleştirirler. "Tragedya, acıma ve korku yoluyla bu gibi duygulardan bir arınma sağlamak için, ağırlığı olan, tamamlanmamış, belirli uzunluğa sahip

bir eylemin, her bölümünde ayrı ayrı biçimlerde çeşnilendirilmiş bir dil kullanılarak, anlatı aracılığıyla değil, davranışlarda bulunan insanlar aracılığıyla taklit edilmesidir” (Aristoteles, 2018, s. 15). Epik tiyatro ise bunu ortadan kaldırmak istemiştir. Başar Sabuncu bu metninde seyirciye bir hikâyeye anlatır, anlattığı hikâyeyi sahnelediğinde seyirciye bariz farklılıklar gösterir. İlk anlatılan hikâyede klasik bir tiyatro metninde olacaklar, olması tahmin edilenler ve olması beklenenler gösterilir. Ancak anlatılanın aksine sergilenen de toplumcu gerçekçi akıma yaklaşan hatta bütünleşen taraflar mevcuttur. Hayatın güzel taraflarını anlatırken, hayatın acımasız taraflarını sergileyen bir metin kurmayı başarmış olması bakımından *İşçi Babası Ömer Ağa ve Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı oyun oldukça kıymetli bir eserdir.

Oyun, Suna ve Haldun’un nikâh merasimiyle devam eder. Ömer, sarhoş değildir. Müsteşar ve Saip’e yaranmaya çalışır. Yeni kuracağı fabrikalar nedeniyle onlarla arasında bir menfaat ilişkisi kurmak zorundadır. Bürokrasi birbirine karışmıştır. Savcı Nevzat, Müsteşar, Belediye Başkanı, Sanayi Odası Başkanı arasında garsonluk hizmeti görmektedir. Ömer, içki içemediği için oldukça gergindir. Haldun’un gelip Avrupa’daki yaşanmamış bir anısı anlatması üzerine, Ömer içki içmeden duramaz ve içkinin etkisiyle evdeki bütün misafirleri kovar. Devlet erkânı da buna dâhildir. Ömer sarhoş olduğu zaman halkın yanında taraf olmaktadır. Haldun’un da kovulmasının ve nikâhın bozulmasının ardından Recep ve Suna’yı evlendirmek istediğinden bahseder. Suna buna dünden razıdır. Ancak Recep daha evvelki metin alıntısında da görüldüğü gibi gerçekçi tavrıyla buna karşı çıkmaktadır. Bunun üzerine Suna ve Recep misafirlerin önünde bir evcilik oyunu oynarlar.

RECEP – Anama, gelinin diye götüreceğim kızı düşündükçe, çoraplarım gelir aklıma. (Pabucunu çıkarır, çorabının tekini çıkarıp Suna’ya uzatır) Şu yırtığı yamayabilir misiniz küçükhanım?

BAŞKAN – Canım efendim, aşk çorap yamamakla mı ölçülüyor artık?

RECEP – Bizim evlerde çoraplar aşk yüzünden değil, yoksulluk zoruyla yamanır Reis Bey. (...)

(Suna alelacele yamadığı çorabı Recep’e gösterir. Recep alaylı alaylı gülümser)

SUNA – Zamanla öğrenirim elbet.

RECEP – Siz öğreninceye kadar bütün çoraplarım hapı yuttu demektir. Bütün dedimse, hepsi hepsi iki çift. (...) Ben bir çiftlikte şoförüm. Tarlada taraktörde şehirde beyefendinin Mercedes'inde. Bir yandan da tamirhane... Akşam eve döndüğümde, beni nasıl karşılırsınız? (...)

SUNA – Ah Recep'çiğim!

(Koşarak boynuna atılır Recep'in, öper)

RECEP – Olmadı. Yorgun argın eve gelmişim. Ayakta zor duruyorum. Oysa siz boynuma atılıp... Neyse...

(Muslukta elini yıkar gibi yapar. Sonra havlu bekler gibi elini uzatır)

SUNA – Zavallı Recep'çiğim çok yorgunsun demek? Bütün gün seni düşündüm biliyor musun? Kim bilir ne ağır işlerde kendini harap ediyordur dedim. Keşke her dakika yanı başında olabilsem de...

(Fahriye bir peçete uzatır Suna'ya. Suna bozum olup susar; sonra peçeteyi Recep'in havada duran eline tutuşturur)

SUNA – Özür dilerim, anlayamadım ne istediğini. (...)

RECEP – Peki ya gecenin bir vaktinde uykudan uyandırılırsa da, "Ömer Ağa arabayı istiyor derlerse?

SUNA – Şimdi görürsün! (Pencereyi açar gibi yapar) Daha şimdi uyudu kocam. Bütün gün canını çıkarmışlar zaten. Gelemez! Ömer Ağa'nın canı cehenneme! (Pencereyi kapatır gibi yapar) Uyanmadın ya sevgilim?

RECEP – Bu numarayı anama yaparsanız, yüzde yüz kazanırsınız küçükhanım. "Aman gelinim oğlumu ne çok düşünüyor" diyerek bizi bağrına basar. Ama ben de bu arada işimden kovulurum: Peki kovuldum diyelim. (...) Adımı da anarşist çıkardılar. Hiçbir yerde iş bulamıyorum. Osman Abi'nin başına geldiği gibi.

SUNA – Ben bakarım sana.

RECEP – Fabrikada çok yorulmadın ya bugün?

SUNA – (Şaşalar) Efendim?

RECEP – Eee, haftadan haftaya çamaşıra gitmekle ev geçindirilir mi? Fabrikada çalışıyorsunuz artık. İplik tezgahında mesela...

SUNA – Yani işçi mi olacağım bir de? (...) Evimin işi ne kadar ağır olursa olsun, seve seve yaparım. Benim evimdir. Ama işçilik... Hakaretin bu kadarı da fazla! (2014, s. 77-80).

"Klişe toplum içerisinde, toplumsal çerçevede, ortak bir bellekten doğar. Bir toplum bir betiyi, bir örgeyi, düşünceyi, sözü vb. yineleyerek ve onları bir dönemden ötekine, bir çağdan öteki çağa aktararak klişeye dönüştürür" (Aktulum, 2000, s. 149). Genel klişe bir tavır olan "zengin kız, fakir oğlan" olgusunu metin, tersine çevirmektedir. Böyle bir ilişkinin aradaki sınıf farkı ve yaşamsal koşullar içerisinde gerçekleşmemesi, klişe olan birçok hikâyede tekrarlanmış ancak bütün olmalara rağmen gerçekleşmiştir. Epik tiyatro, gerçekçi tiyatronun bile elinden gerçekçi olma fikrini almaya kalkışır. Bunu

da gerçekleşmeyeceği muhtemel olan ama gerçekleşmesi olası durumlar içerisinde ele alır. Oyun bunun gerçekleşebileceği imkânlar üzerinde kurulu gibi olduğunu düşündürürken birden bu yapıyı tamamen bozar ve bizi o büyüdü dünyadan alarak kendi gerçekliğimizin içine çeker. Ömer'in bu planı da bozguna uğramıştır. Ayıldığında tekrar kızıyla Haldun'u evlendirmek için çaba sarf eder. Osman'ın çiftlikte Saip tarafından görülmesi, Ömer'i zor durumda bırakır. Yeniden sarhoş olduğunda bile Osman'ı göndermekten geri duramaz. Çünkü Ömer de yaşaması gerektiği hayatı çoktan seçmiştir. O İşçi Babası Ömer Ağa olarak nam salmıştır ve bunu işçilerle yakınlaşarak değil, bilakis onları ezerek sağlamıştır. Ömer, Recep'i damadı olarak alamaz çünkü atacağı sanayi adımlarında Haldun'a ihtiyacı vardır. Sarhoş bir haldeyken de olsa Osman'ı kovar ancak burada bir farklılık yaratarak ona para da vermiştir. Osman'ı kovmak istemeyişini ancak buna mecbur kalışını buradan anlamak mümkündür. Recep oyun sona ererken karşı gelmeye çalışsa da hiçbir şeyi değiştirememiş olduğu bir yerde bulunmayı bir yardımcılık olarak addeder. Artık pasif olmak istememektedir. Osman gibi o da bir şeyleri değiştirmenin peşine düşecektir.

RECEP –

Hadi eyvallah Ömer Ağa.

Yollarımız ayrılıyor artık burada.

Efendilerimin en kötüsü değildin

Ne yalan söyleyeyim?

Hiç değilse sarhoşken adama benzerdin.

Ama ayılınca sorarlar adam:

Kim kime karşı, kim kimden yana?

Uşaklarının seni boşlayacağı günler de

Gelecek elbet, görürsün. Diyecekler ki:

Ancak bir türlü olur efendisinin iyisi

Efendilik-uşaklık büsbütün

Ortadan kalktığı gün (2014, s. 95).

Recep seyircilere dönük oynadığı tiradında, metnin de bir özetini gözler önüne sermiştir. Ömer'in yanında olmak bariz bir taraf olmaktır ve Recep'in durmak istediği taraf Ömer'in temsil ettiği değerler değildir. Oyunun sonunda Osman'la kol kola girerek çiftlikten ayrılması, sömürüyle bir mücadele içerisinde gireceğinin göstergesidir. Osman karakteri metinde Ömer'in karşıtı

olarak yansıtılmamıştır, güçlü bir değer olarak kendini göstermemektedir. Bu anlamda kuvvetli bir zıtlık yaratılmamıştır demek doğru olabilir. Ancak Ömer Ağa'nın disosiyatif kimlik bozukluğu durumu, kendi içerisindeki zıtlığı dengeleyerek bir çatışma unsuru yaratmakta başarılı olmuştur. *İşçi Babası Ömer Ağa ve Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı oyun, Başar Sabuncu'nun epik tiyatro türünde yazdığı ilk ve tek eser olması bakımından; yazarın eser külliyatında kendine özel bir yer edinmiştir.

6.1.5. Mekân

İç ve dış mekânların kullanımının yoğunlukta olduğu bir oyundur. Oyun on iki bölümden oluşmaktadır ve ihtiva ettiği mekânların dinamik ve çeşitli bir yapıda oluşu sebebiyle başarılı mekân kullanımlarına rastlanmaktadır. Ana mekân, Ömer Ağa'nın çiftliğidir. Çiftliğin bölümlerinde gelişen olaylar oyunun da merkezini ve gidişatını belirler. Oyunda beş farklı mekân görünür, bu mekânlardan çiftliğin varyasyonları farklıdır. Bölümler bazında, çiftlikte geçen sekiz bölüm bulunmaktadır. Bu bölümlerden dördü çiftliğin avlusunda, ikisi sofasında, biri mutfağında diğeri ise yemek odasında geçmektedir. Bu mekânları iç mekân olarak değerlendirmek yerinde olacaktır.

İlk mekân, Ömer, Belediye Başkanı ve Savcı'nın içtiği İlçe Şehir Kulübü'nün bahçesidir. Renkli ampullerle donanmış ağaçlar, pinpon toplarıyla süslü havuzla, devlet erkânının masasına konuk olmuş ve onlara emirler yağdıran karakterimizin önemli bir yönünü bize göstermesi bakımından ve eserin girizgâhında bulunmasıyla da önem arz eden bir mekândır. Oyunda yalnızca tek bir kere görülür ve kaybolur tekrar buraya dönülmez.

ÖMER – (Savcı'ya) İyi, iyi... Kahramanlığını mahkemeye sakla tamam mı? Meyhanede insan sevgisiyle dolar insanın yüreği. (Şarkı söyler) “Severim her güzeli senden eserdir diyerek...” (Belediye Başkanı sandalyesinden yuvarlanır) Allah cezanı versin! (2014, s. 7).

İkinci ve oyun boyunca en çok tekrar edilen mekân, Ömer Ağa'nın çiftliğinin avlusudur. İlk kullanımında, Ömer'in kızı ve müstakbel damadını takdim

etmek için ve Recep'le Suna karakterini ilk kez yakınlaştırmak için kullanıldığı görülür. İkili arasındaki sınıf farkının oluşu bu bölümde belirginleşmeye ve alt metinde işlenmeye başlamaktadır.

SUNA – Avrupa'nın son moda danslarını öğretti bana.

ÖMER – Duyuyor musun Recep? Dans öğretmiş. Fırsat bu fırsattır diyerek yatağa atacağı yerde...

SUNA – Baba! Olmaz ki, böyle hizmetkârların yanında... (2014, s. 17).

Umumi başka bir mekân olarak, karşımıza pavyon çıkmaktadır. Ömer'in Mine ile etkileşime girdiği bu mekânın önemi, Ömer'in kapitalizm karşıtı düşüncelerinin ilk kez sarf edilmesi ve karşı cinsle ilk ve tek gönül ilişkisi oluşturmak adına iletişim kurması bakımından önemlidir.

ÖMER – (Mine'ye) Ak günlere çıkmamız yakındır! Al, bu da nişan yüzüğümüz olsun. Unutma, yarından tezi yok... Tamam mı? Kime sorsan gösterir çiftliğimi. Anam! Bacım! Kadınım! (2014, s. 25).

Metnin kendi dinamiği içindeki en önemli mekân ırgat pazarıdır. Çukurova'nın acımaz bir panoramasını sunmaktadır. Başar Sabuncu, hayvanat bahçesi benzeri bir kurgulamayla insanın insana, insafsızca kurduğu üstünlüğü göstermeye çalışmaktadır. Ömer, insanların vücutlarını, ayaklarını, dizlerini ve dişlerini inceler. Kurbanlık bir hayvan alıyor tavrındadır. Toplumun yoz ve kopuk yapısını müthiş bir gerçekçilikle gözler önüne seren bu yapı, yazarın vermek istediği mesajın en önemli taşıyıcı unsurlarındandır. Ömer'in buradaki tavrından bahsetmiştik şimdi de içtikten sonra, farklı bir bakış açısıyla bakan Ömer'in tavrını görmek daha doğru olacaktır.

ÖMER – Ne insan dışı kurallar yarabbi! (Irgatlara) Biliyor musunuz arkadaşlar, ırgat pazarına gelmekten aslında nefret ederim ben. İnsanları böyle satılık hayvanlar gibi sıralanmış görünce... At, davar satılır. İnsan satılır mı hiç? (2014, s. 31).

Beşinci bölümde, Ömer Ağa'nın çiftliğinin sofasındaki banyo, oyunun merkezindedir. Banyo, Ömer Ağa'nın ayılıp ırgatları kovmasında, Recep ve Suna'nın Ömer tarafından basılmasında etkin bir rolde kullanılmıştır. Banyo, algılarımız gereği temizlik için kullanılan, insanların rahatlaması, dinlenmesi ve güzel vakit geçirmesini sağlayan evin bir odasıdır. Başar Sabuncu, banyoyu hem insanların işinden atılmasında hem de bir babanın kızını namussuz bir şekilde yakalamasına neden olarak farklı bir şekilde algılatmayı başarmıştır.

RECEP – Yaktım ulan o deyyusu! (Banyonun kapısına doğru koşar)
Çıkın dışarı. Çabuk! (...) Geberteceğim ulan sizi. (Arka cebindeki tabancasına davranır) (2014, s. 46).

Sonraki bölümde çiftliğin mutfağına geçilir. Burada genellikle Fahriye vakit geçirir. Recep de dinlenmek için buraya uğramaktadır. Suna ve Recep'in ilk kez ciddi anlamda yakınlaştığı mekân olması bakımından önemlidir ancak mutfak, eserde ciddi yer tutan ve alt metninde bir mesaj taşıyan, nitelikli bir mekân olarak gösterilmez. Sonraki mekân geçişinde, tekrar çiftliğin avlusuna gelinir. Mine'nin Ömer'in isteğine karşılık verip gelmesi üzerine olaylar gelişir. Yarı dış yarı iç olarak nitelendirilebilecek mekânın görevi, Ömer'in evi ve avlu arasında gidip gelen konuşmalar ve nihayetinde Mine'nin kovulmasıyla tamamlanır.

Oyun iç mekânlar arasında devam ederken önce yarı dış yarı iç bir mekâna geçilmiş, ardından dış mekâna açılmıştır. Mine, Palabıyıklı ve Çelimsiz'in çiftlikten kovulduktan sonra yollarının kesiştiği anayol, aktardığı mesajlar bakımından önem taşımaktadır. Hayalleri uğruna bir yolculuğa çıkan insanların bu yolda kandırılması, yarı yolda bırakılması ortak taraflarıdır. Hepsi, hayatında tanık olduğu bir öyküyü anlatır ve bu öyküler sömürü düzeninin değiştiremediği, değiştirdiği ve bozguna uğrattığı insanları içerir.

Dokuzuncu bölümde, çiftliğin yemek odasına geçilmiştir. Suna ve Haldun'un yemek daveti vesilesiyle oyunun en kalabalık kadrosunu içeren mekânı

burasıdır. Ömer'in çiftliği ana mekânı içerisinde başka bir bölümü ihtiva eder. Ömer'in bürokrasiye yaranma çabaları, sinirlenip Haldun'u koyması, Recep ve Suna'nın imkânsız aşklarının ispatının yapılışı yönünden de hem en kalabalık oyuncu kadrosu hem de en çok olaya sahne olan mekân olması bakımından oldukça önem taşır. Devam eden üç bölümde de çiftliğin avlusu ve sofası tekrarlanan mekânlar olarak karşımıza çıkar. Bu mekânlar, Osman'ın kovulması, Recep'in çiftliği terk edişi gibi olayları işleyen kısa bölümlerin geçtiği mekânlardır.

6.1.6. Zaman

Oyun on iki ayrı bölüm içerisinde, beş farklı mekânda, yaklaşık altı günü kapsayan bir süre içerisinde gerçekleşmektedir. İlk bölümden önceki takdim bölümünde, "ılık bir Çukurova akşamı" (2014, s. 6) olduğundan bahsedilir. Oyun başladığındaysa saatler ilerlemiş ve artık zaman "gecenin ileri bir saati" (s.7) olmuştur. Ömer, Savcı ve Belediye Başkanı ile kulüpte içki içmektedir.

ÖMER – (Garson'a) Baksana delikanlı. Ne zamandır buradayız?

GARSON – (Bitkin) Dün akşam üstünden beri beyefendi (2014, s. 7).

İlk başta bu bilgi abartılı bir durumu içeriyor gibi görünmektedir. Çünkü bir insanın yirmi dört saatten fazla bir sürede alkol tüketebiliyor olması pek inandırıcı bir durum değildir. Ancak Recep'in "Dün akşamdan beri arabada bekliyorum." (2014, s. 9) şeklindeki beyanı bu durumu kanıtlar niteliktedir. En hızlı zaman geçişleri ve sıçrayışları bu bölümde gerçekleşir, oyunun diğer bölümlerinde zaman daha gerçeğe uygun akmaktadır. İkinci, üçüncü ve dördüncü bölümde aynı günün gecesinden sabaha kadar gelişmekte olan bir zaman çizgisi bulunmaktadır.

İkinci bölümde Recep'le evine gelen Ömer "Ömer Ağa'nın çiftliğinin avlusu. Sabaha karşı" (2014, s. 16), Suna ile yaşadığı tartışmanın ardından hızlıca arabasına binip üçüncü sınıf bir pavyonda Mine ile tanışmış, onunla vakit

geçirmiştir. Ardından evine dönüp Recep'i uyandırır ve birlikte ırgat pazarına giderler. "ÖMER – Sabahleyin ırgat pazarına gelmek için de seni ben kaldırıyorum yataktan" (2014, s. 27). Bu bölümler arasında sabaha karşı ve sabah arasında yaşanan olaylar bakımından oyunun en zengin bölümüne rastlamaktayız.

Beşinci bölümde vakit öğleden sonradır. Pazarda anlaşıp geldikleri ırgatlarla çiftliğe dönmüşlerdir. Bölüm, Ömer'in banyoya girip ayılışı ardından ırgatları kovuşu, devamında akşam Recep'le Suna'yı banyoda basmasının gecesine kadar bir süreyi kapsamaktadır.

Altıncı bölüme gelindiğinde hem gece oluşu bildirilmiş hem de Ağustos böceklerinin varlığıyla mevsim de belirtilmiştir. Çukurova'nın insanı yakıp kavuran sıcakları meşhur olduğu bilinmektedir ve oyun bir yaz mevsiminde, oldukça sıcak olan bir memlekette yaşanmaktadır. "Gece. Dışarda Ağustos Böcekleri" (2014, s. 49). Ağustos böceklerinin oluşu yılın bir zamanını betimlemesi bakımından da eserdeki zaman aktarımları arasında diğerlerinden ayrılmaktadır. Aynı zamanda Belediye Başkanı, çiftliğe geldiğinden beri geçtiği zamanı belirterek eserin birinci bölümünden altıncı bölümüne kadar geçen zamanı beyan etmiş olur: "BAŞKAN – İki gündür işi gücü bırakıp... Ben buraya niye geldim?" (2014, s. 50).

Yedinci bölüm ertesi gün sabah başlar, Mine'nin gelip kovulmasını kapsar. Mine, daha önceden kovulmuş olan ırgatların olduğu konuma yürüyerek vardığında sekizinci bölüm başlamıştır ve vakit akşam olmuştur. Anayolda karşılaşan ve ortak kaderi paylaşan üç kişinin birbirleriyle paylaştıkları deneyimlerine şahit oluruz.

Dokuzuncu bölüm, Haldun ve Suna'nın nikâhlarını kıyacıkları oyunun en uzun bölümüdür. Gece başlayan bu bölüm sabaha kadar sürer. İhtiva ettiği olaylarla oyunun en dolgun bölümüdür. Devam eden onuncu bölümde aynı gece Ömer ve Recep'in içip dertleşmesini, on birinci bölümde ertesi gün olup

Osman'ın kovulmasını görmekteyiz. Son bölümde bir gün daha geçmiştir ve artık Recep de çiftliği terk etmektedir.

Oyunda zamanın kurgusu doğrusaldır, zaman geçişleri görüldüğü gibi bazen eylemlerle bazen bölüm sonlarıyla bazen de sahne ışıklarının kullanımıyla aktarılmıştır. İlk bölümdeki gün aşırı içki içme zamanı hariç diğer bütün zamanlar akla ve mantığa uygundur. İlk bölümün de uygunluğu Recep'in doğrulamasıyla gerçeklik kazanmıştır.

6.2. BİR ATA KRALLIĞIM

6.2.1. Sahnelenme Bilgisi

Başar Sabuncu'nun 1981 yılında yazmaya başladığı ve 1996 yılında yazımını tamamladığı, *Bir Ata Krallığı* adlı oyunu ilk kez 1997 yılında İstanbul Şehir Tiyatrolarında, yazarın yönetmenliğinde sahnelenmiştir. Oyun, katıldığı tüm yarışmaların yanı sıra Ohri Uluslararası Şenliği'nin de büyük ödülüne layık görülmüştür.

Shakespeare'in on dört tragedyası (*Kral Lear, Hamlet, Macbeth, Julius Caesar, III. Richard, V. Henry, Troilos ile Cressida, II. Richard, Atinalı Timon, Cymbelene, Antonius ile Kleopatra, Fırtına, Nasıl Hoşunuza Giderse, Coriolanus*) ve beş sonesini (55, 66, 94, 121, 129. Soneler) çağdaş tiyatro biçimlerinde kurgulamış; kronik, akronik, üstkurmaca, pastiş, kolaj, parodi gibi postmodern yöntemlerle bir araya getirmiş ve ortaya bir Shakespeare şöleni çıkarmıştır. Metinlerin birbirine yaptığı göndermeleri anlamak, onları yorumlamak ve yazarın güttüğü amacı kavrayabilmek için bütün metinleri ve karakterleri iyi bilmek gerekmekte olup; bunları hiç bilmeyen bir okur için de vermek istediği mesajları aktarabilmesi bakımından başarılı bir eserdir.

6.2.2. Konu

Bir Ata Krallığım, on dört Shakespeare oyunun kurgulama tekniğiyle birleştirilerek oluşturulmuş postmodern bir yorumudur. Olay örgüsü metnin tahlili ve göndermeleriyle birlikte yapı ve izlek bölümünde aktarılmıştır. Başar Sabuncu'nun ana izleğine kral katilliği ve vicdan muhakemesini aldığı bu yapıtı, iktidar hırsıyla hareket eden Shakespeare'in kötülerini bir araya getirdiği ve onların korkularını yansıttığı postmodern bir yapıttır.

Oyun, Shakespeare kötülerinin (Claudius, Brutus, III. Richard, Macbeth) egemen oldukları yahut olmak üzere eylemlerde bulunacakları bir havada başlamaktadır. Oyunda çoğu durum sahne dışında yaşanan olaylarla aktarılmıştır. Claudius'un ağabeyini öldürüp kral olması, Richard'ın kralı öldürmesi bunun örneklerini teşkil etmektedir. Brutus ve Macbeth'in eylemleri ise henüz gerçekleşmemiş, sahnede gerçekleşecektir. Oyun boyunca pek çok Shakespeare metninin kurgulaması yapılarak iktidar hırsının ve vicdani yükün insan ruhu ve psikolojisi üzerinden toplumsal mesajlar aktarılmaktadır.

Neticede vicdan bütün güçlerin üstesinden gelmiş ve kral katilleri bu iktidar hırsının peşinden koşmakla canlarından olmuşlardır. Ancak Fortinbras'ın tahta geçerken takındığı hırs da insanların kendinden önceki hayatlardan herhangi bir ders çıkarmadığının bir ispatı niteliği taşımaktadır.

6.2.3. Kişiler

Oyunun şahıs kadrosu; Kral Lear, Hamlet, Soyтары, Atinalı Timon, Kent Kontu, Marcus Antonius, Macduff, Yurttaşlar, Gloucester Kontu, Thersites, Claudius, Cassius, Falstaff, Macbeth, Leydi Macbeth, II. Richard, III. Richard, Brutus, Piskopos, Banquo, Belediye Başkanı, Clarence, Polonius, Agrippa, Buckingham, Hekim, Marcellus, Casca, Laertes, Horatio, Julius Caesar, Goneril, Regan, Cordelia, Gertrude, Ophalia, Leydi Anne

kişilerinden oluşmaktadır. Başar Sabuncu'nun en kalabalık şahıs kadrosunu ihtiva eden oyunu *Bir Ata Krallığı*'dir. Oyundaki karakterlerin çok oluşu ve metnin postmodern bir kurgu içerisinde pek çok eserden yapılan bir kolaj tekniğiyle yazılmış olması bakımından kişiler bölümünde önemli özellikleriyle öne çıkan oyun kişilerinden bahsedilecektir. Kişiler, metne dâhil edilen eserler ölçeğinde ele alınacaktır. Yapı ve İzlek bölümünde metnin tahliline yer verildiği için kişiler bölümünde yalnızca karakterlerin oyunda gerçekleştirdiği roller üzerinde kısaca durulacaktır. Oyunda herhangi bir başkişi yoktur bütün kişiler yan karakter olarak varlıklarını sürdürmektedirler.

Bir Ata Krallığı oyununda en çok gönderme yapılan Shakespeare metni *Hamlet*'tir. Hamlet Danimarka prensidir. Annesi Kraliçe Gertrude ve amcası Kral Claidus'tur. Claidus, kardeşini öldürüp onun karısı Gertrude ile evlenmiştir. Hamlet'in babasının hayaletini görmesi ve gerçeği öğrenmesinin üzerine olaylar gelişmeye başlamıştır. Hamlet'in oyundaki görevi babasının intikamını almak ve oyun kişileri arasında ortak bir bağlantı olan kral katillerinden birisi olan amcasını öldürmektir. Lâkin trajik bir son gerçekleşir. Hamlet, Claudius ve Gertrude hepsi birlikte ölürlür. Claudius burada, oyunun izleği bakımından önem arz etmektedir. Çünkü oyunda iktidar hırsı ve insanların vicdanlarıyla yaptıkları muhakeme ön plana çıkarılmıştır. Bu bağlamda oyunun başkişilerinden biri de Claudius'tur. Kendi kardeşini taht ve Gertrude uğruna öldürmüştür ancak kral katilliği ve kardeş katilliliğinin verdiği vicdani yükün üstesinden gelemez.

Oyunda bir diğer gönderme yapılan Shakespeare metni ise *Kral Lear*'dir. Kral Lear'ın ülkeyi kızlarının arasında paylaşması, ardından dürüstlüğü karşı ceza uygulaması ve deliliğe giden yolculuğu Başar Sabuncu'nun metninde arka planda ilerleyen bir kurguyla sunulmaktadır. Kral Lear, oyunun başında oturduğu tahtından oyunun sonunda *Hamlet*'teki Fortinbras tarafından indirilmiştir. *Kral Lear* göndermeleri genellikle Lear karakteri ekseninde gelişmiştir ve diğer karakterlere çok değinilmemiştir. "Kızlarının kendisine bağlılığını sınamaya kalkarak, kendisine gösterecekleri sevgi

karşılığında krallığının üçte birini kendilerine vereceğini söyler. Buysa ailesinden kopmasına neden olur; önce Cordelia'yı evlâtlıktan kovarken, daha sonra kendisi krallığı ellerine geçiren Regan ile Goneril tarafından kovulur" (Çalışlar, 1994, s. 122).

Macbeth, *Bir Ata Krallığım*'da önemli bir yer tutmaktadır. Cadıların yönlendirmesiyle karanlık bir yola sapan Macbeth, Kral Duncan'ı öldürmekten vazgeçmesine rağmen Leydi Macbeth'in ısrarlarına dayanamaz ve nihayet o da Claudius gibi kral katili olur. Macbeth diğer Shakespeare kötülerinde daha derin bir vicdan muhakemesi yaşamaktadır. "Macbeth'in hırsı kötülüğünden kaynaklanmaz, kötülüğü hırsından kaynaklanır. Bu kötülüğün somutlaştığı cinayetlerin vicdan azabını da ölene kadar yaşar. Macbeth'in psikolojisi eyleminin yükünü taşıyamaz ve gerçek olanla olmayan birbirine karışmaya başlar" (Okur, 2022. s. 84). Macbeth'in trajik sonu ise Macduff elinden olmuştur. Claudius ve Macbeth kral katili olarak ortak bir kader davranışı içerisindedirler ancak belirgin farkları da Macbeth'in savaşıyor, Claudius'un hainlik peşinde koşarak ölümüdür.

III. Richard oyunu, kral katili Richard'ın ve oyuna adını veren "Bir Ata Krallığım" repliğini içermesi bakımından ayrı bir önem de teşkil etmektedir. "Kadınların hemen hepsi Richard'ın tuzağına düşen kolay avlardır. (...) Soylular önce Richard'a güvenirlere sonra da onun tarafından ihanete uğrayarak katledilirler" (Seçkin, 1997, s. 67). Richard karakteri Shakespeare'in metninde olduğu gibi manipülatör bir şekilde kurgulanmıştır. Onun ölümü de neticede Macbeth gibi savaş alanında Richmond tarafından olmuştur.

Julius Caesar oyunu da yine bir hükümdarın öldürülmesi izleğinde ilerleyen bir oyun olarak Başar Sabuncu'nun seçkisi içerisine dâhil edilmiştir. Casca ve Cassius, Caesar'ı özgürlüklerinin bir düşmanı olarak nitelerler ve Brutus'un emrinde bu suikastı planlarlar. Brutus de *Bir Ata Krallığım*'daki diğer kral katilleri gibi Caesar'a oldukça yakındır. Aralarında akrabalık bağı

yoktur ancak ikili çok yakın arkadaşlırlar. Brutus de diğer kral katilleriyle aynı kaderi paylaşmıştır fakat onun sonunu getiren bir başkasının kılıç darbesi değil, kendi elleriyle ölüştür.

Mina Urgan, Shakespeare'in kişileri üzerine yaptığı bir değerlendirmede, karakterlerin genel bir eylemsizlik, akılsızlık ve iradesizlik durumundan bahsetmektedir:

“Örneğin Hamlet hızla karar verip hemen eyleme geçebilen bir delikanlı olsaydı, başına hiçbir felaket gelmeden babasının öcünü alıverirdi. Eğer Kral Lear kötü kızlarının ikiyezlülüğünü anlayacak kadar akıllı davransaydı, bunca acı çekmezdi. (...) Eğer Macbeth, cadıların ve karısının etkisine kapılmayacak kadar güçlü olsaydı, elini kana bulamazdı, vb. İşte bu yüzden ki, Shakespeare'in büyük tragediyalarında insanın alinyazısı sadece kişiliğinden kaynaklanır ve "character is destiny" (kişilik alinyazısıdır) formülü tamamıyla yerindedir” (Urgan, 2010, s. 247).

6.2.4. Yapı ve İzlek

Oyun, metnin sonundaki “Son Oyun” bölümü de dâhil edilmek üzere, otuz kısa bölümden oluşmakta, kimi zaman bazı ünlü Shakespeare sahnelerinin karakterleri, olayları çeşitlilik göstermektedir. Eserin başlangıcında klasik metinleri anlatması beklenen bir oyun için modern bir mekân tasviri göze çarpmaktadır.

Bir kaldırım köşesinde park etmiş tekerleksiz otomobil (belki cadıların yuvası) ve direksiyon başından sökülerek, dışardan tavana vidalanmış sürücü koltuğu (bütün kralların Tahtı!). Derken, alana açılır bütün sokaklardan pejmürde bir kalabalık boşanır; gırtlak gırtlığa dövüşerek tekerleksiz otomobile atılırlar... Acımasız yarışın sonunda, içlerinden biri hepsinden önce koltuğa varıp yerleşir... Kendine de Kral LEAR adını yakıştırır! (2014, s. 8).

İlk bölüm, *Kral Lear* adlı oyundan alınmış; oyunun başlangıcı bu klasik metne bağlanarak Lear'ın topraklarını kızları arasında bölüştürmesi, ona karşı dürüst davranan ve Lear'ın da en sevdiği kızı Cordelia'yı her türlü mirasından men etmesiyle başlamaktadır. Cordelia diğer kız kardeşleri gibi

babasına yalan söylememiş ve mahrumiyeti yaşamış, onu savunan Kent kontu da Lear'ın gazabına uğrayıp sürgün edilmiştir. Başar Sabuncu'nun kullandığı metinlerin, orijinal metinlerdeki kaynakları da belirtilecek, yer yer büyük değişim karşılaştırmalarında iki eserdeki metinler de gösterilecektir.

CORDELIA

Değerli efendim... Bana can verdiniz, büyüttünüz, sevdiniz. Ben de bu iyiliklerinize karşılık verdim elimden geldiği kadar; sizi sevdim, saydım. Ama evlendiğimde, sevgi ve bağlılığımın yarısı da kocama gidecek elbette. Yürekerinde sizden başkasına yer olmadığını söyleyen ablalarım neden evlendiler öyleyse?.. Onların dedikleri doğru bile olsa, ben bütün sevgimi ömür boyu yalnızca babama yöneltecek değilim.

(...)

KENT

Efendimiz....

LEAR

Sana sus dedim!... Yay gerildi, kendini oktan salcın!

KENT

Varsın sivri ucu yüreğimi delsin! Hadi vur!... Hekimini öldürüp, hastalığına ver onun hakkını. Yoksa gırtlığım parçalanıncaya değin "yaptığın yanlıştır" diye avaz avaz bağırırım.

LEAR Aç kulağın dik kafalı herif! Mademki bir kral ile kralın buyruğu arasına girmeye yeltendin... Karşılığını alacaksın. Ülkemden defol! Sana beş gün süre tanıyoruz. Altıncı gün topraklarımızda görülürsen, kendini ölmüş bil!

KENT

Kral böyle davrandıktan sonra... benim için sürgün burada, özgürlük uzaklardadır (Sabuncu, 2014, s. 10-12) (Shakespeare, 1995, s. 33-40).

Oyunun ikinci bölümünde *Hamlet*'ten bir sahne görülmektedir. Ophelia'ya bir manastıra kapanmasını söylediği bu sahnede, Hamlet'in karşısında herhangi bir muhatabı görünmemektedir. Yazar, Hamlet'in çılgınlığını-deliliğini uzun bir metinde anlatamayacağı için bu kısa sahneyi, Hamlet'in kendi kendine söylüyormuşçasına kurguladığını düşünmek en mantıklısı olacaktır. Önce *Bir Ata Krallığım*'daki sahneye, ardından *Hamlet*'teki sahneye bakalım.

HAMLET

Git, bir manastıra kapan! Ne diye günah çocukları doğuracaksın? Ben dürüst adamımdır az çok, ama yine de öyle şeylerle suçlayabilirim ki kendimi, keşke anam hiç doğur- masaydı beni.

Gururluyum, tutkuluyum, hınç doluyum. Bir anda öyle kötülükler kurabilirim ki kafamda, ne aklım hepsini kavramaya yeter, ne hayal gücüm biçimlendirmeye, ne zamanım gerçekleştirmeye. Ne demeye sürünür durur benim gibiler yeryüzünde? Hepimiz aşağılık herifleriz, inanma hiçbirimize. Git, bir manastıra kapan daha iyi. Yine de evlenecek olursan, şu acı sözü çeyiz götürürsün benden. Buzlar kadar el değmedik; karlar kadar temiz olsan, yine de çamur atılmaktan kurtulamazsın... İyisi mi, git bir manastıra kapan! Ama ille de evleneceksin, hödüğün birine var. Çünkü birazcık akli başında olanlar, sizin kendilerini ne canavara çevireceğinizi iyi bilirler. Hadi, tezelden manastıra!.. Haa, bir de boyandığınızı duydum sizin, duymaz olur muyum? Tanrı bir yüz vermiş, siz tutup başka bir yüz yapıyorsunuz kendinize. Kırıtmalar, fıkırdamalar... hayasızlığı, saflık diye yutturular. Sen onları külahıma anlat!.. Manastıra, hadi! (2014, s. 12-13).

HAMLET

Bana inanmayacaktın. Eski ağaca ne denli doğruluk aşılsa da, kendi hamurundan kalır biraz. Seni sevmemiştin.

OPHELIA

Daha çok aldanmışım öyleyse.

HAMLET

Git manastıra kapan. Kalıp da günahkâr yetiştirmenin ne gereği var? Orta dürüstlükte biriyim ben, ama öyle şeylerle suçlayabilirim ki kendimi, anam beni doğurmamış olsaydı daha iyi olurdu diyorum. Mağrurum, kinciyim, ihtiraslıyım ve daha öyle suçlar var ki içimde, ne düşünce yeter onları anlatmaya, ne hayal onlara biçim vermeye, ne de zaman onları işlemeye. Benim gibilerin yerle gök arasında sürünüp durmalarının ne anlamı var? Sıradan sefilleriz hepimiz. Hiçbirimize inanma. Sen manastırın yolunu tut. Baban nerde?

OPHELIA

Evde Lord'um.

HAMLET

Kapıları kapatın üstüne de sadece evinde oynasın soyтары rolünü. Elveda.

OPHELIA

Oh, sevgili Tanrım ona yardımcı ol! (Shakespeare, 2007, s. 116-117).

Bu alıntı karşılaştırmasında görüldüğü üzere, Başar Sabuncu kurgulamasının ilk bölümünde Lear'ın sahnesini yalnızca daraltmış ve başı sonu olan bir sahneyi, metnin girizgâhı olarak seçmiştir. Ancak *Hamlet* metnini, metnin ruhunu da göz önünde bulundurarak daha farklı bir yoldan metnine eklemiştir. "Hamlet'in yaşadığı tikel olumsuzluk biçimi melankolidir ve melankoli, paranoyak kıskançlığa pek benzemeyen bir biçimde, değerler

dünyasını kurutur” (Eagleton, 2011, s. 86). Hamlet’in Ophelia ile diyaloga girdiği bir sahnede özneyi eksilterek Hamlet’i yalnız bırakması, hem Shakespeare’in hem de Başar Sabuncu’nun metnin ilerleyen bölümlerinde, onun deliliğine yapacağı vurgunun bir göstergesi niteliğindedir. *Hamlet*’in üçüncü perdesinin ilk sahnesinden alınan bu bölüm metnin devamında anakronik bir şekilde devamını sürdürür. *Hamlet*’in ilk perdesinin dördüncü sahnesine dönülür ve Hamlet’i babasının hayaleti ziyaret eder.

Metinde devamlı kesişler ve hızlı ilerlemeler söz konusudur. Henüz karakterler kendilerini tam tanıtmadan ileriye ve geriye zamansal atlamalar görülür. Başar Sabuncu, metninde okurunu, kendi yazın sanatı için söylenecek ilginç hamlelerle karşılamakta ve okurunu şaşırtmaktadır. Hamlet, Hayalet’in peşinden gittikten sonra, Hamlet’in amcası Claudius ve Marcellus’un diyaloglarıyla karşılaşırız. Başar Sabuncu yine Shakespeare’in metnini değiştirmiş ancak yine bir yenilikle bu defa özneyi ortadan kaldırmamış; başka bir oyuncuyla yerini değiştirmiştir. Shakespeare’in metninde Claudius’un Rosencrantz’la yaptığı görüşmeyi, Claudius bu defa Hamlet’e yakın olan bir asker olan Marcellus ile yapmaktadır.

KRAL

Hoşuma gitmiyor bu tavrı; Çılgınlığın böyle başıboş dolaşması da
(...)

ROSENCRANTZ

Her birey, gücü yettiğinde, akli erdiğince
Kendi canını koruyacaktır elbet.
Ama çoğunluğun yaşamı
Bir kişinin sağlığına bağlıysa eğer,
Her şeyden önce onun canı korunmalıdır.
Kraliyetin varlığı sona ererse,
Yalnız bir kişi olmaz ölecek;
Çevresinde ne varsa, girdap gibi,
İçine çeker bu ölüm.
O, ulu bir dağın doruğuna dikili,
Çubuklarına on binlerce küçük varlık bağlı,
Muazzam bir çarka benzer.
O çark düşecek olursa,
Ona bağlı en küçük, en önemsiz nesne de,
Bu gümbürtülü düşüş sonucu yok olacaktır;
Kral iç çekti mi, halk inler.

KRAL

Haydi, hazırlanıp bir an önce yola çıkın.

Fazla başıboş dolaşan şu korkuya

Artık bir köstek vurmak istiyoruz (Shakespeare, 2007, s. 138-139).

CLAUDIUS

Halini beğenmiyorum hiç... Doğru da bulmuyorum Çılgınlığının başıboş bırakılmasını.

MARCELLUS (Rosencrantz)

Tek başına bir insan bile, ruhunun bütün direnciyle Korumaya çabalar kendini belâya karşı.

Bunca insanın dayanağı olan varlık Elbet daha da çok savunmalı kendini. Bir kral ölürken tek başına ölmez; bu ölüm bir girdap gibi çeker götürür Ne varsa çevresinde.

CLAUDIUS

Artık bu belayı zincire vurmanın zamanı. Delilik büyüklere geldi mi, adım adım izlenmeli (Sabuncu, 2014, s. 14).

Metnin akronik kurgusu devam etmekte ve yeniden Hamlet ve Hayalet'in buldukları sahneye dönülmektedir. Başar Sabuncu metnini kurgularken metinlerarası bir yöntem olan alıntıya başvurmuştur. Bunu açıkça tırnak içinde göstermez ancak parçanın alındığı bölümü ve sahneyi (örn. *Hamlet* V./2.) belirtir. "Alıntı bilinçli, istemli bir anımsamadır. Başka metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak ona yeni bir anlam yüklenir. Bir söylem biriminin başka bir söylemde yinelenmesi olan alıntı ile yalın bir söylemlerarası/metinlerarası ilişki kurulur" (Aktulum, 2000, s. 94-95).

Başar Sabuncu'nun metnine bu şekli verirken metinlerarası bir ilişki kurduğunu ve bu ilişkinin metnin anlam düzeyini etkileyecek, sahnede sergilenmek üzere yazılan bir oyunla aktarıldığını bildiğimizi için, metnin bu tarz durumlara muhtaç olduğunu düşünmek zor değildir. *Hamlet*'in hikâyesini, *Bir Ata Krallığım*'ı izlemeye gelen, okumak için eline alan seyircinin/okurun olaylar arasında bağlantı kurması için Sabuncu, alımlayıcıya kolaylık sağlamaya çalışmaktadır.

Her sanatçı, her yazar, eserini yaratma sürecinde bilinçli ya da [bilinçsiz] olarak, açık ya da kapalı biçimde başka eserlerden etkilenir, onlardan kendi eserine bazı izler taşır. Ve bu izler, eseri derin yapıda okuyabilecek bilince, birikime, okuma deneyimine sahip okurlar tarafından çözülebilir ancak (Gökalp Alpaslan, 2006, s. 127).

Yeniden –Shakespeare’in metnine göre- geriye dönüldüğünde –Başar Sabuncu metnindeki zamansal atlamaları göstermez- Hayalet, Hamlet’e onu öldürenlerin kim olduğunu ve onlardan intikam almasını istediğini anlatır. Hamlet, bu bilgiyi yalnızca Horatio ile paylaşır. Ancak Shakespeare’in *Hamlet*’inde, Hamlet bu bilgiyi Horatio ve Marcellus ile paylaşmaktadır. Başar Sabuncu, farklı zamanlarda geçmesine rağmen Marcellus’u bu sahneden çıkarıp eşzamanlı göstererek Marcellus’u Claudius’un yanına göndermiş, metni değişime uğratmıştır. Ayrıca Başar Sabuncu’nun basılı metninde bu olayın gerçekleştiği dizginin içerisinde bir hata yapıldığı görülmektedir. Metnin alındığı bölüm birinci perdenin ikinci sahnesi olarak gösterilmişse de (I/2), aslında birinci perdenin beşinci sahnesinden alınmıştır.

Alıntılanan metin, göstergebilimsel açıdan göstereni bağlamında bir değişiklik arz etmez. Ancak bir yer değişimine uğramıştır ve bununla birlikte gösterileni değişikliğe uğratmıştır, metnin bulunduğu zemin tamamıyla farklıdır. Alıntılanan metin içerisinde artık yeni bir değer oluşturmakta ve bu da onun değişimine ön ayak olmaktadır. Alıntılanan sözce bir metinden öteki metne yer değiştirirken iki metin arasında bir bağ kurar. Mihail Bahtin bu olguya “söyleşim” adını verirken Antoine Compagnon buna “ilişki” der. Bu, metinlerarası ilişki dediğimiz şeydir. (Aktulum, 2000, s. 97)

Üçüncü bölümde, *Macbeth* oyunundan bir kesit ile karşılaşırız. Macbeth ve Banquo yolda üç cadıyla karşılaşırlar. Cadılar onlara birtakım kehanetlerde bulunur, Macbeth’in sırasıyla Glamis Beyi, Cawdor Beyi ve Kral olacağını söylerlerken Banquo’ya da onun soyundan gelecek olanların kral olacağı bilgisi verilir. İlk kehanet, henüz bölüm bitmeden gerçekleşir ve Kral’a ihanet eden Cawdor Beyi’nin idamı üzerine Macbeth Cawdor Beyi olur. Başar Sabuncu bu metni, Shakespeare’in metnini yalnızca kısaltarak *Bir Ata Krallığım*’a eklemiştir. Sabuncu’nun metninin izleğinde bu metin akışı

bozacak herhangi bir olay yaratmadığı için yazar, metni aynı şekilde kullanmıştır.

Burada alıntılacağı metni nasıl kullanacağı tamamen yazarın buyruğundadır. Metinlerarası bir yöntem olan öykünme (pastiş) de bunu uygun görmektedir. “Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır. Ancak öykünme yalnızca biçimsel bir taklitle sınırlanmamalı; bir metnin özgün içeriği, izleği de taklit edilebilir. Öykünme yazarı yalın bir senaryoda ya da konudan yola çıkarak, onun biçiminde yeni bir metin yazar” (Aktulum, 2000, s. 133). Başar Sabuncu'nun metni bu anlamda öykünme yöntemine yakınlık göstermekte ancak aynı zamanda ondan ayrılmaktadır. Çünkü Başar Sabuncu doğrudan doğruya yalnızca, eserlerin biçimini taklit etmemektedir. Onların içeriğini, birbirleriyle kurduğu bağlantıyı izleğinde ana odağa almakta ve postmodern bir Shakespeare anlatımı sunmaktadır.

Eserin dördüncü bölümünde de Başar Sabuncu'nun en çok alıntı kullandığı oyun olan *Hamlet* görülür. Akronik olarak manastıra kapanmasını söylediği ama o sırada onun yanında bulunmayan Ophelia üzgündür. Bunu Hamlet'in sözlerinin neticesi olarak düşünebilmek mümkündür. Babası Polonius ile dertleşmesinin ardından hain Polonius kızını Kral Claudius ve Kraliçe Gertrude'un önüne çıkarır. Burada Hamlet'in deliliği Ophelia'nın ağzından yeniden tekrarlanmaktadır. Claudius karakterinin ilk defa, iktidar hırsının yarattığı korkuyla sarsılan ruhunun hezeyanlarını görmemiz bu bölümde gerçekleşmektedir. Başar Sabuncu, bu metni farklı çağrışımsal yollarla alımlayıcıya hissettirmek istemekte bu nedenle olayları başı ve sonu olmayan bir zeminde sunmaktadır. *Bir Ata Krallığım*'da üç sayfalık bir yeri ihtiva eden bölüm, *Hamlet*'te yirmi yedi sayfalık bir bölümde anlatılmaktadır.

Dolayısıyla Başar Sabuncu, olayın derinliğine izin vermeden yalnızca *Bir Ata Krallığı*'in ana izleği olan iktidar hırsını hissettirmeyi amaçlamıştır.

OPHELIA

Nasıl korktum, nasıl korktum bilemezsiniz...

POLONIUS

Uzun sözün kısası, oğlunuz deli.

(...)

CLAUDIUS

Hamlet'in hâlini beğenmiyorum hiç... Doğru da bulmuyorum çılgınlığının başıboş bırakılmasını. (...) Artık bu belâyı zincire vurmanın zamanı. Delilik büyüklere geldi mi, adım adını izlenmeli (2014, s. 21-22).

Metnin kapsadığı uzun yer dolayısıyla Shakespeare'in metni burada alıntı olarak eklenmeyecektir. Ancak bu sahnenin, Hamlet'in Ophelia'yla manastıra gitmesini konuştuğu sahneden hemen önce gerçekleştiğini bildirmek gerekmektedir. Metnin eklenmesi ve anlaşılabilirliğini kolaylaştırmak adına, Başar Sabuncu metnini huzura çıkarırken sanrılar üzerine bir aktarım amaçlıyor gibi gözükmektedir. Bu kullanımı yine bir metinlerarası kurgulama tekniği olan anlatı içinde anlatı düzleminde ele almak mümkündür. Kurgu başka bir düzlemde yeniden yaratılır ancak referans aldığı örnek metinden ayrılamaz. Özgün metnin kapsayıcı uzunluğu, karmaşık yapısı da bir ölçüde yalınlaştırılabilir, böylece özetleme yöntemiyle kurgu daha anlaşılır hâle getirilir. (Aktulum, 2000, s.162)

Olayların kesintiye yahut eklentiye uğramadan aktarıldığı bir sonraki bölümde Başar Sabuncu'nun beslendiği kaynak Shakespeare'in *Julius Caesar* oyunudur. Casca ve Cassius'un kölelik üzerine ettikleri bir sohbetle açılan bölümde Cassius, Caesar'ın tacı giydiği takdirde onu öldüreceğini ilan eder. Bunu kölelikten bir kurtuluş olarak görmektedirler. Başar Sabuncu bu metni kurgusuna dâhil ederken yaşanan olayları aynı olarak kullanmış ancak sahneden karakterleri eksiltip var olan replikleri sahneden hâlihazırda bulunan başka karakterlere söyletmiştir. Kurgunun özetlenmiş bir hâli yine burada karşımıza çıkmaktadır. Başar Sabuncu'nun eserden var olan karakterleri çıkarması bilinçli olarak algılanabilmektedir ancak var olan

karakterlerin repliklerinin de birbirine karışması yazarın bir hatası mıdır, yoksa bilinçli yapılan bir kurgu mudur, burası muğlak bir durumdadır. Oyunun ilerleyişini etkileyen bir yapıda olmadığı için bariz bir hata gözüyle bakmak doğru gelmemektedir. Yapılan alıntıda repliğin *Julius Caesar* oyunundaki asıl sahipleri parantez içerisinde gösterilmiştir.

CASCA (DECİUS)

Doğu şu yönde değil mi? Gün ordan doğacak.

CASSİUS (CİNNA)

Hayır!

BRUTUS (DECİUS)

Yoo, doğru. Ordan doğacak güneş.

Bulutları menevişleyen şu boz çizgiler de günün ilk müjdecileri.

CASSİUS (CASCA)

İkiniz de yanılıyorsunuz.

Baharda epeyce güneyden yanadır, sonra kuzeye doğru kayar tanyeri.

En ileri gittiği yer de, tam şurası,

Kapitol'un yanı başlarıdır...

Şurdan... Kılıcımın ucundan doğacak güneş!

BRUTUS

Uzatın ellerinizi.

CASCA (CASSİUS)

Yemin edelim, evet (2014, s. 25).

DECIUS

Doğu şurası: Gün şuradan doğacak değil mi?

CINNA

Hayır.

DECIUS

Yoo, oradan doğacak müsaadenle:

Şu bulutları menevişleyen boz çizgiler de"

Günün müjdecileri.

CASCA

İkiniz de anlarsınız şimdi aldandığınızı:

Şuradan, kılıcımın ucundan doğacak güneş;

Baharda bir hayli güneyden yanadır,

Sonra Kuzeye doğru kayar tan yeri:

En ileri gittiği yer de tam şurada,

Kapitol'un yanı başlarıdır.

BRUTUS

Uzatın ellerinizi bana birer birer.

CASSIUS

Yemin edelim verdiğimiz söze (Shakespeare, 1998, s. 40-31).

Başar Sabuncu'nun başat izleği olan iktidar hırsının yansıması olarak Brutus ve silah arkadaşlarının bir kralı devirme arifesinde oldukları, bunu planladıkları görülmektedir. Burada yine Başar Sabuncu'nun kurguladığı Brutus'un ve Shakespeare'in Brutus'unun farklı kurgusal düzlemlerde hareket ettikleri görülür. *Julius Caesar* oyununda Brutus, karısı Portia'yı geçiştiren, ona yalanlar söyleyen bir tavırdarken; *Bir Ata Krallığım*'da oldukça açık sözlü bir Brutus vardır. Bunun nedeni metinlerin içerisinde bulunduğu düzlemde mesajı alıcıya iletmek istedikleri ortamın genişliğidir. Shakespeare bunu bir süreç içerisinde verebilecek alana sahipken, Başar Sabuncu durumu direkt olarak aktarmak durumundadır.

PORTİA

Neden düşüncelisin bu kadar? Kimdir o
Seni görmeye gelen adamlar bu gece?
Altı yedi kişi vardı burda,
Karanlıkta bile yüzlerini saklayan.

BRUTUS

Durma diz üstü öyle, canım Portia.

PORTİA

Diz çökmezdim önünde canın bilseydin beni.
Söylesen misin Brutus? Bizim evlilik anlaşmamız
Senin sırlarını bilmek hakkını
Vermiyor mu bana? Sadece sözde
Ya da belli bir sınıra kadar mı eşinim?

(...)

BRUTUS

Sen öz be öz şerefli karımsın benim;
Kasvetli yüreğime can getiren
Yakut damlaları gibisin benim için.

PORTİA

Doğru olsaydı bu söz, bilirdim sırrını.

(...)

Neler kurduğunu söyle bana, sır vermem:
Yüreğimin sağlamlığını göstermişim ben
Kendi kendime bıçak saplayarak
Bacağımın şurasından. Buna dayanırım da,
Kocamın sırlarını mı tutamam?

BRUTUS

Tanrılar Yardım edin bana
Bu soylu karıma layık olmam için.

(Kapı vurulur)

Dinle, duydun mu? Kapı vuruldu.
Portia, gir içeri biraz; biraz sonra,

Açıklayacağım hepsini sana.
Çabuk, bırak beni şimdi (Shakespeare, 1998, s. 47-49).

PORTİA

Brutus! Kimdi onlar? Kimdi daha gün doğmadan seni görmeye gelenler? Alacakaranlıkta bile yüzlerini göstermekten çekinen?

BRUTUS

Aşağıda olanın yükseklerdedir gözü, merdiven çıkanın yukarıya çevriktir yüzü.

Ama son basamağa ulaştı mı bir kez, merdivene sırtını döner, bulutlara bakar; hor görüp birer birer çıktığı basamakları. Bu yüzden de bir yılan yumurtası saymalı onu ve daha kabuğundayken yok etmeli! (2014, s. 26-27).

Altıncı bölümdeki *Macbeth*'ten yapılan alıntının üzerine, yazarın *Julius Caesar* metnindeki temayı devam ettiren metinler seçtiğini görmekteyiz. Eserde kralları öldürüp, iktidarı ele geçirme düşüncesi egemen bir düşünce olmaktadır. Lady Macbeth, Macbeth'i Kral'ı öldürmesi için ikna etmeye çabalamakta ona bir motivasyon sağlamaya uğraşmaktadır. Neticede Macbeth, kendi sonunu getirecek kanlı planı gerçekleştirmeye ikna olur. Başar Sabuncu seçtiği bölümde söylenen repliklerin sırasını kendi yarattığı anlam üzerine yeniden sıralandırmıştır. Oyunu biçimlendirirken herhangi bir kurala bağlı kalmadığını, orijinal eserleri her yönüyle biçimsel bozuma uğratarak göstermektedir.

“Derrida konuşmayı, yazıdan daha ön planda görür. Ses merkezci bir yaklaşıma sahiptir. Konuşma yazıya göre daha üstündür çünkü konuşma bulunuş olanağına yazıdan daha yakındır. Konuşurken konuşmanın anlamını yakaladığımızı zannederiz nesnel bir düzleme oturturuz. Yazı aracılık görevini ümitsizce yerine getirirken konuşma bulunan an ve bulunuşa bağlıdır. Sesmerkezcilik bulunuşun kaçınılmaz bir sonucudur. Bu nedenle konuşma ve yazı arasındaki karşıtlığı yapısöküme uğratar. Konuşma esnasındaki sözcükler sanki içten, doğru ve gerçek varlıktan çıkıyorlarmış gibi görünür. Yazı o kadar açık, doğal ve içten değildir. Konuşma ile karşılaştırıldığında yazı mekanik, ikinci el, konuşmanın bir kopyasıymış izlenimi uyandırır. Yazı, Derrida'ya göre tarih boyunca insan sesine yabancılaşmıştır. Düşüncelerimizi gayri şahsi yazı ortamı aracılığıyla ilettiğimiz ve basılı metnin kalıcı, maddi bir varlığı olduğu için, metin her zaman tahmin veya niyet etmediğimiz şekillerde dolaşıma sokulabilir, yeniden üretilebilir, alıntılanabilir, kullanılabilir.

Konuşmanın soluk, mekanik bir şekilde biçimlendirilmesidir ve her zaman bilincin bir adım gerisindedir” (Lucy, 2017, s. 156).

MACBETH

Sus, yalvarırım!... Bir insana yaraşan her şeyi yapmaya varım. Ondan ötesini yaptım mı, insanlıktan çıkarım.

LADY MACBETH

Öyleyse hangi hayvan yazdırdı sana bana yazdığın o kutsal müjdeleri?

O zaman insandın asıl!

Yapmaya yüreğin olduğu zaman...

Ne sırasıydı, ne yeri... Öyleyken, yerini de, sırasını da yaratmaya hazırdın.

Adamdın! Bir adım daha atacaksın şimdi, adam olmak istiyorsan yeniden.

Ben çocuk büyüttüm, bilirim nedir tadı sütümü emen bir yavrunun.

Öyleyken, mememi çeker alırdım dişsiz damaklarından,

Beynini ezdim kendi yavrumun bile...

Senin ettiğin yeminleri etmiş olaydım.

MACBETH

Sen yalnızca erkek çocuk doğur.

Erkek hamuru yoğurmak yalnızca

Senin bu acımasız gücün (2014, s. 27-29) (Shakespeare, 2003, s. 43-45).

Oyunun yedinci bölümünde karma bir kurgu görünmektedir. Kral Lear'ın delirmeye başladığı bir düzlemde, iktidar hırsıyla yanıp tutuşan Macbeth, Richard ve Claudius da kendine yer bulur. Kral olamayacak kralların akıllarını yitirdikleri ve vicdan muhakemesiyle baş başa kaldıkları bir düzlem kurgulanmış, Soyтары vasıtasıyla hepsi hicvedilmiştir. Oyundaki özgün yapısıyla ön plana çıkan önemli bölümlerden biridir.

LEAR

Yoo... hayır. Ben Lear değilim. O böyle mi yürür, böyle mi davranır?

Ağzı, dili, gözleri nerede?

MACBETH

Yıldızlar kapayın gözlerinizi... Hiçbir ışık sızmasın içimdeki karanlık isteklere. Göz görmesin elin ne yaptığını; yine de olsun ama olsun bu iş... Gözün bakamayacağı kadar korkunç da olsa!

(...)

CLAUDIUS RICHARD

Ruhumuzu ürkütmesin saçma düşlerimiz. Vicdan sırf korkakların kullandığı bir sözdür. Güçlüler sinsin diye uydurulmuştu ilkin (2014, s. 31).

Anlatı içinde anlatı, ilk anda "ayrışık", ancak içerisine sokulduğu metinle bir benzer ilişkisi kuran, koşut bir anlam üreten veya metnin anlamını destekleyen bir sözcüktür. Farklı eserlere ait yakın unsurlar, daha çok aynı şeyi imgeler, içerisine sokuldukları ve yeni uzamda meydana getirdikleri metni yinelediklerinden ve açıkladıklarından bir üst-anlam niteliğine sahiptirler. Yansıtma işlevi gören sözcük, kapsayan anlatıdaki sözcüğe koşut anlam üretir. Bu durumda anlatı içinde anlatı, metinlerarası bir içerik alıntısı olarak tanımlanabilir. "Bir metnin içeriğini özetlediğinden ya da onu alıntılıdığından, bir başka sözcüğe gönderen metinlerarası bir sözcüktür. Özetlediği kurgunun ayrılmaz bir parçası olduğu için, onun içerisinde bir geriye dönüş vasıtası olur ve sonuçta metin içinde bir iç yineleme durumu yaratır. Üst-metnin belirgin, özgül özellikleri, bilinen iyeleri yeni metinde yinelenir" (Aktulum, 2000, s. 160).

Sekizinci bölümde Brutus ve yandaşları, Caesar'ı öldürmeyi başarırlar, Richard, Macbeth ve Claudius yok olan bir iktidar karşısında korkuya kapılmışlardır. Ceasar'ın ölümü, iktidar sahiplerini korkuturken; halkı özgürlüğün getirdiği bir sevince boğmuştur. Bu tezatlığı yaratması bağlamında Başar Sabuncu'nun seçtiği metinlerarası göndermeler, mesajını aktarması bağlamında oldukça başarılıdır.

MACBETH

Öyleyse, bu dünya da çığırından çıksın, öteki de!

(...)

RİCHARD

Ya çıban çıkarmışsa kral?

Her yanı çıbanlar içindeyse baştan ayağa?

Hele bu çıbanlar patlayıverirse bir de...

Kral dediğin, azgın bir çıbanbaşı oluvermez mi?

CLAUDIUS

Tanrım... Korumayı!

CAESAR

Sen de mi Brutus?... Öyleyse yıkıl Caesar!

CASCA

Zorbalara kul olmak bitti artık... Yaşasın özgürlük! Koşalım, haber verelim herkese; kölelikten kurtulduk (2014, s. 33).

Onuncu bölümde Macbeth, başta Kral Duncan'ı öldürmeye cesaret edememiş, Lady Macbeth'in ısrarı üzerine hırsına yenik düşmüş ve nihayet eylemi gerçekleştirmiştir. Julius Caesar'ın ölümünün ardından bir hükümdar daha öldürülmüş ve bu iki ayrı tragedyadaki eylemler birbirini pekiştirir nitelikte seçilmiştir. Başar Sabuncu, anlatı içinde anlatı kurarken alt metinde devam eden düşünceyi güçlendirir eylemler seçmiş, böylelikle iktidar için hırsına yenik düşen insanların duygularını daha etkin bir biçimde anlatabilmiştir. Macbeth, derin bir vicdan muhakemesi içerisine girmiş kendini yargılarken; Leydi Macbeth onu teselliye girişmiş ve bu yükün kolay atlatılabilecek bir yük olduğu konusunda Macbeth'e üstün gelmiş gibi görünür. Kullanılan bölüm, Shakespeare'in metniyle uyumaktadır ancak tüm örneklerde olduğu gibi sadeleştirilmiş bir hâli kullanılmıştır.

MACBETH

Nedir bu eller? Gözlerimi oyuyor bu eller!
Evrenin tek mil denizleri yıkayabilir mi bu elleri?
Ellerim kana boyar denizleri,
kızıla çevirir sonsuz yeşil dalgaları.

LADY MACBETH

İşte benim ellerim de seninkilerin renginde; ama yüreğimi bembeyaz edemem seninki gibi, utanırım. Azıcık su siler, paklar her şeyi... Ne kolaymış görürsün. Daha işimiz bitmedi. Üşüteceksin, hırkanı giydireyim (2014, s. 34).

Başar Sabuncu, on birinci bölüme gelindiğinde yine yeni olan bir biçim denemesine girişir. *III. Richard* adlı oyundan aldığı bu bölümde Lady Anne, kocasını öldüren Richard'ın yüzüğünü içi kan ağlayarak kabul eder. Richard bir şekilde kadını ikna etmeyi başarır. Başar Sabuncu burada Richard'ın bütün repliklerini Claudius'a söyletmiştir. İki kral katili, iki yozlaşmış yönetici, iki vicdanının sözünü dinlemeyen adam Başar Sabuncu için aynı kişidir. Birbirlerinden hiçbir farkları yoktur yazar için, aynı günahları işlemiş insanların. Yine bir kralın ölümü üçüncü defa tekrar eden bir izlek olarak karşımıza çıkmaktadır. Yalnız burada cinayetin bir maskesini görmekteyiz. Richard (Claudius), Lady Anne'e bu cinayeti aşk için işlediğini söylemiştir. İktidar hırsının varlığını reddetmeye iten bir tanımlama yapılmakta ancak

Richard'ın devam eden konuşmalarında bunun da bir yalandan ibaret olduğu görünmektedir.

LADY ANNE

Alçak! Ya sen? Ne Tanrı yasası bilirsin, ne insan yasası.
En vahşi hayvanda bile bir nebze merhamet vardır.

RICHARD GLOUCESTER

Bende olmadığına göre, hayvan değilim.

LADY ANNE

Hayret! Doğruyu söyleyen bir şeytan!

(...)

RICHARD GLOUCESTER

Kocanı ben öldürmedim.

LADY ANNE

Yani yaşıyor.

RICHARD GLOUCESTER

Hayır öldü, ama Edward'ın eliyle

(...)

LADY ANNE

Dilerim belanı Tanrı'dan bulursun.

Ah, ne kadar ince, duygulu, erdemli bir insandı!

RICHARD GLOUCESTER

İyi ya işte, tam yerine gitti demek;

Cennetin Kralı için de öylesi makbul.

LADY ANNE

Oysa senin layık olduğun tek yer cehennem.

RICHARD GLOUCESTER

Olabilir, ama bir yer daha var.

LADY ANNE

Zindan mı?

RICHARD GLOUCESTER

Hayır, senin yatak odan.

(...)

RICHARD GLOUCESTER

Seni ondan çok seven biri var ama.

LADY ANNE

Kimmiş?

RICHARD GLOUCESTER

Karşında.

(Lady Anne, Richard'ın yüzüne tükürür.)

Niye tükürdün yüzüme?

LADY ANNE

Keşke zehir tükürüp

Hemen öldürebilseydim seni.

(...)

RICHARD GLOUCESTER

Hadi, durma! Evet, Kral Henry'yi ben öldürdüm.

Ama gerçek neden senin güzelliğindi.
H adi, bitir şu işi! Genç Edward'ı hançerleyen de bendim;
Ama hep o ilahi güzelliğin yüzünden.
(Arne kılıcı indirir.)
Ya o kılıcı kaldır, ya beni.
LADY ANNE
Hadi kalk, ikiyüzlü.
(Richard doğrulur.)
Ölmeni isterim ama katilin olmak istemem.
RICHARD GLOUCESTER
O zaman barıştık mı?
LADY ANNE
Bu daha belli değil.
RICHARD GLOUCESTER
Rica etsem, şu yüzüğü takar mısın?
LADY ANNE
Almak, vermek değildir.
(...)
LADY ANNE
Peki o zaman, bütün kalbimle!
Ayrıca, sizin böyle pişman olduğunuzu görmek... (Shakespeare, 2007, s. 32-41).

LADY ANNE
Alçak! Ne tanrı yasası bilirsin sen, ne insan.
En yırtıcı hayvanda bile biraz acıma duygusu vardır.
CLAUDIUS
Bende hiç yok! Hayvan değilim demek ki.
LADY ANNE
Bir katilin ağzından da olsa, doğruya doğru.
CLAUDIUS
Kimseyi öldürmedim ben.
LADY ANNE
Kocam yaşıyor da, ben mi bilmiyorum yoksa?
CLAUDIUS
Yoo, ölmesine öldü ama ben öldürmedim onu; söylenenler hep iftira.
LADY ANNE
Nasıl da kolaycacık kabul ediyorsun alçak!
Tanrı da benim dualarımı kabul edip, kahretsin seni.
Ah... melekler kadar iyi yürekliydi o.
CLAUDIUS
Öyleyse, kendisini; cennete kavuşturduğum için dua etmeli bana.
Böyleleri pasaklı dünyamızdan çok oraya yakışır, değil mi ya?
LADY ANNE
Sense, cehenneme yakışırınsın ancak!
CLAUDIUS
Bir yere daha yakışırım. İzin verirseniz söyleyeyim.
LADY ANNE

Zindana!

CLAUDIUS

Yatak odanıza.

(...)

CLAUDIUS

Seni kocandan yoksun bırakan, daha iyi bir kocaya kavuşasın diye işledi bu suç.

LADY ANNE

Kimmiş o?

CLAUDIUS

İşte karşında!

...Ne demeye tükürüyorsun suratıma?

LADY ANNE

Keşke can alıcı bir zehir olaydı tükürüğüm.

CLAUDIUS

Senin güzel gözlerin benimkileri bozdu önce, kör edesiye ağlattı beni. (...)

Sana tapan bir gönlü söküp atmak istersen ordan, işte göğsüm açık vuruşların en acımasızına.

Hadi durma!.. Kralı da, kocanı da ben öldürdüm, evet!

Ama güzelliğindi beni kıskırtan.

Vur, öleyim!... İş ki, yapayalnız, gözden düşmüş bırakmayayım seni ardımda.

LADY ANNE

Kalk yerden ikiyüzlü.

Ölmeni isterim, ama celladın olmak istemem.

CLAUDIUS

Beni bağışlıyorsun demek?

LADY ANNE

Bilmiyorum...

CLAUDIUS

Şu yüzüğü parmağına tak, ne olur...

LADY ANNE

Almakla vermek bir değildir ama.

LADY ANNE

Konağınıza giderim. Ama... yalnızca pişmanlığınızı görmek için.

(...)

CLAUDIUS

İktidar hırsı... Sen nelere kadirsin!

Yok canım, kendime haksızlık ediyorum hep. Bu kadın bayılıyor bana.

Gidip ayna karşısına geçeyim, ardından da gelsin terziler.

Kendimi beğenmeye başladım madem, azıcık da masraf edeyim.

Ey güzelim güneş, ben bir ayna edininceye değin parla da, gölgemi göreyim yürürken (2014, s. 34-39).

On birinci bölüm içerisinde Claudius, *Antonius ve Kleopatra*'da da Antonius'un yerine geçer. Caesar'ın yeni öldüğü bir zaman diliminde geçen replik Antonius'un ağzından değil, Claudius'un ağzından yansıtılır.

ANTONIUS

Bırak, Roma gömülsün Tiber'in sularına;
Çöksün kubbesi koca İmparatorluğun.
Benim göklerim burada. Bütün devletler çamur,
İnsanı da hayvanı da besliyor bu çirkef dünya.
Yaşamının en soylu yanı nedir? İşte bu (Shakespeare 1994, s. 21).

CLAUDIUS

Varsın Roma gömülsün Tebere'nin sularına; çöksün kubbesi koca
imparatorluğun...
Benim göklerim burda. Bütün devletler çamur, insanı da, hayvanı da
besliyor bu çirkef dünya. Yaşamının en soylu yanı nedir?.. İşte bu
(2014, s. 38).

Başar Sabuncu, kullandığı metinlerin kötü sözcü karakteri olarak Hamlet'in kral katili ve aynı zamanda kral olan amcası Claudius'u seçmiştir. Kral katilleri, kral öldükten sonra onun yerine geçmeye çalışan iktidar heveslileri, her zaman Claudius'un hayat vermesiyle meramlarını dile getirmektedirler. Buradan yazarın öznel olarak kendine seçtiği “en kötü” karakterin Claudius olduğu çıkarımına varılabilir. Neticede Antonius da, Caesar'ın katillerini hedef gösterdikten sonra onun yerine yönetime geçen üç yöneticiden biri olmuştur.

On ikinci bölümde Hamlet, annesi Gertrude ile yüzleşmekte, kralı öldüren adamın yatağına girdiği için onu suçlamaktadır. Metin orijinaline sadık kalınmış herhangi bir değişikliğe uğramamıştır. Ancak Hayalet'in gelip onu yalnızca Hamlet'in gördüğü, Gertrude'un ise Hamlet'in delirdiğine inandığı sahne aktarılmamış yarıda kesilerek diğer bölüme geçilmiştir. Yeniden Marcus Antonius'u görmekteyiz ancak bu defa *Antonius ve Kleopatra*'daki Antonius değil, *Julius Caesar*'daki Antonius karşımıza çıkmaktadır.

Antonius, çok iyi bir kitle psikolojisi bilgisine sahiptir. Romalı vatandaşların önünde Brutus ve silah arkadaşlarını kötölemeyeceğini açık açık ifade ederken; Caesar'ın okunmamış vasiyetini halka belirterek onlar üzerinde büyük bir etki yaratır. Halk, Caesar'ın ölümünü büyük bir özgürlük olarak karşılamış ve gelişen olaylar neticesinde hiçbir şeyin de değişmediğine tanık olmuştur. Antonius bu değişmeyen hava içerisinde hâlâ bir umut kaynağı barındıran vasiyeti okumamakta direterek halk üzerinde daha büyük bir etki yaratır. Neticede baskılara ve isteklere karşı bu vasiyeti okur. Vasiyetin ardından bütün halk, kahraman ilan ettikleri Brutus ve silah arkadaşlarına düşman olmuşlardır. Çünkü halk için önemli olan isimler, krallar, iktidarlar değil; onlar için en önemli şey yaşadıkları hayatı sürdürebilecek maddi imkânlarla sahip olmaktır. Metnin orijinalinde de benzer bir durum meydana gelir ancak Başar Sabuncu kendi metnini kurgularken çok daha azına yer vermekle yetinmiştir. Mesajı taşıyıcı etkenleri alımlayıcıya iletmekte başarılıdır.

ANTONİUS

Dostlarım, canım kardeşlerim...
Ne olur sizleri isyana sürüklemiş duruma sokmayın beni.
Şerefli adamlardır bu işi yapanlar.
Ben içimden gelenleri söyledim düpedüz.
İşte Caesar'ın vasiyeti. Her yurttaşa
yetmişbeşer altın bırakıyor, her birine ayrı ayrı...

1.YURTTAŞ

Öcünü alacağız yüce Caesar!

2.YURTTAŞ

Brutus'un evini yakalım ilkin, sonra önümüze ne çıkarsa..

3.YURTTAŞ

Tekini sağ komayalım hainlerin!

Caesar'ın kanma kan!"

ANTONİUS

Bir kez ayaklandın ya ey hınç, dilediğin yere git artık...

Yürü yürüyebildiğin kadar! (2014, s. 44-45).

On beşinci bölüme gelindiğinde, karma bir durum söz konusudur. Julius Caesar'ın ölümünün ardından örgütlenen halk, katillerden intikam istemektedirler. Yalnız burada tek katil Brutus ve silah arkadaşları değildir. Macbeth, Richard ve Claudius'un da ortaklaşa buldukları bir zeminde bu

durum gerçekleşir. Yazarın müthiş bir tespit yeteneğinin olduğu bu bölümde seçtiği replikler etkileyiciliği yönünden vicdanın muhakemesini yapan ve çoğunlukla yenilen, hırslarının mahkûmu insanları dile getirmesi bakımından çok başarılıdır.

CADILAR

Kanma kan... Canına can... İntikam!

YURTTAŞLAR

Kanma kan... Canına can... İntikam!

CADILAR ile HAMLET

Kanma kan... Canına can... İntikam!

(...)

BRUTUS

Kabarmış bir denizin üzerindeyiz şimdi, yanımız yöremiz düşman.

Ve bir ölüye dökülecek nice gözyaşı var içimde.

CLAUDIUS

Tehlike sakalımızdan tutmuş çekerken, durup oturacak değiliz ya kollarımızı kavuşturup?

RİCHARD

Ne? Kendimden mi korkuyorum?

Burda başkası yok ki.

Ben beni severim... Eee, kimden kaçıyorum öyleyse?

BRUTUS

Bir katil mi var burada?... Hayır!

MACBETH

Evet!... Ben varım ya.

CLAUDIUS

Ne?... Kaç öyleyse!

RİCHARD

Kimden?... Kendimden mi? (2014, s. 47-48).

On yedinci bölümde, Hamlet dua eden Claudius'u öldürme imkânı varken, bu tarz bir öldürmeyi aşağılık ve ahlaksız bularak düşüncesinden o an için vazgeçer. Hamlet'teki insan olma duygusu ve delilik oldukça başarılı bir biçimde aktarılmıştır. Onun deliliğinde bile akıllı bir masumiyetin izleri sürülebilmektedir. Babasını hain bir şekilde öldüren amcasından alacağı intikamda bile ahlaklı ve merhametli davranır. 66. Sone ile sona eren bölüm varoluşsal çıkmazları da destekleyen bir düzlemde ilerlemektedir.

On sekizinci bölüm Başar Sabuncu'nun değişikliğe uğrattığı bölümlerden biridir. Brutus'un silah arkadaşı Cassius ile yaptığı tartışmada, Cassius'un

yerine III. Richard geçmiştir. Brutus'un karısı Portia ölmüştür. Brutus, Cassius ile yaptığı tartışmada otoritesini ve hiyerarşiyi karşı tarafa hissettiren bir yapıdayken, burada kendisiyle hiyerarşik olarak eş gördüğü Richard'a otoriter bir tavırla yaklaşmamaktadır. Parçanın bütününde yaptığı yanlışlar nedeniyle henüz yalnızca vicdanlarıyla yargılanan adamların, müşkül çaresizleri vardır.

BRUTUS

Söyle!... Buraya varmak için mi kana buladık ellerimizi?
Önüne gelen kendine bir beylik edinip, dilediğince at oynatsın;
doğruluğu hiçe sayıp, yolsuzluğa arka çıksın diye mi?
(...)

RİCHARD

Böylesine öfkeli olabiliyormuş sun demek;
senden beklemezdim.

BRUTUS

Ah, bilsen ne acılar yakar kavurur yüreğimi;
Hiçbir akıl yürütme gelemes üstesinden.
Sabah geldi haberi.. Karım ölmüş (2014, s. 53).

Başar Sabuncu, Shakespeare'in bir başka metni olan *Coriolanus*'tan bir pasaj ekleme gereği daha duymuştur. Shakespeare'in ekonomik zemini en iyi yansıtan oyun bölümlerinden birini seçip toplumsal sınıfların çatışmasını, bir klasik metin havuzuna katmayı başarak kendi edebî çizgisine yakın bir anlatımsallık yoluyla eseri kurgulamaya devam etmektedir. İktidar hırsı ve cinayetlerin örülü olduğu yoğun bir izlek sürerken alımlayıcının dikkatini başka yönler çekmek ve başka sıkıntılardan söz etmek adına bu bölüm oldukça kıymetlidir.

Bölüm, açlık ve yoksulluktan kırılan bir halkın isyana teşebbüs ettiği; açlıktan ölmek yerine, savaşarak ve hakkını arayarak ölmeyi tercih ettiği bir Roma şehrinde başlamaktadır. İsyanı bastırmak için görevlendirilen Coriolanus'un arkadaşı Menenius Agrippa ile isyancı yurttaşlar arasında geçen ilginç diyaloglar metnin kalbini oluşturmaktadır. Metaforik düzlemde gelişen bu diyaloglar ilgi çekici bir zemin oluşturmakta ve toplulukları etkisi altında alan bir üst dil takınmaktadır.

“Metaforlar, esasen temelsiz oldukları, bir göstergeler kümesinin yerine konan başka bir göstergeler kümesi oldukları için, dil en yoğun olarak inandırıcı olmaya çalıştığı noktada kendi kurmaca ve keyfi doğasını açığa vurma eğilimindedir. (...)Edebiyat eserleri bir bakıma başka söylem biçimlerine göre daha az aldanırlar; çünkü kendi retorik statülerini, yani söyledikleri şeyin yaptıkları şeyden farklı olduğu ve bilgi iddialarının onları muğlaklaştıran mecazi yapılarla işlediği olgusunu örtük bir biçimde kabul ederler (de Man, 2008, s. 196).

Üst sınıf ve alt sınıf çatışmaları, güçlü komutanlar, hükümdarlar ve din bahane edilerek bastırılmaya çalışılmakta en sonunda dış ülkelerin Roma'ya savaş açması sonucu isyan doğal olarak dağılmaktadır. Agrippa'nın insanları caydırış biçimi ilgi çekicidir.

AGRİPPA (Polonius)

Dostlarım! Dostlarım ne yapmak istiyorsunuz? Bu ne hal?

1.YURTTAŞ (Hamlet)

Açlıktan sürünerek gebermektense, hakkımızı aramak için dövüşerek ölmek yeğdir. Kararımız karar mı arkadaşlar?

2.YURTTAŞ (1. Cadı)

Hem de nasıl. Pilavdan dönenin kaşığı kırılınsın!

5.YURTTAŞ (Laertes)

Evet! Ve artık çok iyi biliyoruz ki, Caius Marcius halkın baş düşmanıdır.

3. YURTTAŞ (3.Cadı)

Hem de nasıl... O domuzu ortadan kaldırırsak; erzak ambarlarının kapıları da açılıverir ardına kadar. Ensesi kalınlar yoksulluğumuzu hiçe sayıp, buğdaya zam üstüne zam yapabilirler mi bir daha, görürüz.

(...)

AGRİPPA

Haksızlık ediyorsunuz dostlarım. Kıtlık yüzünden devlete el kaldıracağınıza, göklere yalvarmaksınız. Diz çöküp af dilemelisiniz tanrılardan; çünkü bu felaketi başınıza salan devlet babanız değil, tanrılardır.

(...)

AGRİPPA

Efendim... günlerden bir gün, vücudun tek mil uzuvları mideye baş kaldırıp, onu suçlamışlar. Şöyle demişler bir ağızdan: Vücudun orta yerine yerleşmiş tembel bir çukurdan başka neki bu mide? Göz görüyor, kulak duyuyor, el iş görüyor emek veriyor... Bu mideyse, yan gelip yatarak tek mil yiyeceği istif ediyor. Tıpkı sizin yöneticilerinizi suçlamanız gibi konuşmuşlar yani...

(...)

Mide öteki uzuvlar gibi delibozuk değil, akıllı uslu sakinmiş. Şöyle karşılık vermiş: Hepinize can veren, hepinizi besleyen yiyecekleri önce benim aldığım doğrudur. Ama ben o besinleri sindirmesem, damar damar hepinize paylaştırmasam, gereğinde istifleyip, gereğinde dağıtma- sam... Hanginizde can kalır, derman kalır?

(...)

AGRİPPA

Devletinizin soylu yöneticileri bu yararlı mide, sizler de ona başkaldıran bozguncu uzuvlarsınız işte... Anlaşıldı mı şimdi?

(...)

HABERCİ

Haberler kötü efendim. İç kargaşalığımızı fırsat bilip, düşmanlarımız üzerimize yürüyorlarmış koca bir orduyla.

AGRİPPA

Yaa!... Hepiniz duydunuz değil mi? Yurdumuz tehlikede!... İç çatışmaları bırakıp, dış düşmana karşı tek vücut olma günü bugün. Hadi, gidip silâhlanın hepiniz... Savaşınız kutlu olsun dostlarım! (2014, s. 53-56) (Shakespeare,1994, s. 19-24).

On dokuzuncu bölüm, William Shakespeare'in *III. Richard* oyunundan bir kesitle devam etmektedir. Buckingham Dükü, kral ve prens katili Richard'ı Kent Konseyi önünde kral olarak atamak için tıpkı *Coriolanus*'taki Agrippa karakteri gibi dine başvurmaktadır. Agrippa da, Caius Marcius için isyan eden halka, sorumluluğu hükümdarda değil, Tanrılarda aramaları için salık vermiştir. Richard, Buckingham'ın yardımıyla kralı ve prensi öldürmüş olmasına rağmen konseyin önünde dinine bağlı bir karakter izlenimi verdiği için kral seçilmiştir. Halkın ve diğer bürokrasi sınıfının; gözünü boyamak için kutsal değerlerin yitimi söz konusudur. Soylu sınıf kendi çıkarları doğrultusunda her türlü kutsal sayılan emareyi alt-üst etme yetkisini ve gücünü kendilerinde bulmaktadırlar. Bu anlamda ilk olarak Marcus Antonius (*Antonius ve Kleopatra*) sonra Menenius Agrippa (*Coriolanus*) ve Buckingham Dükü (*III. Richard*) toplumu manipüle etmek ve yönlendirmek açısından başarılı iktidar yanlısı karakterler olarak görülmektedir.

BUCKİNGHAM

Nerdeyse burda olurlar... İstemiyormuş gibi yapan siz. Hah!.. Bir de dua kitabı olsun elinizde. Dünya işlerine ilgisiz dindar biri gibi görünün. Gelin giden kızlar gibi davranın efendim; hem istemem deyin, hem alın.

(...)

BELEDİYE BAŞKANI

Yüce efendimiz, ibadetine engel olduğumuz için bağışla bizleri.

RİCHARD

Siz beni bağışlayın, ne olur? Yurttaşlarıma karşı bir suç mu işledim ki, azarlamaya geldiniz beni?

(...)

BUCKİNGHAM

Güzel ülkemiz uçurumun kıyısına itilmiş...

Onu kurtarmak üzere tahta çıkmanızı dile-meye geldik. RİCHARD

Niçin onca kaygıyı sırtıma yıkmak istiyorsunuz?

Krallık edebilecek adam değilim ben... Kabul edemem.

BUCKİNGHAM

Peki, artık yalvarmayacağız öyleyse...

Siz de bir şeyler söylesenize!

BELEDİYE BAŞKANI

Yurttaşlarınız adına yalvarıyoruz size...

(...)

RİCHARD

Peki!... Gerçi vicdanım ve yüreğim karşı çıkıyor ama yalvarmalarınız dokundu bana; taştan yapılmış değilim ne de olsa.

(...)

BUCKİNGHAM

Yaşasın kral!

YURTTAŞLAR (Dışardan)

Yaşasın kral!... Yaşasın kral!... Yaşasın kral!... (2014, s. 56-58).

Başar Sabuncu'nun zekice dokunuşlarından birini de yirminci bölümde görmekteyiz. Burada üç farklı metin iç içe geçmiştir. Öncelikle Macbeth'in, kehanetin gerçekleşmesi korkusuyla Banquo'nun ölüm emrini verdiği *Macbeth* oyununa, sonra Banquo'nun peşinden giden katillerin Clarence Dükü'nü öldürmeye giden katillere dönüşmesiyle *III. Richard* oyununa ve nihayetinde birleşen birbirini tamamlayan üç öykü gibi görünmeleriyle oluşan *Bir Ata Krallığım'a* kadar edebî anlamda çok başarılı bir kurgulama yaratılmıştır. Önemli bir örnek olduğu için üç eserde de izleri sürülecek ve aktarılacaktır. Başar Sabuncu, bir metinle gerçekleşmesi gereken iki eylemi; birini sahnede gösterip diğerini de yalnızca kastederek anlatmayı amaç edinmiş ve bunu başarmıştır.

MACBETH

İyice düşündünüz mü söylediklerimi?

Cennetlik birer evliya değilsiniz ya, dua edesiniz bugüne değin yükselmenizi engellemiş, sizi ezmiş birine?

(...)

1.KATİL

Öyle şeyler görmüşüz ki efendimiz şu batası dünyada, ne olsa yaparız ya düzelsin, ya büsbütün batıp gitsin diye.

(...)

1.KATİL

Ne o korkuyor musun yoksa?

2.KATİL

Öldürmekten korkmuyorum. Emir yüksek yerden nasılsa. Ama öldürdüğüm için cehennemlik olmaktan korkuyorum Azıcık vicdan tortusu kalmış hâlâ içimde.

1.KATİL

Boşversene! Vicdan dediğin neyse, ürkek kılar adamı. Hırsızlık edemezsin, suçlar; sövemezsin, ağzını tıkar; komşunun karısıyla yatamazsın, suçüstü yakalar.

Adamı sürüm sürüm süründürür, dokuz köyden kovdurur bu vicdan.

Rahat yaşamak isteyen boş verir böyle safsatalara.

(...)

BANQUO (Clarence)

Kim?... Kimsiniz siz?

1.KATİL

Sizin gibi âdemoğulları.

BANQUO

Ama benim gibi soylu değilsiniz besbelli.

2.KATİL

Sen de bizim gibi sadık değilsin.

BANQUO

Ne demek? Beni öldürmeye mi geldiniz yoksa?

1.KATİL

Eh işte... öyle gibi.

BANQUO

Dostlarım... Ben ne yaptım size?

2.KATİL

Hiiç... Ama devlete ihanet ettiniz.

(...)

I. KATİL

İdama mahkûm edildiniz. Emri veren de kralımız.

BANQUO

Olamaz. O beni sever. O... Ne yaptımsa, onun buyruğuyla, onun adına yaptım, ben. Ne yaptımsa...

1. KATİL

İyi ya. Şimdi de ölmenizi emrediyor işte. (...)

Acımak mı? Biz emirle iş görüyoruz beyim.

Üstelik de, sizi şu pasaklı dünyadan kurtarıp

cennet çayırlarına salıyoruz diye, bize dua edin! (2014, s. 59-62).

İlk olarak *Macbeth*'te Banquo'nun öldürülüşüne bakalım:

İKİNCİ KATİL

Işık verin, ışık!

ÜÇÜNCÜ KATİL

Bu o.

BİRİNCİ KATİL

Hazır olun.

BANQUO

Bu gece yağmur yağacak.

BİRİNCİ KATİL

Yağsın bakalım.

(Üçü birlikte Banquo'nun üstüne atılır.)

BANQUO

Ah! Hainler! Kaç Fleance, kaç evladım, kaç, kaç, kaç!

Öcümü al! Ah, alçaklar!

(Banquo ölür, Fleance kaçar.)

ÜÇÜNCÜ KATİL

Işığı kim söndürdü?

BİRİNCİ KATİL

Plan böyle değil miydi?

ÜÇÜNCÜ KATİL

Yalnız birini öldürdük. Oğlu kaçtı.

İKİNCİ KATİL

İşin asıl önemli kısmını beceremedik..

BİRİNCİ KATİL

Her neyse,

Hadi gidip becerebildiğimiz kadarını haber verelim (Shakespeare 2003, s. 78-79).

Şimdi metnin asıl alıntılandığı *III. Richard* oyununa bakalım. *Bir Ata Krallığım*'da ölen kişinin Banquo olduğu gösteriliyor ancak replikler birbirleriyle eşleşmemektedir. *III. Richard*'da durum çok farklıdır. Clarence'nin ölümü ve Banquo'nun ölümünde yaşananlar birebir aynı gözükmemektedir.

BİRİNCİ KATİL

Ne yani, korkuyor musun yoksa?

İKİNCİ KATİL

Öldürmeye korkmuyorum; nasıl olsa emir var elimizde.

Ama lanetlenirsek diye korkuyorum; çünkü

lanetlenmeye karşı emir yok elimizde.

(...)

İKİNCİ KATİL

Aman, istemem. İnsanı vesveseli yapıyor. Bir şey çalacak olursun, hemen seni kınar; küfredersin, ayıplar; komşunun karısıyla yatayım dersin, suçüstü yapar. Olur, olmaz yüzü kızarır, içinde bir türlü rahat durmaz; İşte böyle bir mahlûk bu vicdan. Durmadan sorun yaratır. Bir defasında yerde bir kese altın bulmuştum, zorla sahibine iade ettirdi. Vicdanı olan açlığa mahkûm demek. Herkesin ödü patlar ondan, ne köye sokarlar ne kente. Bence hayatın tadını çıkarmak istiyorsan işine bak ve ondan uzak dur.

(...)

CLARENCE

Tanrı adına, sen de kimsin?

BİRİNCİ KATİL

Sizin gibi bir insan

CLARENCE

Ama benim gibi kral soyundan değilsiniz.

BİRİNCİ KATİL

Ama siz de bizim gibi Kral'a sadık değilsiniz.

(...)

CLARENCE

Beni öldürmeye geldiniz.

KATİLLER

Evet, evet.

CLARENCE

Söylemeye bile el vermiyor içiniz;

Yapmaya hiç vermez.

Söyleyin dostlar, size ne zararım dokundu?

BİRİNCİ KATİL

Bize değil, Kral'a dokundu.

(...)

CLARENCE

Yo, hayır! O beni sever, bana çok düşkündür.

Siz ona gidin, benim gönderdiğimi söyleyin.

(...)

Olamaz, başıma gelenleri duyunca

Hıçkıra hıçkıra ağlamıştı; beni kurtarmak için

Elinden geleni yapacağına yemin etmişti.

BİRİNCİ KATİL

İyi ya işte, sizi bu dünyanın çilesinden kurtarıp

Öbür dünyanın huzuruna kavuşturuyor (Shakespeare 2007, s. 66-73).

Yirmi birinci bölümde *Kral Lear*'dan bir sahneyle karşılaşırız. Cornwall ve Regan'ın Gloucester Dükü'nü hain olduğu gerekçesiyle yargıladıkları bu sahnede karakterler yine Başar Sabuncu tarafından değişime uğratılmıştır. Yargılanan Gloucester değil bir Soyтары olmuş; yargılayan Lear'ın ortanca kızı Regan'nın kocası Cornwall değil, Hamlet'in amcası Claudius'un sadık

hizmetkarı Polonius olmuştur. Shakespeare'in metninde yargılanan ve göz çukurları delinerek kör edilen bir soyluyken Başar Sabuncu'nun metninde bu işkenceyi gören yalnızca bir soytarıdır. Adı bile yoktur. Leartes'in uyanışını barındırması bağlamında bu bölüm de önem kazanmaktadır. Nihayet Hamlet dışında, haksızlıklar karşısında uyanan bir soylu daha metinde kendini ilk defa göstermektedir. Babası Polonius'un haksızlıklarına karşı da bir uyanışı barındırması bir baba oğul çatışmasını tetikleyebilecek unsurlar barındırır. Orijinali ve değişime uğramış hâli örneklerde gösterilecektir.

CORNWALL

Söyleyin bakalım, şu son günlerde
Fransa Kralı'ndan ne gibi mektuplar aldınız?

REGAN

Kaçamak yok, biz her şeyi biliyoruz.

(...)

GLOUCESTER

Evet, bir mektup aldım; birtakım tahminler yürütülüyordu.

Yazan da düşman değil, tarafsız bir dosttu.

CORNWALL

Düzenbaz!

REGAN

Ve yalancı!

CORNWALL

Nereye gönderdin Kral'ı?

GLOUCESTER

Dover'e.

(...)

GLOUCESTER

Beni böyle ayı gibi kazığa bağladığınıza göre,

Bu havlamalarınıza dayanmalıyım.

REGAN

Söylesene! Onu niçin Dover'e gönderdin?

GLOUCESTER

Niçin mi? Çünkü senin o zorba tırnaklarının

O ihtiyarın fersiz gözlerini oymasına razı olamazdım;

Çünkü senin o yırtıcı kardeşinin o domuz dişleriyle

Onun krallık yağıyla kutsanmış bedenini parçalamasına

Seyirci kalamazdım.

O cehennem karası gecede, başı açık göğüs gerdiği fırtınada.

Denizler devleşip dalga dalga

Söndürebilirdi göklerdeki yıldızların ateşini.

Ama o zavallı, terkedilmiş ihtiyar,

Kudurup tepesine boşansın diye kışkırtıyordu gökleri.

Böyle korkunç bir gecede,

Kurtlar bile ulusaydı kapında,
 Seslenirdin kapıcıya : “Bırak, içeri girsinler” diye.
 Böyle davranırdı en acımasız yaratıklar bile.
 Ama göklerdeki kanatlı intikamın
 Sizin gibi evlatların üzerine çullanacağı günü
 Görürüm elbette.

CORNWALL

Asla göremeyeceksin! Tutun şu iskemleyi.
 Ayaklarımla ezeceğim o gözlerini.

GLOUCESTER

Tanrıya inananlar yardım edin bana!

Bu ne vahşet Tanrılar! Aaaaaah!

REGAN

Öbürünü de çıkart. Biri öbürüyle alay eder sonra.

CORNWALL

Gör bakalım intikam tanrılarını (Shakespeare 1995, s. 155-158).

Başar Sabuncu'nun metninde ise karakterler değişime uğramış,
 metinlerarası bir düzlemde aktarılmaktadırlar.

POLONİUS

Söyle, kimin aracılığıyla ilişki kurdun âsilerle?

REGAN

Konuş! Konuşmazsan biliriz konuşurmasını.

POLONİUS

Amaçları ne? Bir kez daha kargaşaya sürüklemek mi memleketi? Bil
 ki kimsenin bozmasına fırsat vermeyeceğiz birlik beraberliğimizi.

SOYTARI (Gloucester)

Tasasız bir ömür süreceğini sanan varsa,
 ibret alsın halimden. Acımasız intikamın
 sizlere de ulaştığını göreğim er geç.

POLONİUS

Göremeyeceksin hain!... Göremeyeceksin!

REGAN

Öbür gözünü de kör et!... Öbür gözünü de!

Biri ötekini hor görür sonra.

POLONİUS

Çöplüğe atın şu alçağı sessiz sedasız.

Bundan böyle koklaya koklaya bulsun yolunu, bulabilirse

UŞAK (Laertes)

Bütün bu cinayetler karşılıksız kalırsa eğer,
 hesabı sorulmazsa bunca haksızlığın...

Ben de gözümü kırpmadan her suçu işlerim... (2014, s. 63).

Yirmi ikinci bölüm yine *Kral Lear* oyunundan devam etmektedir. Shakespeare'in metninin dördüncü perdesinin altıncı sahnesinde; gözleri kör edilmiş Gloucester Dükü yine –*Bir Ata Krallığım'da*- bir Soyтары olarak Kral Lear ile bir dağın başında buluşur. Kral Lear'ın zihni öylesine bulanıktır ki karşısındaki adamın Gloucester Dükü olduğunu anlamaktan ziyade onun gözlerinin oyulduğunu bile fark etmemektedir. Kral Lear, yaşadığı hayattan öyle ağır dersler almıştır ki dünyanın kötülüğünü kavramak için onu gözlerimizle görmemiz gerekmez, aldığımız nefeste bile o kötülüğü hissetmek mümkündür. Lear, Soyтары'ya (Gloucester) görmüyorsa bile kendine camdan gözler tedarik etmesini ve politikacılar gibi görmediğini görür gibi yapmasını tavsiye eder.

Yirmi üçüncü bölümde akronik başka bir sahneyle karşılaşırız. Başar Sabuncu postmodern zaman kurgusunu bu metin özelinde genellikle *Hamlet* oyunu üzerinden kurgulamıştır. Yirmi üçüncü bölüm, on ikinci bölümdeki Hamlet ve Gertrude tartışmasının devamını teşkil eder. Hayalet yalnızca Hamlet'e görünmüş ve yok olmuştur. Gertrude, oğlunun delirdiğine ikna olmuştur. Hamlet ve Gertrude arasındaki tartışma sürerken Hamlet perdenin arkasında bir şeylerin kıpırdadığını sezer ve kılıcına davranıp perdenin arkasından onları dinleyen Polonius'u öldürür. Bu aynı zamanda eserde bir baht dönüşünün de simgesini oluşturur. Hainlerin kılıcının egemen olduğu ve iktidar hırsıyla yananların amaçlarına ulaştığı izlekte Hamlet yaptığı hamleyle bir hainin canını almış ve akışı tersine çevirecek olayların ilk adımını atmıştır. Bu sahne aynı zamanda dua ederken öldürmeyi ahlaksız bulduğu ve babasının katili olan amcası Cladius'u öldürmediği sahnenin devamını teşkil eder. Akronik ve kronik unsurlar bir arada sunulmuştur.

GERTRUDE

Senin laf anlayacak hâlin yok, anlaşıldı.

HAMLET

Yoo...bi' yere gidemezsin yüzüne tutacağım aynaya bakmadan önce.

GERTRUDE

Ne yapıyorsun?..Öldürecek misin beni?

İmdaat... yetişin! Kimse yok mu?

POLONİUS

İmdaaaaat!...

HAMLET

O da nesi? Bir lağım faresi mi?..

Geberdi! Bahse girerim, geberdi.

GERTRUDE

Aman yarabbi!.. Hamlet, ne yaptın?

HAMLET

Ne?... Yoksa kral mıydı?

GERTRUDE

Bu ne çılgınlık! Ne kanlı bir oyun bu!

HAMLET

Evet!.. Bir kralı öldürüp, karısını almak kadar kanlı!

Sen ha... Zavallı sersem casus, kaderine küs.

Gördün mü işgüzarlık ne belalı şeymiş? (2014, s. 66).

Yirmi dördüncü bölüm, oyunun kronik bir şekilde ilerleyen iki bölümünü art arda sunmaktadır. Polonius'un ölümü üzerine Gertrude, Claudius'a her şeyi anlatır. Bir anne olarak Gertrude, oğlu Hamlet'in deliliğinde akıllı bir masumiyet ve merhamet emareleri görür. "Çıldırılmış! Rüzgâr ve deniz nasıl çıldırırsa birbirleriyle savaşırken. Çıldırılmış, ama biliyorum yüreği tertemiz çılgınlık içinde bile. Kaban madenler arasında bir tutam altın gibi" (Sabuncu, 2014, s. 67). Bunun üzerine Hamlet, amcası Kral Claudius tarafından sorguya çekilir. Polonius'un cesedi istenir Hamlet'ten ancak o bu bilgiyi vermeye yanaşmaz. Deliliğinin ispatı sayılabilecek birtakım saçmalıklardan bahseder. Deliliğindeki zeka pırıltıları sayesinde Claudius'u ve diğerlerini kandırmayı başarır. Claudius Hamlet'e ceza veremez. Yalnızca onun gitmesini ister.

Babasının öldüğünü öğrenen Leartes arkasına topladığı bir grup savaşçıyla sarayı basar. Babasının ölümünden Claudius'u sorumlu tutmaktadır. Claudius, Leartes'e Hamlet'i hedef gösterir. Böylelikle Hamlet ve Leartes arasındaki düellonun ilk kıvılcımları atılmış olur. Devam eden bölümde postmodern bir anlamsızlık içinde gelişen diyaloglara rastlanır. Metnin herhangi bir bağlamına oturmayan bu konuşmalar yalnızca yoruma açık bir şekilde, aşırı bir yoruma kaçmadan (Yorum Aşırı Yorum Kaynakçanı ekle) devamlı şekilden şekle giren ve metnin her uzamında ve zamanında kendine yer bulan Claudius'un biçimsiz görünümü üzerine ona "bacı" şeklinde hitap

edilmesi; aynı şekilde onun da Hamlet'i bir domuza benzeterek "domuz öldürmeye" cevabını vermesi durumudur.

1. CADI

Şişşşt!... Nereye böyle bacı?

CLAUDÍUS

Domuz öldürmeye (2014, s. 70).

Hamlet'in baht dönüşünü tetiklemiş ve olaylar tersine dönmeye başlamıştır. İktidar hırsıyla yanıp tutuşan masum insanların katilleri, kral öldürenler tek tek önce vicdanlarıyla soyut bir savaşı kaybedecekler, sonra da insanlarla girdikleri somut savaşlar sonunda yitip gideceklerdir.

Yirmi beşinci ve yirmi altıncı bölümler geniş bir oyun repertuarını ihtiva ederler. Önce *Macbeth* oyunun son bölümlerinden alınan ve Lady Macbeth'in aklını yitirdiği bölüm kolaja eklenmiştir. Macbeth, karısının gözünün önünde yitişi karşısında kendini çaresiz hissetmektedir. Lady Macbeth'in ölümünün ardından Macbeth ile en benzer durumu yaşayan karısı Portia'yı kaybeden Brutus'tur. Hamlet'in aşk beslemediği dolayısıyla derinden bir acı duymadığı bir başka durum da Ophelia'nın babasının ölümü üzerine aklını kaybederek intihar etmesidir. Burada Macbeth ve Brutus vicdan ve aşk kaygısına düşerken; Hamlet intikamının verdiği güçle ayakta durmaktadır.

GERTRUDE

Ofelia!... Güzelim Ofelia ırmağa atmış kendini;
sulara salman ölü bir çiçek şimdi.

(...)

BRUTUS

Bir gün, ergeç ölecekti kraliçe...

Ergeç birgün söylenecekti bu sözler.

Yarın, yarından sonra bir yarın, bir yarın daha
akıp geçiyor yaşam küçük sessiz adımlarla.

MACBETH

Ne kanlar döküldü, ne cinayetler işlendi
eski zamanlarda... Ölen ölür, her şey bitirmiş;
şimdiyse Ölenler diriliyor (2014, s. 72-73).

Kral katilleri sevdiklerini kaybetmenin devamında yine kendi vicdanlarının korkuları içerisinde ve bu kaldıramayacakları bir anksiyeteye dönüşerek ruhlarını tarumar etmektedir. Bütün kral katilleri korkunç kâbuslar ve hayaller görmekte; hakikatin ötesinde bir gerçekle yüzleşmektedirler. İlk olarak Kral Richard gördüğü bir rüyadan korku içerisinde uyanır.

RICHARD

Binbir dili var vicdanımın,
ayrı bir hikâye anlatıyor her biri.
Defool!.. Korkmuyorum senden! (2014, s. 73) (Shakespeare 2007, s. 194-195).

Brutus bir gündüz düşü görmektedir. Gözleri kararır ve bir hayalet gelir. Bu hayalet ona Brutus'un içinde bulunan bir şeytan olduğunu söyler. *Bir Ata Krallığım*'da bu iblis Başar Sabuncu tarafından Kral Lear olarak kullanılmaktadır.

BRUTUS:

Kimsin?.. Kanımı dondurup diken diken ettin saçlarımı.
Söyle nesin?.. Yalan mı, gerçek mi?

LEAR

İçindeki şeytan! (2014, s. 73) (Shakespeare 1998, s. 119-120).

Hamlet'in babası Kral Hamlet'in hayaleti Hamlet'e bir gündüz düşü olarak görülmektedir. Bu hayaleti Horatio da görmüştür ancak Kraliçe Gertrude hiç görememiştir. Shakespeare'in metninde bu Hayalet, Claudius tarafından hiç görülmemiştir. Ancak Başar Sabuncu Claudius'u da diğer kader ortaklarına denk bir şekilde bu korkusuyla yüzleştirmektedir.

HAMLET

Yılan sokmuş dediler beni, bağ köşkümde uyurken...
Herkes bilsin ki, canıma kıyan yılan tacımı giyiyor şimdi.

CLAUDIUS

Hortlak!... Çekil git karşımdan!

Git, toprak gizlesin seni. Kanın kurudu çoktan, ilik kalmadı kemiklerinde ve bakış yok üzerime diktiğin gözlerde! (2014, s. 73).

Yirmi yedinci bölümde *Atinalı Timon* oyunundan bir sahneyle karşılaşırız. Atinalı Timon da aklını yitirmesiyle *Bir Ata Krallığım*'ın oyuncu kadrosunu oluşturan çoğu Shakespeare karakterine yaklaşılmaktadır. Hayatını refah içerisinde yaşayan Timon, çevresinde dost sandığı ve onun yanında koşulsuz durduğuna inandığı insanların; kendi iflasıyla çevresinden bir bir yok olduğunu görmüş ve büyük bir buhran içerisinde aklını kaybetmiştir. Çevresindeki bürokrasiyi ve soylu sınıfı, onların içerisinde uzun bir dönem yaşamış, tecrübe etmiş bir karakter gözleminde eleştiren Shakespeare'in karakterini Başar Sabuncu oldukça yerinde bir hicivkâr olarak kullanmıştır. Başar Sabuncu metni dördüncü perdenin ikinci sahnesinden aldığını belirtmişse de ilgili bölüm dördüncü perdenin üçüncü sahnesinde bulunmaktadır.

TİMON

Kamçılaysın, sonra da çürütün erkekliklerini.
Kanun adamlarının kesin soluğunu,
hak hukuk lafı edemez olsunlar yalancıkıtan.
Bedene beddualar okuyan, ama dediklerine
kendisi de inanmayan papazın kanını çürütün! (2014, s. 75)
(Shakespeare 1999, s. 128).

Yeniden bir metinlerarası cümbüş yaratarak oyun boyunca alt metinde varlığını güçlü bir şekilde hissettiren; iktidar hırsıyla gözlerini hiçbir şey görmeden bütün günahları işleyerek yarattıkları kanlı iktidarlarını sürdüren güruh artık yalnızca vicdanlarının sesiyle değil; insanlarla da mücadele etmektedirler. Vicdanlarıyla verdikleri savaş onları öylesine yıpratmış ve tüketmiştir ki artık hepsi ölümü yeğlemektedirler.

BRUTUS

Ah bir bilebilse insan
nereye varacak bugünün sonu.
Ama bitecek nasılsa bugün;
bitince de bilinecek sonu.

RİCHARD

Başka bir silah verin bana...

Yaralarımı sarın!

Boynunu vurun, kim kaçmaya kalkışırsa!

MACBETH

Kaçamam, kazığa bağladılar beni;
 kıştırılmış ayı gibi, boynumda zincir
 dövüşmek zorundayım üstüme saldıran köpeklerle, sonuna kadar!
 CLAUDIUS
 ileri atılalım öyleyse gözümüzü kırpmadan!
 Cennete değilse de, cehenneme gideriz el ele! (2014, s. 76).

Oyunun bu bölümünü örtülü hicivden kurtulmuş; açıkça Shakespeare'in tarihi hicivcilerini *Bir Ata Krallığım* çerçevesinde etkili bir materyal olarak kullanan bir Başar Sabuncu kurgulaması olarak adlandırmak mümkündür. Sabuncu, Timon'un ardından kullandığı Thersites karakteriyle *Troilos ile Kressida* adlı oyundaki bir durumu da metinlerarası cümbüşün içerisine başarılı bir şekilde eklediği görülür. Thersites çevresinde gelişen olayları herhangi bir otorite tanımaksızın hicveden, sakat bir Yunan askeridir. Başar Sabuncu, Thersites'in ağabeyi Agamemnon'a bir köle gibi bağlı olan Menelaos için kullandığı hiciv içerikli sözleri *Bir Ata Krallığım*'daki kral katili güruh için dönüştürmüş ve metnin içerisine başarılı bir şekilde yedirmiştir.

THERSİTES

Kan bolluğu, beyin kıtlığı deliye çeviriyor bu herifleri.
 Köpek, kedi, sansar, kurbağa, leş kargası, kertenkele,
 baykuş yumurtası, ringa balığı...
 Hepsi olmaya razıyım; tek onların yerinde olmayayım.
 Böylesine ahmak bir savaşçı olacağıma,
 uyuz bir köpeğin sırtında kene,
 ya da dilencinin ensesindeki bit olmaya razıyım (2014, s. 76).

Shakespeare'in metnindeki kullanımı ise ilettiği mesaj yönünden daha farklıdır, Başar Sabuncu anlamda metnin bağlamını da değiştirip yeniden kurgulamıştır:

THERSİTES

Kan bolluğu, beyin kıtlığı deli ediyor bu herifleri. Beyin bolluğun kan kıtlığından deli olsalar, ben onları iyi etmeye razı olurdum. Şu Agamemnon'a bakın. Fena adam değil, piliçlere de pek düşkün; gel gelelim, kafasında beyinden fazla kulak kiri var. Ya kardeşine ne dersiniz? Jüpiter'in o öküzüne, boynuzluların o canlı heykeline, anıtına! Beş paralık bir pabuç çekeceği gibi, kardeşinin bacağına zincirlerle asılı sanki! Zekâya tıka basa kötülük doldursan, kötülüğe alabildiğince zekâ katsan, onu olduğundan başka türlü yapabilir misin

hiç? Eşek mi yaparsın? Olmaz, çünkü hem eşek hem öküzdür o. Köpek mi, katır mı, kedi mi, sansar mı, kurbağa mı, kertenkele mi, baykuş mu, leş kargası mı, yumurtasız ringa balığı mı! Hepsi olmaya razıyım yeter ki Menelaos olmayayım! Olsam kaderime başkaldırım vallahi! Thersites olmasaydın kim olmak isterdin diye sormayın bana. Uyuz bir dilencinin üstünde bir bit olmaya razıyım ama Menelaos olmaya asla! (Shakespeare 1993, s. 111-112).

Shakespeare'in *IV. Henry* oyununda yarattığı Falstaff adlı devamlı sarhoş gezen, yol kesen bir karakter bulunmaktadır. Bu karakteri canlandıran oyuncu, oyunun sahnelendiği ilk dönemlerde oldukça meşhur olmuş ve başka bir kumpanyaya katılarak *IV. Henry* oyunundan ayrılmıştır. Shakespeare, *V. Henry*'i yazarken bu oyuncunun yarattığı etkiyi de hesaba katarak Falstaff karakterini sahne dışında gıyaben öldürmüş ve oyunun devamını bu şekilde kurgulamıştır. (Ali H. Neyzi, 2002, s. 6) Başar Sabuncu, yine hicivci kadrosunu genişleterek oyuna Falstaff'ı da eklemiş, kral katili efendileri Falstaff tarafından da eleştirmiştir.

MACBETH

Bezdim artık güneşi görmekten;
varsın yok olsun bütün dünya,
çalsın bela çanları, essin ölüm rüzgârları!
Silahımız elimizde ölürüz hiç olmazsa.

CLAUDIUS

Silah olmuş, zehir olmuş...
artık ne fark eder?

RİCHARD

Vur!.. Vur!.. Vur!...

MACBETH

Dur diyenin, canı cehennem!

BRUTUS

Brutus söyledi bitirdi sayılır artık hayatının hikâyesini...
Karanlıklar iniyor gözlerime, dinlenmeye can atıyor kemiklerim.

FALSTAFF

İşte... Bu efendiler uğruna cavlağı çekmekse eğer şan şeref
kazanmanın yolu...

Şerefsiz de olsa, yaşa-yana ne mutlu! (2014, s. 77-78).

Brutus, kendi canını, kendi elleriyle alması bakımından diğer kader ortaklarından ayrılmıştır. Claudius ölümün nasıl geleceğini önemsemez, Macbeth de ölmeye çabalamaktadır. Macbeth, Brutus'u bu eyleminden

dolayı bir korkak olarak addeder. Hem orijinal metinde, hem *Bir Ata Krallığım*'da hem tarihsel bir gönderme olması hem de aynı sahneyi paylaştığı ve kaderlerinin benzer olduğu bir figüre bu tarz bir göndermede bulunması önemlidir.

MACBETH

Budala Romalılar gibi kendi kılıcımla
öldürecek değilim ya kendimi!
Sağ insanlar oldukça karşımda,
benden çok onlara yakışır kılıç yarası (2014, s. 79).

MACBETH

Niye, budala Romalı rolüne çıkıp
Kendi kılıcımla öleyim?
Çevremde canlı insan olduğu sürece,
Onları deşerim kılıcımla daha iyi (Shakespeare, 2003, s. 140).

Macbeth'in de Macduff'ın kılıcıyla can vermesi üzerine bu baht çizgisi üzerinde ölmesi gereken iki kişi daha vardır. Claudius ve Richard. Oyunun yirmi sekizinci bölümünde Hamlet ve Leartes'in meşhur düello sahnesinin kurgusu görünmektedir. Hamlet, Claudius'un kurduğu bu oyun düzeneği içinde Leartes'te darbe alırsa zehirli kılıcın yarasıyla; darbe almadan kazanırsa zehirli içki kadehinden bir yudum alarak ölecektir. Olayların akışını Gertrude'un kadehteki içkiyi bilmeden içmesi değiştirir. Hamlet de Leartes'in kılıcıyla çoktan yaralanmış; Leartes'i de kendi kılıcıyla yaralamıştır. Annesinin düşüp can verdiğini gördüğünde Claudius'u kılıcıyla yaralar ve kadehteki içkiyi zorla içirerek onu öldürür.

Polonya seferinden dönen Fortinbras, Shakespeare'in metninde dönüp bulunduğu kanlar içerisindeki sarayı görünce oldukça üzülür. Ancak *Bir Ata Krallığım*'da seferden dönen Fortinbras, iktidar hırsıyla yanan bir ruhun tezahürüdür. Seferden dönen genç komutan yaşanan hiçbir olayı önemsemeyen, yalnızca araba koltuğundan dönüştürme tahta oturmanın derindedir. Bu mekân kurgusu içerisindeki tahta oturmuş, herkese elini öptürmektedir.

FORTINBRAS

Şu ölümlere bakın! Olan olmuş bile.

Ey mağrur Ölüm!

Nasıl bir şölen hazırlığı var ki ebedi hücrende,
Bunca beyi bir vuruşta kanlar içinde yere serdin!

(...)

Bir an önce anlatın her şeyi;

Devletin ileri gelenlerini de çağırırım, duysunlar.

Bana gelince; üzülerek kollarımı açıyorum bahtıma.

Bu krallıkta benim de haklarım olduğu hatırlanacaktır;

Bunların çağrısına uyuyor ve kismetime sahip çıkıyorum

(Shakespeare 2007, s. 220-221).

FORTİNBRAS (Hamlet'in ölüsünü tahttan aşağı yuvarlar hoyratça)

Daha sonra elbette dinleriz bunları. Şimdi, yüreğimiz sızlayarak da olsa, kucaklıyoruz açılan bahtınızı. Tartışılmaz haklarımız vardır bizim bu krallıkta ve fırsat bu fırsattır haklarımızı aramaya.

(Otomobil koltuğundan bozma tahta rahatça yerleşir ve öpmeleri için kullarına uzatır elini ilk öpen Horatio olur.

O sırada; ağzı yüzü kan revan içine Richard dalar alana dalar, panik duygusuyla deliler gibi dört döner her köşede.) (2014, s. 81).

Oyunda pek çok kral vardır ancak tek bir taht kurgulanmıştır. Oyunda mekân tasviriyle karşımıza çıkan ilk ve tek yapı da bu tahttır. Fortinbras'ın tahta oturmasının ardından III. Richard, oyuna da adını verecek olan "Bir Ata Krallığım" repliğini söyler. Bu hem *III. Richard* oyunu bağlamında kuvvetli bir zemine oturan bir replik olurken hem de Fortinbras'ın ele geçirdiği tahtın ardından söylenmesiyle amacına ulaşmış bir repliktir. Sahne Shakespeare'in metninde savaş alanında atı öldüğü için tek rakibi Ricmond'ı yakalayıp öldürememesinin üzerine tahtı kaybedeceğinden korkan bir kralın feryadını da içermektedir. Neticede Richard atının ölümü üzerine savaş alanında, hâlihazırda atının üzerinde konuşlanan Ricmond'ı bulup öldüremez ve bir ata, krallığını kaybetmiş olur. Orijinal eserin bağlamında düşünüldüğünde yine metaforik bir anlam içerisinde tahtın varlığı sunulur. Bir at için kaybedilen krallık yahut bir ata kaybedilen krallık olarak farklı zeminlerde düşünülebilecek bir olgu yaratılmıştır.

KRAL RICHARD

Sefil! Ben bir zara hayatımı koymuşum,

Bahtıma ne çıkarsa razıyım.

Cenk meydanında altı Richmond var galiba;
 Bugün beşini öldürdüm, ama aslı kaldı.
 At verin bana, bir at verin! Bir ata krallığım! (Shakespeare 2007, s. 203).

Yirmi dokuzuncu bölümde mekânın ve tiyatro sahnesinin postmodern kurgulanışı üzerine, Shakespeare'in son tiyatro oyunu olan *Fırtına* üzerinden metaforik bir anlatımla sunulmuştur. Oyuncuların üzerinde buldukları bu ıssız ada, *Bir Ata Krallığım*'in oyunun başından beri söz edilmeyen mekânı konumuna ulaştı. Ancak bu ıssız ada, büyücü Prospero'nun yaşadığı bir hülya âlemini çağrıştırır ve gerçek bir mekân değildir. Kral Lear'ın dilinden bu mekân, oyunun yaşandığı zemini alımlayıcılara aktarılmaktadır.

LEAR

Bak, şenliğimiz sona erdi. Bütün bu oyuncular anlaşılın ecinni taifesiydi hep.
 Gördün, nasıl sırroldular, kırklara karıştılar.
 Ve aslı faslı olmayan bu düş görüdeki gibi işte
 o gökdelen kuleler, o şatafatlı saraylar,
 o vakur mabetler de, hatta kürre-i arzın kendisi, evet, teknil takım taklavatıyla dağılıp gidecek, deminki asılsız göstermelik nasıl kaybolduysa ortadan bir zerresi kalmadan geride. Hem bizler ki düşlerin mayasından yarabilmemişiz, şuncacık bir adadır hayatımız ağır uykularla çevrili... (2014, s. 82).

Oyunun son bölümünde bütün karakterler bu büyülü adanın ortasında toplanmış insanı zehirleyen ve sanki Prospero tarafından büyülenmiş bir hâle büründüren güç kirlenmesinin tehlikelerinden bahsediyorlar, Shakespeare'in 55. Sone'sinin söylenmesiyle de oyun sona ermektedir. Ne büyük hükümdarların anıtları ne en güçlü mermer tutunabilir bu dünyada bir güçlü şiiir kadar. Sanatın bütün iktidarların içinde ölümsüz olmak gibi bir gücü mevcuttur ve bu güç, iktidarın yanında olarak değil, halkın gücünden kaynaklanmaktadır.

6.2.5. Mekân ve Zaman

Oyunda mekân ve zaman kullanımları postmodern metinlerde çoğunlukla görmeye alışkın olduğumuz biçimde muğlak bir şekilde sunulmuştur. Net ve geniş bilgiler barındırmadığından mekân ve zaman tek başlık altında incelenecektir. Shakespeare'in metinlerinden alıntılanan bölümlerde kullanılan oyuna dair herhangi bir mekân ve zaman bilgisi paylaşılmaz. Metinlerin izi sürüldüğünde adı geçen sahnelerin mekânlarının kullanıldığına dair *Bir Ata Krallığım* metni herhangi bir bilgi yahut gönderme içermemektedir.

Oyunun kendince yine postmodern metinlerde görmeye alışkın olduğumuz, nevi şahsına münhasır, kaos içinde bir mekân kurgusu vardır. Oyunun başındaki araba koltuğundan dönüştürülerek oluşturulan taht, bütün metinlerin kaynaştığı, katman katman örüldüğü ortak mekândır. Shakespeare, tarihsel olaylardan öykünerek yazdığı metinlerde gerçek kişiler kullanmış ve olayları, onların yaşadığı zaman diliminde geçecek şekilde kurgulamıştır. Ancak Başar Sabuncu'nun metninde tüm zaman dilimleri birbirine eklenmiş ve bütün tarihsel ve kurgusal karakterler aynı sahneyi paylaşarak ve aynı zamanı kullanarak kaynaşmıştır.

Oyunda iki mekân kurgusu mevcuttur. Bunlardan ilki metnin başında bulunan ve Kral Lear'ın oturduğu araba koltuğunun dönüşümüyle sağlanmış bir taht tasviridir. Postmodern bir mekân algısıyla tarihsel bir metin karakterinin özdeşleştirilmesiyle yaratılan bu mekân, absürt unsurlar taşımaktadır.

Bir kaldırım köşesinde park etmiş tekerleksiz otomobil (belki cadıların yuvası) ve direksiyon başından sökülerek, dışardan tavana vidalanmış sürücü koltuğu (bütün kralların Tahtı!).

Derken, alana açılır bütün sokaklardan pejmürde bir kalabalık boşanır; gırtlak gırtlığa dövüşerek tekerleksiz otomobile atılırlar...

Acımasız yarışın sonunda, içlerinden biri hepsinden önce koltuğa varıp yerleşir... Kendine de Kral LEAR adın yakıştırır! (2014, s. 8).

Oyundaki mekân kurgusu, tek bir mekânı içermektedir ve oyunun sürdüğü zaman dilimi boyunca, kral tacı giyen diğer oyun kişileri tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Ancak bu metnin içinde gelip geçen sahnelerin açık tasvirleri bulunmamaktadır. Oyunun başında kurgulanan ve ilk olarak Kral Lear'ın oturduğu taht, oyunun diğer bölümlerinde sahneden çekilen Lear'ın ardından diğer kralları konuk etmekte ve aslında bir nesne kurgusunun farklı zamanı ve mekânı çağrıştırmayı beklenmektedir. Postmodernizmin çok sesliliği yalnızca karakterler ve olaylar açısından sunulmamış aynı zamanda mekânsal ve zamansal katmanları da metne bağlamış; bu çoğulcu kullanım eserin farklı zeminlerde anlaşılabilmesine olanak sağlamıştır. Yaratılan mekân oyunun gidişatı içerisinde pek çok ortak değeri, karakteri ve olayı yansıtma amacıyla kurgulandığı için alternatif açılımlara müsaade etmekte, dekor kullanımının teke indiği ve pek çok metnin ortak alanında bulunabildiği postmodern bir mekân kurgusuyla mümkün olabilmektedir.

Oyundaki son mekân tasvirine bakıldığında, mekân pek çok krala ev sahipliği yapan, çoksesli bir katmanlar havuzu oluşturan görevini yeterince yerine getirmiş, krallar tek tek sahneden çekilirken; son krala bir zemin açılmıştır. Mekân, başlangıcından itibaren yaşadığı dönüşüme ve devinime devam edecektir. Postmodern metinlerin sonluluk anlayışına bir karşı çıkışının tezahürü olması bakımından da bu durum önem kazanmaktadır. Oyun boyunca pek çok kral bu taht benzeri, seyircinin/okurun yazarla yaptığı gizli anlaşma sonucu taht olarak kabul ettiği mekânda bulunmuş ve bir şekilde hiç istemedikleri hâlde buradan el çektirilmişlerdir. Yaratılan bu kanlı mekân, son sahibini bulduğunda oyunda tekrar ve son kez tasvir edilmiştir.

FORTİNBRAS (Hamlet'in ölüsünü tahttan aşağı yuvarlar hoyratça)
 Daha sonra elbette dinleriz bunları. Şimdi, yüreğimiz sızlayarak da
 olsa, kucaklıyoruz açılan bahtınızı. Tartışılmaz haklarımız vardır
 bizim bu krallıkta ve fırsat bu fırsattır haklarımızı aramaya.
 (Otomobil koltuğundan bozma tahta rahatça yerleşir ve öpmeleri için
 kullarına uzatır elini ilk öpen Horatio olur.
 O sırada; ağzı yüzü kan revan içine Richard dalar alana dalar, panik
 duygusuyla deliler gibi dört döner her köşede.) (2014, s. 81).

Oyunda zaman kurgusuna geldiğimizde akronik zaman kullanımlarından oyunun konusunun ve postmodern bağlantılarını saptandığı bölümde bahsedilmektedir. Oyun içerisinde herhangi bir zaman unsuru oluşturabilecek bir bilgiye rastlanmamaktadır. Aynı oyundan alınan ve aynı oyun içerisinde farklı zaman dilimlerinde kurgulanan akronik ilerleyen sahneler de Başar Sabuncu'nun metninde mantığa uygun gelecek şekilde birleştirilerek; kolajın anlaşılır bir dille alımlayıcıya ulaştırılmasının sağlandığı görülmektedir. *Bir Ata Krallığım* içerisinde akronik olarak nitelendirilebilecek ve metnin heterojen yapısı içerisinde diğer metinlerden bağımsız olarak bunu hissetmeyi, anlamayı içeren bir durum söz konusu değildir. Okur zamansal farkları, kolaj yapılan Shakespeare metinlerinin orijinallerine bakarak anlaşılır hâle getirebilmekte ve metinlerarası bir incelemeyle kavrayabilmektedir. Bu anlamda *Bir Ata Krallığım*'ın Shakespeare metinlerinin Antik Yunan'dan orta çağa dayanan tarihsel metin havuzu içerisindeki durumunun tek bir zaman diliminde mi, yoksa uzun tarihsel bir süreçte mi, anlatıldığını okurun alımlayıcı tezahürüne bıraktığı söylenebilir.

6.3. HERKES AYNI BAHÇEDE

6.3.1. Sahnelenme Bilgisi

Herkes Aynı Bahçede, Başar Sabuncu tarafından 2001 yılında kaleme alınmış, yazarın imzasını taşıyan son oyunudur. Oyun, Başar Sabuncu'nun bir önceki oyunu olan *Bir Ata Krallığım*'da olduğu gibi başka bir yazarın metinlerinden yararlanılarak ve yazarın "çeşitleme" adını verdiği bir yazım tekniğiyle kaleme alınmıştır. Oyun Anton Pavloviç Çehov'un dört büyük oyunu *Vanya Dayı*, *Martı*, *Üç Kız Kardeş* ve *Vişne Bahçesi* oyunlarının birleştirilerek tek bir metin hâline getirilmesi sonucunda oluşturulmuştur.

Yazıldığı yıl 2001-2002 sezonunda Başar Sabuncu'nun yönetmenliğinde, Nurullah Tuncer'in sahne tasarımıyla ve Ayşen Aktengiz'in kostüm tasarımlarıyla İstanbul Şehir Tiyatrosunda sahnelenmiştir.

6.3.2. Konu

Oyun, Arkadina ve Trigorin'in, Vanya'nın çiftliğine gelmeleriyle başlamaktadır. Bahçeye kurulmakta olan tiyatro sahnesi, Treplev'in yazmış olduğu ve Nina'nın oyunculuğu yapacağı tiyatro oyununun bir habercisi niteliğindedir. Aynı zamanda Lopahin de dedesi ve babasının köle olarak çalıştığı bu çiftliği almaya çalışmaktadır. Vanya buna şiddetle karşı çıksa da çok fazla borcu olan bu ailenin elinden banka, vişne bahçelerini her an alabilecek konumdadır.

Treplev'in oyununu sabote eden Arkadina ve Treplev arasında büyük bir tartışma yaşanır. Treplev annesi tarafından seilmeyen ve devamlı hor görülen biridir. Trigorin çiftliğe gelene değin Treplev ve Nina birbirlerini sevmektedirler. Şöhret âşığı olan Nina, Trigorin'i gördükten sonra Treplev'den ayrılır ve Trigorin'le bir ilişkiye başlar. Arkadina bu durumu ne kadar engellemeye çalışsa da başarılı olamaz.

Aile içerisindeki çatışmalar günden güne büyürken bankanın açık arttırmasını Lopahin kazanır ve çiftliğin yeni sahibi olur. Neticede aile, çiftliği terk etmek zorunda kalır. Arkadina hâlihazırda Moskova'da yaşadığı için bu durumdan en az etkilenen kişi olmuştur. Vanya ise yıllardır yaşadığı çiftlikten ayrılırken çok zorlanır. Treplev hem Nina'yı hem evi olarak bildiği yeri kaybetmenin hüznü içinde intihar eder. Burjuva, aristokrasiyi mağlup etmiştir ve çiftliğin yeni sahibi olmuştur.

6.3.3. Kişiler

Oyunun şahıs kadrosu; Arkadina, Treplev, Vanya, Lopahin, Verşinin, Nina, Olga, Maşa, Kuligin, Astro, Firs, Yakov, Dünyaşa ve Serkeş'ten oluşmaktadır. Anton Çehov'un dört büyük oyunundaki karakterlerin bir çeşitlemesi türünde oluşturulan *Herkes Aynı Bahçede* oyunu, birçok karakter üzerinde çoksesli bir varoluş barındırır.

Firs, evin seksen yedi yaşındaki uşağıdır. Köle olarak doğmuş, köle olarak büyümüş, orta yaşlarında kaldırılan köleliği kabul etmeyip kendi tabiriyle efendilerinin yanında kalmıştır. Kölelik ruhuna genetik bir kod gibi işlemiştir ve başka türlü nasıl davranacağını bilememektedir. Köleliğin kaldırıldığı günü kara bir leke olarak anımsaması ve kölesi olduğu insanların onu terk etmesi üzerine hayata gözlerini yummuştur.

Arkadina *Martı* oyununda bulunan; ünlü yazar Trigorin'in sevgilisi, Treplev'in annesi ve Sorin'in kız kardeşi olan bir karakterdir ancak sahip olduğu vişne bahçesiyle de *Vişne Bahçesi* oyunundaki çiftlik hanımı Ranevskaya'nın özelliklerini taşımaktadır. Arkadina, hem vişne bahçesinin ortak sahibi olarak Ranevskaya'dır hem de uzun süredir ayrı kaldığı evine döndüğünde yaşadığı geçmiş düşleriyle bu karaktere yaklaşır. Ancak Arkadina karakteri yeniden yazılırken *Martı* oyunundaki hâliyle kurgulamıştır. İki karakterin özümsemesi, birleştirilmesi sonucu baskın gelen yanı, yani Arkadina oyuna dâhil edilmiştir.

Vanya, Başar Sabuncu'nun çeşitlemesinde hem yeğeni Sonya'yı büyüten ve çiftliğine tüm hayatıymişçasına bağlı Vanya'yı, hem *Martı*'da annesinin ilgilenmediği yeğeni Treplev'i büyütmüş Sorin'in, hem de *Vişne Bahçesi*'nde çiftlik sahibesi Radevskaya'nın çiftliğine ortak, ağabeyi Gayev'in yerine geçmiştir. Üç farklı oyundaki üç farklı karakterin benzerlikleriyle katmanlaştırılarak oluşturulan ve çoksesli bir yapıya bürünen yeni Vanya karakteri bütün karakterlerin bir karışımı olarak bambaşka değil, hepsinden daha gerçek bir zeminde sunulması başarısıyla karşımıza çıkmaktadır.

Treplev, yaşadığı mekânla kurduğu bağ yönünden Vanya Dayı'daki Sonya karakterini yansıtmaktadır. Dayısıyla yakın ilişkisi sebebiyle ve dayısının ona gösterdiği yakınlık çerçevesinde *Vanya Dayı* oyunundaki Sonya'yla benzeşim kurmamızı sağlar. Ancak bu benzeşim Arkadina'nın Ranetskaya'yı yansıtmaması gibi yapay bir düzlemedir. Ayrıca hem erkek hem kadın

karakterleri bünyesinde barındırması bakımından da oyun içerisinde özel bir yeri vardır. Treplev çoğu duyguyu bir kadın hassasiyetiyle yansıtır ve hayata bakış açısı genel bağlamda karamsardır. Yazar olmaya çalışması ve Nina'ya olan büyük aşkı, Treplev'i hayata bağlayan en önemli duygudur. Treplev, duyguları olmadan hareket edememekte, yaşadığı her tecrübeyi hisleriyle algılamaktadır. Yaşadığı çağa ayak uyduramayan ve bireysel bunalımlarını en iyi yansıtan karakterdir. Yaşadıkları çiftlikten ayrılmak zorunda kalışları ve Nina'nın Trigorin'le gidişi onun ruhunda onulmaz bir yara açmış, bu nedenle intihar etmiştir.

Astrov bir doktordur. *Vanya Dayı*'da, Vanya'yla olan dostluğu ve Yelena Andreyevna'ya olan aşkıyla belirginleşen bir karakterdir. Aynı zamanda *Martı*'da eskiden Arkadina'ya olan aşkı ve devamlı votka içerek sarhoş gezmesiyle bilinen Doktor Dorn da Astrov'a eklenmiştir. *Üç Kız Kardeş* oyunundaki askeri Doktor Çebutikin de Astrov olarak yansıtılır. Birkaç repliği ve yaşantısının benzerliği bağlamında *Vişne Bahçesi*'ndeki çiftlik sahibi Pişçik de Astrov karakteriyle aktarılmaktadır. Bu anlamda bakıldığında Astrov karakteri Çehov'un dört oyunundaki dört karakteri de tek bir kişide barındırması bakımından çoksesliliğin en belirgin olduğu karakterdir denilebilir.

Lopahin, dedesi ve babası köle olan, oldukça zor şartlarda büyümüş fakat köleliğin kaldırılmasıyla birlikte tüccarlık yapmaya başlayan ve bu yolla çok zengin olmuş bir kişidir. Oyunda burjuva ve aristokrasi arasındaki çatışmayı kurması bakımından önem arz eden bir karakterdir. Kendi makûs talihinden bir intikam alırcasına, aristokratların elinden vişne bahçesini almış ve bu doğa güzelliğini sığ vizyonu ile inşaat alanına çevirmekten bahsetmiştir.

Nina, *Üç Kız Kardeş*'teki İrina karakteri silinerek onun yerine yerleştirilen ve aslında *Martı* oyununda bulunan bir karakterdir. Kendini martıya benzetmektedir. Nina, başta Treplev'i sevmektedir ancak Trigorin'in gelişinden sonra bütün kalbiyle Trigorin'e âşık olmuştur. Nina'nın ilgisini

cezbeden en önemli unsur şöhrettir. Onun hayattaki tek amacı ünlü olmaktır. Bunun onu mutlu edeceğini ve başka hiçbir şeye ihtiyacı olmayacağını düşünür. Treplev'den uzaklaşıp ünlü bir yazara yakınlaşmasının da altında yatan sebeplerden birisi budur.

Üç Kız Kardeş'te kardeşlerin en büyüğü Olga, anaç ve olgun bir karakter olarak karşımıza çıkar. Bu, *Herkes Aynı Bahçede* metninde de devam eden bir unsurdur. Olga Çehov'un yansıttığı şekliyle, hayatını kız kardeşlerine ve okuldaki öğrencilerine adanmış bir öğretmendir. Yaşı ilerlemiş ve hiç evlenmemiştir. Vanya ile Olga arasında bir etkileşim kurulmakta, ikilinin birbirlerine karşı ilgisi vurgulanmaktadır. Olga, kız kardeşlerine hep onların anneleri gibi yaklaşmış, onlara genç yaşından beri annelik yaparak kendi hayatını ıskalamış bu nedenle kendine bir aile kuramamıştır. Olga, yabancı olduğu aşk duygusundan oldukça korkmakta ve ona kapılmayı reddetmektedir.

Maşa, *Üç Kız Kardeş* oyunundaki ortanca kız kardeştir. Albay Verşinin'e olan aşkıyla ön plana çıkmaktadır. Kocasını ve sorumluluklarını önemsemeyen romantik düzeyde bir karakterdir. Verşinin'le kalmak adına evine ve eşinin yanına çoğu zaman gitmemektedir.

Verşinin, metnin arka planındaki ülke karışıklıklarını yansıtmaması bakımından mesleki bir durum kullanılarak oyuna dâhil edilmiştir. Bir albay olan Verşinin, ülkedeki iç karışıklıkların habercisi niteliğini taşımanın yanında, Maşa'ya olan aşkıyla da ön plana çıkmaktadır.

Kuligin, Maşa'nın öğretmen eşidir. *Martı* oyunundaki Medvenevko ile birleştirilerek kurgulanmış çoksesli bir yapıdadır. İdealist bir öğretmendir ve ayrıca öğretmenlerin ekonomik sıkıntılarına da sık sık gönderme yapmaktadır. Maşa'ya büyük bir aşkla bağlıdır ve karısının ona olan ilgisini kaybettiğinin farkındadır.

6.3.4. Yapı ve İzlek

Başar Sabuncu'nun yazdığı son iki oyunda; özgün eserler kaleme almayı terk ettiği, klasik metinlerin modern uyarlamalarına yöneldiği görülmektedir. Şehir Tiyatrolarının müdürlüğünü yaptığı yıllarda çağdaş tiyatro uygulamalarına ve akımlarına oldukça hâkim olduğu son dönem eserlerinde de kendini göstermektedir. *Bir Ata Krallığım*'ı bir kurgulama olarak adlandıran Başar Sabuncu, *Herkes Aynı Bahçede*'yi ise bir çeşitleme olarak nitelendirmektedir. Çeşitlemenin kurgulama metinden farkı, daha toplu hâlde ve başarılı bir aktarım içerisinde bulunabileceği bir metin kurgusuyla yazılmasıdır. *Bir Ata Krallığım*'da bütün metinler kendi orijinal mekân ve zamanlarından uzaklaştırılmış ve ayrı parçalar hâlinde başlayarak daha sonra, çok belirgin olmayan biçimlerle birbirlerine sarmal bir düzende bağlanmışlardır. *Bir Ata Krallığım*'da oyun kişileri, *Herkes Aynı Bahçede* adlı oyunda olduğu gibi bir mekânın içine sığdırılarak aynı havayı soluyan aktif karakterler olarak görülmemektedir. Bu anlamda Başar Sabuncu'nun kurgulama oyunu ve çeşitleme oyunu arasında bariz bir fark bulunmaktadır. Kurgulamada daha ayrışık, heterojen ve yapay bir kurgu görülürken; çeşitlemede homojen bir mekânda birbirlerinin ortak özelliklerini alan karakterlerin oluşturduğu daha kolay anlaşılır bir metnin ortaya çıktığı görülür. Başar Sabuncu, Shakespeare'in klasisizmini daha zor anlaşılır bir metinler silsilesiyle bir araya getirirken Çehov'un toplumcu gerçekçiliğini daha kolay kavranabilir bir açıdan ve postmodern metin yaratımı konusunda kazandığı tecrübeyle daha yetkin bir metin kaleme alarak ortaya koymuştur.

Başar Sabuncu'nun bu oyunu, Selim İleri'nin tabiriyle "Bence yepyeni bir yapıt. Çehov bütün varlığıyla duyumsanıyor. Yazar olanaksız sayılabilecek bir şeyi başarmış. Başar Sabuncu'ya göre, *Herkes Aynı Bahçede*, *Üç Kız Kardeş*'in, *Vanya Dayı*'nın *Vişne Bahçesi*'nde seyrettikleri *Martı* oyunu" (Sabuncu, 2014, s. 84) olarak özetlenmektedir.

Herkes Aynı Bahçede beş bölümden oluşmaktadır. Bölümlerin hepsi İtalyanca müzikal terimleri simgeleyen isimlerle adlandırılmıştır. İlk bölüm, *allegro ma non troppo-largo* (uzunca, canlı ancak çok hızlı değil) başlığıyla nitelendirilir. Oyun, *Martı* oyunundaki göl tasvirinin genişliğinde bulunan bir *Vişne Bahçesi*'nin de varlığıyla betimlenmekte, *Üç Kız Kardeş* ve *Vanya Dayı* metinlerinden bir nesneyle de homojen yapıda birleştirilerek ve dört oyunun organik biçimde bir araya getirilerek oluşturduğu yapıya gönderme yaparak başlamakta, başarılı bir sentezi okura/seyirciye iletmektedir.

Alçalan güneşin yatay ışınları, ağaçların arasından süzülerek, ışık kümeleri oluşturmuştur bahçe tabanında; göl yüzeyinde kızılımsı yansımalar; uzaktan uzağa, martıların bebek ağlamasını andırır çığlıkları...

Yakov, göl kıyısındaki derme çatma tiyatro sahnesinin son tahtalarını çakmaktadır oflaya puflaya... Ev tarafından Dünyaşa girer; güçlükle taşıdığı ışıl ışıl parlatılmış semaver bahçe masasına yerleştirdikten sonra, üst üste yığılı tabakları dizmeye girişir... (Sabuncu, 2014, s. 87).

Göl ve tiyatro sahnesi tasviri *Martı*'yı, kızılımsı yansımalar *Vişne Bahçesi*'ni, gümüş semaver ise hem *Vanya Dayı*'yı hem de *Üç Kız Kardeş*'i simgelemektedir.

Perde kalkar. Göl gözler önüne serilir. Ufukta ay ve ışıkların suda yansımaları. Nina Zareçnaya, tepeden tırnağa ak giysiler içinde büyücek bir kaya üzerinde oturmaktadır (Çehov, (*Martı*) 2006, s. 253).

Yanda, biraz uzakta, yukarı doğru uzanan kavakların kızıl gölgeli görüntüsü; vişne bahçesi ordan başlamaktadır (Çehov, (*Vişne Bahçesi*, 2006, s. 417).

(Çebutikin, ardı sıra kucağında gümüş bir semaver taşıyan emir eriyle girer. Şaşkınlık ve hoşnutsuzluk mırıltıları...)

OLGA (elleriyle yüzünü kapayarak): Semaver! Korkunç! (Çehov, *Üç Kız Kardeş*, (çev. Ataoğlu Behramoğlu) 2006, s. 320).

Oyun, mekânın açılışı, ilerleyişi ve barındığı karakterlerin özümsemesi bağlamında *Martı* oyununu izleğine almakta, diğer oyunları da kurgunun

içine katarak ana izlekte *Martı*'yı bir parodiye uğratmaktadır. “Parodinin bir tür alıntı, alıntılama biçimi olduğu söylenebilir; ancak parodide alıntılanan sözcük, tümce, paragraf ya da kesit, ya da tüm bir metin bir dizi değişime uğratılır. Alıntılanan unsur dönüştürülür. Dönüşüm yaratıcı bir edim, ikinci bir metin üretme edimidir, bu ikinci metin birincisiyle çoğu zaman bir karşıtlık ilişkisi kurar” (Aktulum, 2004, s. 294). Çok fazla karakter birleştirmesi, tek karakterden çoksesli bir metin düzeyi oluşturma istemi, az şey gösterme kaygısına paralel olarak daha çok mesaj iletebilme çabası nedeniyle oyundaki karakterler tek tek anlatılmaya çalışılacak etkilendikleri noktalar ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Oyunda dikkati cezbeden ilk karakter Firs'tir. Firs vurgusu Çehov'un *Vişne Bahçesi*'ndeki yapısına yakın olarak yansıtılmış, ancak burada Başar Sabuncu'nun dokunuşlarıyla bambaşka bir noktaya ulaşmıştır. Firs, evin seksen yedi yaşındaki uşağıdır. Köle olarak doğmuş, köle olarak büyümüş, orta yaşlarında kaldırılan köleliği kabul etmeyip kendi tabiriyle efendilerinin yanında kalmıştır. Başar Sabuncu, Firs karakterini yeniden kurgularken *Şerefiye* adlı özgün oyunundaki Büyükbaba karakterine koştur bir yapıya yaklaştırmıştır denilebilir. Yönetilmeye ve emir altında yaşamaya alışan bu yaşlı adamlar, alıştıkları hayatın dışına çıkamamaktadırlar. Büyükbaba ve Firs'in birkaç eylemi ve söylemi bir araya getirildiğinde bu yaklaşım görülecektir.

B. BABA (Övünerek) Bir zamanlar Lezzet'de şeftim bendeniz.

(...)

B. BABA Sen karışma. (Fotoğrafı duvardan indirir Tahsin'e uzatır) Rahmetli Sağlık Vekiliyle çekilmiş bir fotoğrafım... Hep benim masamda oturlardı.

(...)

B. BABA Bıçaklar sağa, çatalar sola, kaşıklar sapları sağa gelmek üzere tabakların önüne... (Sabuncu, 2009, s. 16-17).

FİRS Peçeteler, fincanların sağına!...

(...)

FİRS Ee, nicedir yaşıyorum. Köleliği kaldıran yasa çıktığından bu yana hizmetkârların başıyım ben... Siz daha doğmamıştınız

hanımım. O zaman serbest olmak istemedim efendilerimin hizmetinde kaldım.

(...)

FİRS (Söyleneni pek anlamamıştır.) Kölelik kaldırıldığında, ben hizmetkârların başıydım zaten... Pek sevinçliydi senin gibileri, ama neye sevindiklerini bile bilmiyorlardı. Ben serbest olmayı istemedim, efendilerimin hizmetinde kaldım.

(...)

FİRS (Olağan dışı bir korkuyla mırıldanır.) Felaketten önce de böyle olmuştu... Önce baykuşlar ötmüş, ardından da semaver kötü kötü uğuldamıştı.

YAKOV Hangi felaketten önce?

FİRS Serbest bırakılmamızdan önce... (Sabuncu, 2014, s. 88, 92, 116, 138).

Gölün kenarında kurulan tiyatro sahnesiyle birlikte artık *Martı* oyununun iskeletine sahip olan ancak Çehov'un büyük ve önemli oyunlarından diğer karakterlerin de işin içine katıldığı bir çeşitlemeyle karşılaşırız. Gölün kenarında kurulan tiyatro sahnesi *Martı*'yı, gümüş semaver *Üç Kız Kardeş'i*, *Vişne Bahçesi*'yle ilgilenen *Vanya Dayı* da diğer oyunları simgelemekte ve ortaya bir Çehov çeşitlemesi çıkmaktadır. Hazırlıklar yapılırken çiftliğe Arkadina ve Trigorin beklenmektedir. Ünlü bir tiyatro oyuncusu olan Arkadina *Martı* oyununda bulunan; ünlü yazar Trigorin'in sevgilisi, Treplev'in annesi ve Sorin'in kız kardeşi olan bir karakterdir ancak sahip olduğu vişne bahçesiyle de *Vişne Bahçesi*'nin çiftlik hanımı Ranevskaya'dır aynı zamanda. Arkadina, hem vişne bahçesinin ortak sahibi olarak Ranevskaya'dır hem de uzun süredir ayrı kaldığı evine döndüğünde yaşadığı geçmiş düşleriyle bu karaktere yaklaşır. Ancak Arkadina karakteri yeniden yazılırken Başar Sabuncu, onu temelde *Martı* oyunundaki hâliyle kurgulamıştır. İki karakterin özümsemesi, birleştirilmesi sonucu baskın gelen karakter *Herkes Aynı Bahçede* oyununa dâhil edilmiştir.

Vanya karakteri, *Vanya Dayı* oyunundaki Voynitski olarak metne eklenmiştir. Voynitski'den, metnin devamında Vanya adıyla söz edilecektir. Vanya, Çehov'un oyununda yeğeni Sonya ile ailesinin çiftliğinde yaşayan, bütün hayatını beyhude bir heves uğruna heba etmiş, idol olarak gördüğü profesör Serebryakov'un aslında sıradan bir insan olduğunun farkına vardığında,

yaşadığı tüm hayatı hezeyana dönüşmüş bir adamdır. Serebraykov'dan daha gerçek bir aydını simgelemesi bağlamında da oldukça önemli bir karakterdir. Vanya, Başar Sabuncu'nun çeşitlemesinde hem yeğeni Sonya'yı büyüten ve çiftliğine tüm hayatıymişçasına bağlı Vanya'yı, hem *Martı*'da annesinin ilgilenmediği yeğenini büyütmiş Sorin'in, hem de *Vişne Bahçesi*'nde çiftlik sahibesi Radevskaya'nın çiftliğine ortak, ağabeyi Gayev'in yerine geçmiştir. Üç farklı oyundaki üç farklı karakterin benzerlikleriyle katmanlaştırılarak oluşturulan yeni Vanya karakteri bütün karakterlerin bir karışımı olarak bambaşka değil, hepsinden daha gerçek bir zeminde sunulması başarısıyla karşımıza çıkmaktadır. Vanya ve Sorin için yeğenleri kendi anne babalarının önemsemediğinden çok daha farklı bir yerdedir. Anne ve babalarından görmedikleri ilgi ve sevgiyi dayılarından görerek büyümüştür Sonya ve Treplev. Çiftliği sahiplenme ve satmamak için hayatından vazgeçme bağlamında da Vanya, Gayev'e benzemektedir. O da vişne bahçesini satmamak için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Karakterlerin silinerek farklı oyunların karakterleriyle kaynaştırılıp tek bir karaktere indirgenmesi, postmodernizmin çoğulcu yaklaşımını da yansıması bakımından önemlidir.

Çok yönlü karakterlerden biri de Treplev'dir. Treplev, yaşadığı mekânla kurduğu bağ yönünden *Vanya Dayı*'daki Sonya karakterini de yansıtmaktadır. Dayısıyla yakın ilişkisi sebebiyle ve dayısının ona gösterdiği yakınlık çerçevesinde *Vanya Dayı* oyunundaki Sonya'yla benzeşim kurmamızı sağlar. Ancak bu benzeşim Arkadina'nın Ranetskaya'yı yansıması gibi yapay bir düzlemedir. Ayrıca hem erkek hem kadın karakterleri bünyesinde barındırması bakımından da oyun içerisinde özel bir yeri vardır. Treplev çoğu duyguyu bir kadın hassasiyetiyle yansıtır ve hayata bakış açısı genel bağlamda karamsardır.

Nina, *Martı* oyunundaki karakterini tamamıyla *Herkes Aynı Bahçede* adlı oyununda korumaktadır. Başar Sabuncu onu yalnızca *Üç Kız Kardeş* oyunundaki Olga ve Maşa'nın küçük kardeşleri İrina'nın yerine geçmiştir.

Ancak İrina'nın herhangi bir özelliğini barındırmamaktadır. Burada sadece basit bir yer değiştirim uygulanmıştır. Yalnızca bir karakter çıkarılmış, var olan ve başarılı yaratılmış bir karakter çıkarılan karakterin yerine eklenmiştir. Nina ve İrina'nın bir benzerliğine çıkarılacak olursa, onların değil; onları seven erkeklerin kaderlerinin aynı oluşudur. Treplev de Baron da sahip oldukları bu aşk uğruna canlarından olmuşlardır.

Oyundaki çoğulcu, çoksesli karakterlerin sonuncusu Astrov'dur. Astrov bir doktordur. *Vanya Dayı*'da, Vanya'yla olan dostluğu ve Yelena Andreyevna'ya olan aşkiyla belirginleşen bir karakterdir. Aynı zamanda *Martı*'da eskiden Arkadina'ya olan aşkı ve devamlı votka içerek sarhoş gezmesiyle bilinen Doktor Dorn da Astrov'a eklenmiştir. Üç Kız Kardeş oyunundaki askeri Doktor Çebutikin de Astrov olarak yansıtılır. Birkaç repliği ve yaşantısının benzerliği bağlamında *Vişne Bahçesi*'ndeki çiftlik sahibi Pişçik de Astrov karakteriyle aktarılmaktadır. Bu anlamda bakıldığında Astrov karakteri Çehov'un dört oyunundaki dört karakteri de tek bir kişide barındırması bakımından çoksesliliğin en belirgin olduğu karakterdir denilebilir. Bu çoksesli karakterler dışındaki diğer karakterler çok yönlü olmamaları ve Çehov'un yansıttığı değerleri kendi kişiliklerinde korumaları bakımından oyun incelemesi boyunca gösterilecektir.

Tiyatro sahnesi hazırlanırken, Arkadina ve Trigorin vişne bahçesinin olduğu çiftliğe gelmişlerdir. Onları Vanya, Treplev ve evin hizmetçileri olan Yakov, Dunyaşa ve Firs karşılırlar. Arkadina Moskova'da yaşamaktadır. Moskova sosyetesinde kendine önemli bir yer etmiş ve yine bu cemiyetin içinde bulunan Trigorin'le uzun süredir süren bir ilişki yaşamaktadır. Çiftlik işleriyle Vanya ve Arkadina'nın oğlu Treplev ilgilenmektedir. Vanya çiftliğin gelirinin büyük bir kısmını ünlü bir tiyatro oyuncusu olan kız kardeşi Arkadina'ya göndermekte kendisiyse zor geçinmektedir. Treplev, hayatını yıllar önce kaybeden bir generalin üç kızından en küçüğü olan Nina'yı sevmektedir. Annesinin çevresiyle uzun süre vakit geçiren, bundan herhangi bir mutluluk duymayan Treplev, çevresinde gelişen sanatın ve sanatçılarının artık son

dönemlerini yaşadıklarını ve sanatta yeni bir soluşun gerekliliğini vurgulamaktadır. Bunu sağlamak için bir adım atar ve çevresindeki insanların oldukça yabancı olduğu bir türde tiyatro oyunu kaleme alır. Nina, bu oyunun tek oyuncusudur. Aynı zamanda Vanya ve Arkadina'nın sahip olduğu çiftlik, vişne bahçesi ve ev büyük borçlar altında ezilmekte, banka tarafından açık artırmaya çıkarılmaktadır. Ailesi eskiden köle olan tüccar Lopahin, Arkadina'ya bu durumu niteleyen bir mektup göndermiş, Arkadina da buna istinaden çiftliğe gelmiştir. Ancak bu durum Vanya'dan gizlenir. Lopahin kölelerin zenginleşerek burjuvalaştığı bir durumu da simgelemesi bakımından önem arz etmektedir. Oyunla ilgili genel bir giriş niteliğindeki bu bilgilerin ışığında eser daha anlaşılır bir şekilde incelenebilir hâle getirilmiştir.

Arkadina ve Trigorin'in çiftliğe gelişleri, büyük bir coşkuyla karşılanır. Sıradan halk tebaası karşısında, ünlü simaların etkileri büyüktür. Astrov da bu karşılaşmaya katılanlar arasındadır ve *Martı* oyunundaki Doktor Dorn karakterini temsil etmesi bağlamında Arkadina'ya âşiktir. Astrov, Trigorin'le tanışırken iki karakterin de bağlamından uzak olarak, ancak yine Çehov'un metninden aynen alınmış bir alıntı örneğine rastlamaktayız.² Bu alıntı örneğinde Astrov'un Dorn olarak konuştuğunu düşündüğümüz bir zeminde Çebutikin'in sözleriyle karşılaşırız.

ASTROV Tekbir kitabınızı okumuş değilim de, ondan. Zaten üniversiteyi bitirdiğimden bu yana hiçbir kitap okumadım. Yalnızca günlük gazeteye şöyle bir göz atarım... O da en az üç gün gecikmeyle ulaşır bizim kasabaya (2014, s. 92).

ÇEBUTİKİN (güler): Doğrusunu isterseniz, hiçbir zaman, hiçbir şey yapmadım ben. Üniversiteyi bitireliden bu yana parmağımı oynatmış değilim, hatta tek bir kitap okumadım. Sadece gazete okurum... (Cebinden bir başka gazete çıkarır.) İşte... sözgelimi, bir zamanlar Dobrolyubov diye birinin olduğunu gazetelerden bilirim, ama ne yazmış onu bilmem... orasını Tanrı bilir... (Çehov, *Üç Kız Kardeş*, 2006, s. 318).

² Eserin başında Başar Sabuncu, Çehov'un oyunlarından aynen alınan yerler için Ataol Behramoğlu'nun çevirilerinden yararlandığını belirtmiştir, metin incelenirken de Ataol Behramoğlu'nun çevirileri esas alınarak bir karşılaştırma yapılmıştır.

Arkadina'nın *Vişne Bahçesi*'ndeki Ranevskaya'ya benzerlik gösterdiği tek kullanım çiftliğe geldiğinde söylediği özlem dolu sözleri kapsamaktadır. Bunun dışında Arkadina karakteri çoğunlukla *Martı*'daki gibidir.

RANEVSKAYA: Çocuk odası, sevgili odam benim... Küçük bir kızken burda uyurdum... (Ağlar.) Şimdi de küçük bir kız gibiyim sanki... (Çehov, *Vişne Bahçesi*, 2006, s. 400).

ARKADİNA İşte yine birlikteyiz... sevgili bahçemizde. Sanki hiç ayrılmamışım buradan. Sanki... Bak. Çocukluğumuzdaki salıncak bile yerli yerinde (2014, s. 93).

Vişne bahçesi, hem Çehov'un metninde, hem de Başar Sabuncu'nun çeşitlemesiyle oluşan metninde metaforik bir yapıyı simgelemektedir. Vişne bahçesiyle anlatılmak istenen, karakterlerin kendini evinde gibi hissettiği tek yer oluşudur. Başka herhangi bir yer, karakterler üzerinde bu tarzda bir tesir yaratmamaktadır. Vişne bahçesinden kopmak bir özlemi, yalnızlığı ve yuvasızlığı beraberinde getirmektedir. Bu anlamda bir dış mekân olan vişne bahçesi, bir yer değiştirmeye iç mekân olan evi anımsatır, salt ev olarak düşünülmesi de evin verdiği hisleri insanlara yansıtır. Lopahin, vişne bahçesi ve çiftliğin mahkeme tarafından satışa çıkarılacağını söylediğinde de üç metnin bir kesişim noktası olarak Arkadina'nın *Martı*'da gösterdiği tavırdan sıyrılıp; Ranevskaya'nın *Vişne Bahçesi*'nde, Sonya'nın ise *Vanya Dayı*'da gösterdiği tavra yakınlaştığı görülmektedir.

LOPAHİN Şu evin de oturulur hali kalmamış artık. Evle birlikte vişne bahçesini de kökünden kazıyarak...
ARKADİNA (Acılı) Yeter!.. Ötesini duymak istemiyorum (2014, s. 96).

LOPAHİN: Sözelimi, bütün eski yapıları, artık hiçbir işe yaramayacak şu evi yıkmak, yaşlı vişne bahçesini de kesip ortadan kaldırmak gerekecek...

RANEVSKAYA: Kesip ortadan kaldırmak mı? İki gözüm, bağışlayın ama sizin hiçbir şeyden anladığınız yok. Eğer tüm bu ilin sınırları içinde ilgiye değer, hatta seçkin bir şey varsa, o da bizim vişne bahçemizdir (Çehov, *Vişne Bahçesi*, 2006, s. 407).

Oyundaki başka bir metafor örneği de Vanya'nın kız kardeşi Arkadina'ya görmesi için getirdiği, çocukken oynadıkları "oyuncak at"tır. Vanya, Arkadina'yla arasına giren mesafeleri ve uzun yılları, geçmişte birlikte oynayan ağabey-kardeş hatıralarıyla eritmek, kardeşiyle yakınlaşmak ister. Oyuncak at, metin içerisinde Vanya ve Arkadina'nın çocukluklarını simgeleyen, onları birbirine yakınlaştıran ve kardeş bağına güçlendiren bir simge olması bakımından önemlidir. Uzun sürelerce birbirlerini görmeyen Vanya ve Arkadina birbirlerini tanımaktan uzaklaşmış, zevkleri, hayatı algılayış biçimleri ve yaşantıları tamamen değişmiş iki kardeşlerdir. Vanya ağabey olarak bu oyuncak atı getirdiğinde Arkadina ile arasında görünmez, kuvvetli bir bağ anında kurulmuştur. Vişne bahçesinin satılması durumunun korkusuyla sarsılan kardeşler, geçmişte hissettikleri güven duygusunu tatmak adına vişne bahçesinde oyuncak atlarıyla vakit geçirir ve kendilerini güvende hissetmenin rahatlığını yaşarlar. Oyuncak at metaforu çeşitlemenin içine Başar Sabuncu'nun eklemiş olduğu yeni bir metafordur. Çehov'un metinlerinde oyuncak bir at figürüne rastlanmamıştır.

ARKADİNA (Voynitski'ye sokulur.) Elinde bir şey görür gibi oldum, az önce evden geldiğinde?...

(Voynitski, samanları dökülmüş oyuncak atı alır sakladığı yerden, Arkadina'ya uzatır çocuksu bir utangaçlıkla.)

VOYNİTSKİ Evvelki gün, odanı hazırlarken... Gereksiz eşyaları tavan arasına kaldırayım dedim, küflü bir sandığın arkasında buldum. Hatırladın mı?

ARKADİNA Nasıl hatırlamam?.. Beni bindirmezdin.

VOYNİTSKİ Hoyrat bir kızdın... Atımı incitirsin diye korkardım. (Sevecenlikle omuzlarından tutarak oyuncak atın eğerine oturtur kardeşini; usul usul sallar.) İçin

rahat olsun. Vişne bahçemizi sattırmayacağım (2014, s. 97-98).

İkinci bölüm "andante cantabile" (yavaşça, ağırbaşlılıkla) müzikal terimiyle başlar. *Üç Kız Kardeş*'teki Yarbay Verşinin'in de bahçeye gelmesi üzerine Başar Sabuncu, kurgusundaki siyasi, toplumsal arka planı hissettirmekte; metnin yalnızca bir aristokrat ve burjuva çekişmesinin dışında bir zemini de olduğunu bildirmektedir. Verşinin, Çehov'un gelecek kaygısını yansıttığı ve bugünün değerlerinin gelecekteki insanlar üzerinde nasıl bir tesir

yaratacağını devamlı sorgulayan, bunu hayatının anlamı olarak gören bir kişidir. Bir yazar ve askerinin ülkede gerçekleşen devrimci bir hareket hakkındaki sohbetleri Başar Sabuncu'nun Çehov metinlerini çeşitleme içerisinde yansıtırken kendi eklediği unsurlardan biridir.

VERŞİNİN (Trigorin'i selamlar.) Yarbay Verşinin.
 TRİGORİN Memnun oldum. Burada güvenliğimiz sizden sorulur herhalde?... Moskova'dan ayrıldığımız gün ortalık bayağı karıştı.
 Grevler, öğrenci yürüyüşleri...
 ASTROV Sokağa dökülen işçilere, askerler destek oluyormuş kimi yerlerde... Benim gazetede öyle yazıyor.
 VERŞİNİN Evet. Evvelki gün bir telgraf emri aldık başkentten, birliğim teyakkuz durumuna geçirildi. Gerçi buralar sakin ama... (2014, s. 103).

Treplev'in yazdığı oyunun sahnelenmesinin hazırlıkları tamamlanmış ve Nina sahneye çıkmıştır. Nina, İrina karakteri çıkarılarak onun yerine geçirilmiştir. Ancak İrina'nın entelektüel tarafı, Nina karakteri içerisinde tek bir örnekte bile gösterilmez. Nina'nın romantik cahilliği Çehov'un karakteri kurgularken kullandığı gibi Başar Sabuncu tarafından da aynen kullanılmaktadır. *Martı* oyununun bir benzeri olarak Arkadina, oğlu Treplev'in oyunuyla alay eder ve Treplev de duygusal yönü ağır basan bir birey olarak oyunu yarıda kesip sahneyi terk eder. Arkadina, Treplev'in sanatına saygı duymayan, duyguları reddeden ancak gerçekleri de tamamıyla kabul etmeyen, insanları aşağılamayı ise görev edinmiş bir karakterdir.

TREPLEV Uzun, uzun uzun uyuyalım ki, görelim iki yüz bin yıl sonra olacakları.
 ARKADİNA (Alçak sesle mırıldanır.) İki yüz bin yıl sonra hiçbir şey olmayacak.
 (...) (Sesini yükseltir.) Kükürt koktu. Bu da oyunun gereği mi?
 TREPLEV Anne!
 NİNA ...insansız canı sıkılıyor şeytanın...
 ARKADİNA (Güler.) Anladım... Efekt! TREPLEV (Öfkeyle bağırır.) Oyun bitti... yeter. Perde! (...) Kabahat işledim!.. Oyun yazmanın, sahneye çıkmanın yalnızca bir avuç seçkin kişinin ayrıcalığı olduğunu unuttum. Tekelinizi bozmaya yeltendim! Bana... ben... (2014, 105-107).

Treplev, devamlı kendi varoluşunu sorgulamakta ve hiçbir meziyeti olmadığına inanmaktadır. Arkadina'nın sosyete çevresinde de yalnızca Arkadina'nın oğlu olmak vasfıyla bulunabildiğini düşünmekte ve bu onu özgüvensiz bir birey hâline getirmektedir. Treplev bunların neticesinde içine kapalı bir karaktere dönüşmüştür. Hayatında en değer verdiği Nina'nın önünde annesi Arkadina tarafından küçük düşürülmesi ve onurunun kırılması onun gibi duygusal yöne ağır basan biri için oldukça yıkıcı olmuştur. Arkadina da kendi oğluna o kadar yabancısıdır ki onurunu kırdığını önemsemez bile, onun için en önemli kişi her zaman Trigorin'dir.

Martı'daki Maşa karakterinin kocası ve bir öğretmen olan Medvedenko, *Üç Kız Kardeş*'teki Maşa karakterinin kocası ve yine bir öğretmen olan Kuligin karakteriyle birleştirilmiştir. Eşlerinin adının aynı olması tamamen bir isim benzerliği olmasının yanında öğretmenlik mesleğini icra etmeleriyle ve yaşadıkları hayatla bu iki karakter birbirlerine çok yakın hayatları yaşamaktadırlar. *Martı*'da Maşa, Medvedenko ile evlidir ancak Treplev'i sevmekte, fakir öğretmen kocasını önemsememektedir. *Üç Kız Kardeş*'teyse ortanca kız kardeş Maşa Kuligin'le evlidir ancak Verşinin'e âşıktır. Öğretmen kocalar devamlı karılarından sevgi bekleyip bulamazlar ancak beklemeye ve ümit etmeye devam ederler. Öğretmenlerin varlığı ve bu meslek grubunun bulunduğu ekonomik buhran hem Çehov'da hem de Başar Sabuncu'da altı çizilerek üstünde durulan meseleler arasında yer almaktadırlar. Öğretmenlerine değer vermeyen ve onları geçim sıkıntısı içine sokan bir düzenin alt metinde bir eleştirisini barındırırlar.

Martı'da Medvedenko'nun replikleri *Herkes Aynı Bahçede* oyununda Kuligin'in söylemi şeklinde aktarılmıştır:

MEDVEDENKO: Ruhun maddeden ayrılabilceği konusunda bir dayanağımız yok. Çünkü belki de, ruhun kendisi maddi atomların bir toplamıdır. (Trigorin'e heyecanla) Bakın, şu bizim öğretmenlerin hayatı üstüne bir oyun yazıp sahnede oynamak çok ilginç olurdu! Güç bir hayat bu, çok güç! (Çehov, *Martı*, 2006, 255- 256).

KULİGİN Oyunda söylendiği gibi, ruhun maddeden ayrılabilceği konusunda bir kanıtımız yok. Belki de ruhun kendisi maddi atomların bir toplamıdır. Olamaz mı? Biz öğretmen toplantılarında buna benzer felsefe ve bilim sorunlarını sık sık tartışırız. Hele matematik öğretmeni bir arkadaşımız var... Kırçıl; sivri sakalını öğrenciler alaya alırlar, ama aslında son derece bilge bir arkadaş. (Trigorin'e, heyecanla.) Bakın mesela... biz öğretmenlerin gerçek yaşamı üzerine yazılacak bir oyun ilginç olmaz mıydı? Ülkemiz onların omuzlarında yürececek. İlginç olmaz mıydı?.. Fedakâr öğretmenlerin çileli yaşamı üzerine... (2014, 107-108).

Maşa ve Kuligin'in Çehov metnindeki hikâyesi de bir değişime uğratılarak ikilinin çocukları üzerinde Kuligin'in Maşa'yı eve götürme çabası, bu defa Kuligin'in annesi üzerinden aktarılmıştır. Başar Sabuncu'nun metninde Maşa ve Kuligin'in çocukları yoktur, Kuligin'in yaşlı bir annesi vardır. *Üç Kız Kardeş*'te kardeşlerin en büyüğü Olga, anaç ve olgun bir karakter olarak karşımıza çıkar. Bu, *Herkes Aynı Bahçede* metninde de devam eden bir unsurdur. Olga Çehov'un yansıttığı şekliyle, hayatını kız kardeşlerine ve okuldaki öğrencilerine adanmış bir öğretmendir. Yaşı ilerlemiş ve hiç evlenmemiştir. Vanya ile Olga arasında bir etkileşim kurulmakta, ikilinin birbirlerine karşı ilgisi vurgulanmaktadır. Başar Sabuncu *Üç Kız Kardeş*'teki en küçük kardeş İrina'nın yerine Nina'yı geçirirken İrina'nın çalışmakla ilgili ideolojik özelliklerini de ablası Olga'ya aktarmıştır. İrina'nın *Üç Kız Kardeş*'te Doktor Çebutikin'e söylediği sözleri Olga, *Herkes Aynı Bahçede* oyununda Vanya'ya söylemektedir. Olga karakteri bu anlamda çokseslilik içeren karakterlerden biri olmaktadır.

İRİNA: Bu sabah uyandım, kalkıp yüzümü yıkadım ve birden, bu dünyada her şey apaydınlık göründü bana... Nasıl yaşamak gerektiğini biliyorum artık. Sevgili İvan Romaniç, her şeyi biliyorum. İnsan emek harcamalıdır. Kim olursa olsun, öylesine çalışmalıdır ki terler aksın yüzünden. Yaşamın anlamı, amacı, mutluluk, coşku, sevinç, bundadır sadece... Ne güzel bir şey, şafakla birlikte kalkıp da sokakta taş kıran bir işçi olmak, ya da bir çoban, ya da çocukları eğiten bir öğretmen, ya da bir demiryolu makinisti... (Çehov, 2006, *Üç Kız Kardeş*, s. 316).

OLGA (Kararsız.) Bilmiyorum... Sahiden bilmiyorum. Düşünmek de istemiyorum belki. Yine de... Bu sabah, mesela... Uyandım, kalkıp

yüzümü yıkadım... ve ansızın her şey apaydınlık göründü bana. Nasıl yaşamak gerektiğini anlayıverdim sanki. İnsan emek harcamalıdır sevgili İvan Petroviç. Öylesine emek harcamalıdır ki, şıpır şıpır terler aksın yüzünden. Yaşamın anlamı, amacı, coşku, sevinç belki de bundadır yalnızca. Şafakla birlikte kalkıp da makinelere hükmeden bir işçi, kuzularını kollayan bir çoban, ya da fukara köylüleri eğiten bir öğretmen... Çalış da, öküz ol istersen (2014, s. 111).

Çehov'un *Üç Kız Kardeş* oyununda, Maşa ve Verşinin aşkı somut bir düzeyde aktarılmazken, yalnızca tam karşılık alınamayan birkaç sözden ibaret tutulurken; *Herkes Aynı Bahçede* oyununda ikilinin arasında bir süredir devam eden ve açıktaki dile getirilen bir aşk durumu yaratılmıştır. Hiç sevgili olamayan ikili, Başar Sabuncu tarafından sevgili olarak kurgulanmışlardır.

Üçüncü bölüm, "allegro vivace" (tez canlı, uçar gibi bir çabuklukla) müzikal terimiyle başlamaktadır. *Martı* oyununu zeminine alan *Herkes Aynı Bahçede* metninde oyunun en büyük metaforlarından biri gerçekleşmektedir. Trigorin'in gelmesiyle Nina, Treplev'den uzaklaşmış ve Trigorin'e âşık olmuştur. Bu durumun yıkıcılığı Treplev üzerinde derin bir etki uyandırmıştır. Hayatı boyunca saf duygularla, hiçbir canlıyı incitmeyecek kadar naif bir insan olan Treplev, bir martıyı öldürerek Nina'nın önüne atar. Martıyı öldürmenin hezeyanını ruhunun derinliklerinde hissetmektedir ve Nina'ya "Bu martıyı öldürme alçaklığında bulundum" (2014, s. 117) diyerek bir metafor yaratır. Martı, Çehov'un oyununda da büyük bir metaforu sembolize eder. Nina, kendini bir martı olarak niteler ve oyunun geçtiği mekân da bir göl kenarındaki çiftliktir. Martı, suya ait, suya dair bir canlıdır ve Nina'yı simgeler. Nina'nın kendini martıyla özdeşleştirmesi, Treplev'i sevdiği zamanın bir tezahürüdür.

NİNA: (Treplev'e) Babamla karısı buraya gelmeme izin vermiyorlar. Burda bohem hayatı yaşanıyormuş... Aktris olmamdan korkuyorlar... Benim gönlümse, tıpkı bir martı gibi, buraya, bu göle doğru akıyor... Yüreğim sizinle dopdolu... (Çehov, *Martı*, 2006, s. 249).

Nina'nın kendini bir martı yerine koyarak yarattığı metafor, Treplev'in zihninde de Nina'yı martıyla özdeşleştirmesini sağlamıştır. Treplev'in büyük bir aşkla bağlı olduğu Nina'nın önüne bir martı ölüsü bırakması, Nina'ya duyduğu aşkın yitişini simgeler gibi görünmektedir. Ancak Treplev bu eylemin alçakça olduğunu da addeder. Nina'ya olan aşkı hiçbir şekilde azalmamıştır ancak Nina, Treplev'e olan sevgisini yitirmiş ve Trigorin'i sevmeye başlamıştır. Treplev'in varoluşunu simgeleyen Nina, bu martının öldürülmesiyle yavaş yavaş silinmekte ve Treplev'in varoluşunu da kendiyile birlikte silmektedir. Nina, martı metaforunun Treplev tarafından ne anlama geldiğini bile anlayabilecek nitelikte değildir. Saf duygularla yalnızca ünlü olmanın peşindedir. Trigorin'e yaklaşmasının sebebi de onun ünlü bir yazar olmasından kaynaklanmaktadır.

NİNA Son günlerde çok alıngan oldunuz. Anlaşılmaz şeyler söylüyorsunuz hep, birtakım simgeler... Bu martı da bir şeyin simgesi olsa gerek, ama bağışlayın, anlaya-mı- yorum. Ölümüne üzülmekten ötesi gelmiyor elimden. Sizi anlayamayacak kadar basit biriyim belki de ben...

(...)

TREPLEV Hepsini yaktım... ne yazdımsa! Tek bir satır, tek bir kırpıntı kalmamacasına. (Sesi titrer, ağladı ağlayacak...) Bilmeniz nasıl mutsuzum, bilmeniz... Bana karşı böylesine soğuk durmanızı... Sanki bir sabah uyanıp da şu gölün kurduğunu, toprağın içine süzülüp gittiğini görüyormuşum gibi... Beni anlayamayacak kadar basit biri olduğunuzu söylediniz az önce. Oysa, anlayamayacak ne var ki ortada? Oyunum beğenilmedi, alaya alındı hatta... Siz de başkalarının etkisiyle, beni sürüsüne bereket, sıradan biri olarak görüyorsunuz (2014, 117-118).

Treplev'in martıyı öldürmesi ayrıca Nina'ya duyduğu sevginin yüceliğini de göstermektedir. Göle ait olan martının öldürülmesi, sevdiği kadının gitmesine izin verdiği anlamını taşır ve bu eylem Nina'nın taşradaki bağlarını koparabileceğini gösterir. Ancak gölden koparılan martıyla ilgili bir de kehanette bulunur Treplev'in bu öldürme eylemi, gölden uzaklaşan martı; ölüme, yitirişe ve yok oluşa mahkûmdur. Yaşamak istediği yeni hayat martılara uygun bir yaşamı içermeyeceği gibi Nina'nın da sonu olacağını anlatır. Ancak Nina, genç hevesleriyle bu derin adamı kavrayabilecek

nitelikte bir karakter hiç olmamıştır. Nina yaşamak istediği hayatı, Trigorin'e anlatırken ünlü olmak adına büyük zorlukları kabul edebileceğini belirtmektedir.

NİNA Ben böyle bir mutluk uğruna... bir yazar ya da tiyatro sanatçısı olmak uğruna, en koyu yoksulluğa göğüs gerer, sokakta yatar, yavan ekmekle yetinirdim. Karşılığında da, yalnızca ün isterdim... Göz alıcı bir ün! (2014, s. 120).

Trigorin, Nina'nın yanında duran ölü martıyı gördüğünde, aklından bu olayla ilgili bir öykü kurgulama fikrini geçirir ve notlar alır. Trigorin, yaşadığı çevreye kendi hayatını kazandığı yazarlık mesleği açısından bir malzeme biçiminde yaklaşır ve bunu pragmatist bir biçimde yapar. Önemli olan onun için var olan anıyı yaşamak değil, onu bir öyküye dönüştürme çabasıdır. Ölü martıyı gördüğünde de, Nina'nın mahvolacak hayatının bir öyküsünü kurgulama gereği duyar. Bunu içsel olarak Nina'nın hayatını kötü bir yola sokma düşüncesiyle yapmamaktadır ancak Trigorin için karşısındaki insanın duyguları önem arz etmemektedir. Arkadina'ya, kurguladığı öyküden bahsederken de büyük bir soğukkanlı ifade takınması bunu göstermektedir.

TRİGORİN (Suçüstü yakalanmış gibi kapatır defterini, hüzünle gülümser.) Not alıyorum... Bir konu geldi de aklıma, küçük bir öykü konusu. Çocukluğundan beri göl kıyısında yaşayan bir genç kız varmış... Martılar kadar başına buyruk bir genç kız.

ARKADİNA Eee, sonra?

TRİGORİN Günün birinde bir adam geliyor oraya, kızı görüyor... Yapacak hiçbir işi olmadığından, can sıkıntısından yani... yazık ediyor kıza. Tıpkı şu martı gibi. (Arkadina, hiçbir şey anlamasa da, tedirgin olmuştur bu öyküden; sorgulu bakışlarla Trigorin'i süzerken...) (2014, s. 122).

Bu öykünün gerçekleşmiş düzeyde ilerlediği olay örgüsü Çehov'un *Martı* oyununda kendini göstermektedir. Başar Sabuncu, var olacak bir olayın *Herkes Aynı Bahçede* gerçekleşmeyecek bir yanıla okura hissettirir. Nina, Trigorin'in peşinden Moskova'ya gitmiş, ondan bir çocuğu olmuştur. Trigorin tarafından kısa bir süre sonra terk edilen Nina, sahnelerde boy göstermeye başlamış ancak istediği üne kavuşmamış ve Martı'nın yaşamı büyük bir

hezeyan içerisinde geçmiştir. Çehov bu durumu, yıllar sonra tekrar çiftliğe dönen Trigorin'in gösterdiği tavırla çok başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Trigorin için Nina'nın yaşantıları birkaç dakikalık sürecek bir öykünün konusu olarak insanlar tarafından ne kadar farklı algılanıp, yaşanabileceğinin de bir ispatını oluşturur niteliktedir. Nina'nın ayaklarının ucunda ölü bir martı görmesiyle aklında kurguladığı öyküyü kendi eliyle gerçekleştiren ve bir martıyı soyut düzlemde katleden Trigorin, anımsayamadığını söyleyerek bariz bir gerçekten kaçmaya çalışır. Martı metaforu burada yeni bir düzleme çıkmıştır. Gölden ayrılan martı artık ölüdür. İçi ne kadar doldurulmuş olursa olsun, eski güzelliğini ve anlamını kaybetmiştir.

ŞAMRAYEV (Trigorin'e): Ha, Boris Alekseyeviç, sizin bir şeyiniz var bizde.

TRİGORİN: Nedir?

ŞAMRAYEV: Konstantin Gavriloviç'in vurduğu bir martı vardı ya hani, bana onun içini doldurtmamı emretmişsiniz.

TRİGORİN: Anımsayamadım! (Bir an düşünür.) Anımsayamadım, hayır!

(...)

ŞAMRAYEV (Trigorin'i dolaba götürür): İşte, az önce sözünü ettiğim şey burda... (Dolaptan içine saman doldurulmuş bir martı çıkarır.) Siz ismarlamıştınız...

TRİGORİN (martıya bakar.): Anımsamıyorum! (Biraz düşünür. Hayır, anımsamıyorum! (Çehov, *Martı*, 2006, s. 302, 308).

Üçüncü bölüm, Çehov'un, *Vanya Dayı* oyununda Vanya ve Serebryakov'la girdiği tartışmanın *Herkes Aynı Bahçede* oyunundaki yeni bir tezahürünü barındırmaktadır. Serebryakov, Vanya'nın ölen kız kardeşinin eski eşidir ve oturdukları çiftliği satmaya kalkışmış, bununla ilgili de Vanya ile büyük bir tartışmaya girmiştir. Başar Sabuncu, Serebryakov karakterini, Arkadina'nın umursamaz kişiliğiyle birleştirerek *Vanya Dayı* metnini ihtiva edecek bir alan yaratmıştır. Hayatını ailesinin yaşam alanından dışarıda geçiren insanların yalnızca miras yoluyla elde ettikleri varlıklar hakkında orada yaşayan diğer insanların düşüncelerini önemsemeyerek kalkıştıkları davranışların başarılı bir örneği görülmektedir. Serebryakov, kızının evini nasıl satmaya kalkıştıysa, Arkadina da vişne bahçelerini satmaya benzer bir yaklaşımla

kalkışmıştır. Vanya'nın verdiği tepkiler iki metinde de birbirine koştur bir zeminde meydana gelmektedir.

SEREBRYAKOV: Yaşlandım artık. Hastayım. Bu nedenlerle, mal mülk ilişkilerime, ailemin yararı bakımından bir çekidüzen vermenin tam zamanı olduğunu düşünüyorum. (...) Öyle bir çare bulmalı ki, her yıl az çok belirli bir geliri güvence altına alsın. Ben böyle bir çare buldum ve şimdi onu görüşünüze sunmakla şeref duyacağım. Yurtluğumuz yıllık gelir olarak, değerinin, ortalama bir hesapla, yüzde ikisinden fazla getirmiyor. Onu satmayı öneriyorum. Böylece elde ettiğimiz parayı hisse senedi ve tahvillere yatıracak olursak yüzde dört, yüzde beş faiz alırız ve sanıyorum birkaç bin ruble de, Finlandiya'da küçük bir yazlık satın almaya ayırabiliriz.

VOYNİTSKİ: Eğer ben canım gibi sevdiğim kız kardeşimin yararına mirastan vazgeçmemiş olsaydım, bu yurtluk satın alınamazdı. Onunla da yetinmeyip, tam on yıl öküz gibi çalıştım, borcun tümünü ödedim. Yurtluk borçlardan temizlendi ve bugünkü durumuna geldiyse, bu benim kişisel çabalarımın sonucudur. (...) Tam yirmi beş yıl yönettim bu yurtluğu, çalışıp didindim, sana en vicdan sahibi bir kâhya gibi para gönderdim; ama bütün bu süre boyunca bir kere bile teşekkür etmedin bana. Bütün bu süre boyunca -gençlik yıllarımdan bu güne kadar- yılda beş yüz ruble aldım. Sadaka parası! Bu parayı bir ruble bile artırmak hiçbir zaman geçmedi aklımdan. (...) Tam yirmi beş yıl işte bu annemle, köstebek gibi, dört duvar arasında yaşadık... Bütün düşüncelerimiz, bütün duygularımız seninle ilgiliydi. Gündüzleri seni, senin çalışmalarını konuşup seninle övünür, adını en büyük saygıyla anardık. Gecelerimizi, şimdi bütün benliğimle hor gördüğüm dergileri, kitapları okuyarak mahvettik. (...) Bizim gözümüzde daha yüce bir dünyanın varlığıydın sen. Makalelerini ezbere biliyorduk... Ama gözlerim açıldı artık! Her şeyi görüyorum! Sanat üstüne yazıyorsun ama sanattan bir şey anladığın yok! Sevdiğin bütün o çalışmaların metelik etmezmiş! Aldattın bizi! (...) Hayatımı mahvettin! Yaşamadım ben, yaşamadım! Senin yüzünden hayatımın en güzel yıllarını yok ettim, telef olup gittiler! (...) Yetenekli, akıllı gözü pek bir insanım ben... Eğer normal yaşamış olsam, bir Schopenhauer bir Dostoyevski çıkabilirdi benden... Saçmalamaya başladım! Aklımı kaçıyorum!.. Anneciğim, ümitsizlikten boğuluyorum! Anneciğim! (Çehov, *Vanya Dayı*, 2006, s. 221-225).

Başar Sabuncu'nun oyununda bu durum Arkadina ve Vanya arasında geçen bir tartışmaya dönüşmüştür:

ARKADİNA (Voynitski'ye) Yüz bin rubleyi, hisse senedi ya da tahvile yatırsak... Devlet tahvilleri bayağı kârlı şu ara... Yatırsak, hiç değilse

yüzde dört, yüzde beş faiz alırız. (Trigorin'e) Finlandiya'da küçük bir yazlık satın almak için bile ayırabiliriz bu paranın bir bölümünü.

(...)

VOYNİTSKİ Buraya da vişne bahçesini özlediğinden değil, beni kafese koyup, çiftliğin satış işini tezgâhlamaya geldin! Ben ne budalaymışım ki, Finlandiya'da bir yazlık uğruna bütün ömrümü... (...) Babamızın hesaba kitaba aklı ermezdi... benim gibi. Çiftliğin ondan miras kalan borçlarını ödemek için tam on altı yıl öküz gibi çalıştım, tümünü ödedim. Önce, sen sanatçı olabilesin diye... sonra da bir sanatçı gibi yaşayabilesin diye...

ARKADİNA Sana borcumu ne zaman inkâr ettim ağabey?

VOYNİTSKİ (Onu hiç dinlemeden) ...kendime yılda beş yüz ruble ayırdım, kalanını sana gönderdim. Aralıksız yirmi sekiz yıl... (...) ...öküz gibi... Oğlunu başından attın diye sana sitem etmek de hiç gelmedi aklıma. Konstantin'le ben, ikimiz, buraya dört gün gecikmeyle gelen gazetelerden senin başarılarını izlemekle avunduk...

ARKADİNA Ne yapayım? Ayaklarına mı kapanayım şimdi?

(...)

VOYNİTSKİ Başarı sandığımız o safsatılar aslında metelik etmez benim paramla! (Ortalarda kalan oyuncak atı bir tekmede bahçenin dibine fırlatır.)

ARKADİNA Sen köyde doğdun... ve hep köylü kaldın!.. Bile isteye seçtin bu yaşamı.

VOYNİTSKİ (Durulur gibi olur) Hangi yaşamı? Yaşadım mı ben?.. Bir bilebilsem! (2014, s. 126-127).

Vanya, iki metinde de boşa geçen bir yaşamın hezeyanıyla kıvranmaktadır. Hayatını boşa yaşadığını düşünen bu adam hiç evlenmemiş, hayatında herhangi bir aşk yaşamak için fırsat bulamamış, devamlı başka birinin gölgesinde yaşamış, hayatının anlamsızlığını ilerleyen yaşının ona verdiği tecrübeyle idrak edebilmiştir. Ancak iki metinde de ortak bir yapı dikkat çekmektedir. Voynitski, *Vanya Dayı*'da Sonya'yı, *Herkes Aynı Bahçede*'deyse Treplev'i büyötmüştür. Sonya da, Treplev de dayılarını kendi ebeveynlerinden daha çok sevmekte ve sahiplenmektedirler. Sonya'nın babası Serebryakov'a karşı çıkışı ve Treplev'in elden gideceğini bile bile vişne bahçesindeki tiyatro sahnesini onarmaya çalışması bunların bir ispatı niteliğindedir. Serebryakov da Arkadina da hayatlarını istedikleri gibi yaşamışlar ancak onlar için en önemli olan bireyleri, çocuklarını ihmal etmişlerdir.

Dördüncü bölüm “andante-allegro vivace” (daha çabuk, daha canlı, daha hareketli) müzikal terimiyle başlamaktadır. Vişne bahçesinde Arkadina, Maşa ve Olga görünmektedir. Olga ve Maşa arasında annelik üzerine bir tartışma yaşanır. Olga, kız kardeşlerine hep onların anneleri gibi yaklaşmış, onlara genç yaşından beri annelik yaparak kendi hayatını ıskalamış bu nedenle kendine bir aile kuramamıştır. Olga, yabancı olduğu aşk duygusundan oldukça korkmakta ve ona kapılmayı reddetmektedir. Vanya'ya onu sevmesine rağmen yaklaşamamasının sebebi de bu durumdan kaynaklanmaktadır. Olga, *Üç Kız Kardeş*'te de, *Herkes Aynı Bahçede* oyununda da Maşa'nın Verşinin'e duyduğu aşkı dinlerken hep kulaklarını tıkar ve duymazdan gelir. Yabancı olduğu bu duyguyu bilmekten oldukça korkmaktadır.

MAŞA: Sevgili kız kardeşlerim, bir itirafta bulunmak istiyorum size. Size bir günahımı itiraf edeceğim, başkaca da, hiçbir zaman, hiç kimse işitemeyecek bunu benden... Susmak elimde değil artık... Seviyorum... Seviyorum... Seviyorum o adamı. Ne var sanki saklayacak, söylüyorum işte, Yarbay Verşinin'i seviyorum...

OLGA (yatağının bulunduğu paravanın arkasına geçer): Devam etme. Zaten duymuyorum seni.

MAŞA: Ne yapabiliyordim! (Başını elleri arasına alır.) Önce tuhaf biri olarak görünmüştü bana, sonra acıdım, sonra da sevdim... Sesiyle, sözleriyle, tüm mutsuzluklarıyla, iki kızıyla sevdim onu...

OLGA (paravanın arkasından): Duymuyorum. Ne saçmalarsan saçmala, fark etmez, hiçbir şey duymuyorum (Çehov, *Üç Kız Kardeş*, 2006, s. 370).

MAŞA Evet!.. Seviyorum onu. Seviyorum! Saklayacak ne var ki?.. Yarbay Versinin'i...

OLGA Sus!... Duymak istemiyorum.

MÂŞA ...seviyorum!

OLGA Suuus!

MAŞA Olga... ablacığım, ne aptalsın! Seviyorum. Neden, kimden saklayacağım? Biliyorum o da beni seviyor. Bunlar korkunç şeyler değil, güzel şeyler... Aşksız nasıl yaşarız şu upuzun ömrümüzü?

OLGA Bilmiyorum... Bilmek istemiyorum (2014, s. 134).

Arkadina, Trigorin ve Nina arasındaki yakınlaşmayı fark etmiş ve bu durumu Olga'ya aksettirmiştir. Başar Sabuncu'nun eklemiş olduğu bu bölüm, Arkadina'nın Trigorin'e olan bağlılığını kuvvetli biçimde göstermektedir. Nina

ve Trigorin arasındaki yakınlaşmaysa büyüyerek devam etmektedir. Bunun önüne geçmeye çalışan Arkadina baskın karakterini kullanarak Trigorin'i ve dolaylı olarak Nina'yı mağlup ettiğini düşünür.

Lopahin'in heyecanla vişne bahçesine gelmesi üzerine burjuvanın aristokrasiyi alaşağı ettiği bir durum oluşmaktadır. Dedesi ve babasının köle olarak yaşadığı toprakların yegâne sahibi olan Lopahin, kendi tarihinden de bir intikam almanın mağrurluğunu taşımaktadır. Vişne bahçesinin yıkılarak yerine yeni yazlık evler dikme düşüncesini, bankanın yapmış olduğu ihale sonucunda kazanarak kendi hislerine yenik bir adamın görüntüsünü yansıtmaktadır. Bu sahne, vişne bahçesinin insanlar için oluşturduğu ev hissi, güvenilirliği, onu kullanmayı bilmeyen ve tüm çevresini ondan para kazanmak için bir fırsat kollayarak izleyen insanların zaferini yansıtmaları şeklinde okunabilir. Aydınların yitimi, doğayı anlamayan ve onu katleden burjuvaların doğuşu diyalektiği kendini göstermektedir.

LOPAHİN Bu çiftliğin yeni efendisi benim! Herkes gelip görsün! Görsünler Yermolay Lopahin'in baltayı kaptığı gibi vişne bahçesine nasıl daldığını... Tıpkı bir eski zaman şövalyesi gibi... (Bir köşeye atılmış oyuncak atı kaptığı gibi, bacaklarının arasına kıştırıp, bahçede dört döner.) Şövalye dö Lopahin geliyor... savulun! (Yay gibi gerilmiş olan Vanya'ya yönelir.) Her yanı dümdüz edip, yazlıklar kuracağız. Yepyeni bir yaşam tarzı... medeniyet gelecek buralara, medeniyet! Sonunda sen bile memnun kalacaksın Ivan Petroviç. (Yılışık.) On beş bin papel de cebinde kaldı, daha ne istiyorsun? (2014, s. 143).

Astrov'un, Vanya'ya verdiği öğütler insanlık tarihinin kara bir lekesini aktarması bakımından da *Herkes Aynı Bahçede* metnini önemli bir yere taşımaktadır. Astrov, çok yakın bir zamana kadar canlı varlıkların mülkiyetine sahip olan aristokratların yenilmeye mahkûm olmalarında hiç de acınası bir taraf olmadığını gösterir.

ASTROV (Vanya'ya) Evet arkadaşım, bu bölgede aldı başında, aydın, dürüst topu topu iki kişi vardı bir zamanlar... Sen ve ben. Ama yaşamın tekdüzeliği içine çekip yuttu bizi de, ötekiler gibi sıradan kişiler olup çıktık. Kölelerimiz vardı, canlı insanların mülkiyetine

sahiptik... Kapımızın eşiğinden adım attırmadığımız insanların sırtından yaşadığımız farkına bile varmadık. En az iki yüzyıl geri kaldık Vanya... Kafayı çekip, felsefe yapıyoruz durmadan. Başkaca da elimizden gelen yok.

VOYNİTSKİ Bugünü yaşamak için, önce geçmişin kefaretini mi ödemeliyiz dersin?

ASTROV Belki... (2014, s. 144-145).

Oyunun beşinci ve son bölümü “affettuoso-presto fuoco” (duygulu, yumuşak-sonra ateşle) müzikal terimiyle başlıklandırılmıştır. Arkadina ve Treplev arasındaki çatışma devam etmektedir. Arkadina, Treplev’e sanat macerasında var olabilmesi için herhangi bir destekte bulunmadığı gibi onu karamsar düşünceleriyle baskılar ve ona hiç değer vermez. Bütün bunların üzerine onu hiç sevmeyen Trigorin’in peşinde hayatını sürdürür. Arkadina ve Trigorin’in gelişle başlayan oyun onların gidişle sona erecektir. Ait olmadıkları bir yere gelen bu iki insan, geldikleri süreç içerisinde vişne bahçesinde ikamet eden bütün insanların hayatını olumsuz anlamda değiştirmişlerdir. Bir umut olmaları için çağrılmalarına rağmen insanları büyük bir hayal kırıklığıyla baş başa bırakmışlardır. Bütün bu yaşananların arka planında ülkedeki iç karışıklık da hissettirilmeye devam etmektedir.

TRİGORİN Hayrola yarbayım, siz de mi bugün yolculuğa çıkıyorsunuz yoksa?

VERŞİNİN Geçen akşam konuşmuştuk... O günden bu güne başkentte durum daha da gerginleşti anlaşılır. Zaten Mart ayındaki kargaşalıklardan bu yana...

TRİGORİN Evet. Kazak süvarilerinin, üniversite özgürlüğünü kısıtlayan yasalara karşı çıkan öğrencilere yalın kılıç saldurmalarından bu yana ortalık durulmadı değil mi? Kaç gösterici ölmüştü? (Verşinin utançla gözlerini kaçırır.) (2014, s. 149).

Başar Sabuncu’nun postmodern bir kurguyla bir araya getirdiği *Herkes Aynı Bahçede*, sahne içerisinde ve oyun metninde ilginç bir yapıya sahiptir. Sembolik bir çağrışımla algılanabilecek metaforik bir yaklaşım göze çarpmaktadır. Oyunun beşinci bölümünde bir tel sesi duyulur. Bu tel sesinin gönderme yaptığı sembolse oyun bölümlerine verilen başlıkları ifade etmektedir. Oyunun hızlanması ve yavaşlamasını kontrol altına alan bu tel metaforu bir müzik aletini zihinde canlandırmaktadır. Diğer bölümlerin tek bir

düzeyde ve birbirine koşut ilerleyen müzikal terimleri içeren başlıklara sahip olduğu düşünüldüğünde bu tel metaforunun diğer bölümlerde olmamasının sebebi daha rahat anlaşılacaktır. Ancak oyunun son bölümü iki zıt durumu temsil eder. Önce duygulu ve yumuşak daha sonra ateşleyip hızlanan bir olgu yaratır.

Ansızın, sanki gökten gelircesine, uzak bir ses, kopan bir telin gittikçe yavaşlayan kederli sesi duyulur (2014, s. 153).

Telin sesinin gelmesinin ardından, silahın ateşleneceği bölümün de bir manifestosu yapılmış olur. Önce Arkadina ve Trigorin ardından Vanya ve Astrov da gider. Nina'yı ve vişne bahçesini kaybeden Treplev, daha fazla acıya dayanamaz ve kendini öldürür. Yakov ve Dunyaşa, onları tutan hiçbir şeyin kalmadığını görürler ve oyundaki tek mutlu sonu onlar yaşar. İşçi sınıfının zaferi olarak da adlandırılabilir bu zafer, sömürü sınıfından bağlarını koparan insanların özgürlük çığlığıdır. Bu çığlık, kulakları çok zor işiten ve bütün hayatını bir köle olarak yaşayan Firs tarafından bile duyulur ve Firs de hayatının boşa geçtiğini kabul eder.

Postmodern metnin önemli bir göstergesi olarak, üstkurmaca kavramı oyunun sonunda kendini göstermektedir. Üstkurmaca, yazılan metnin yazılış, sergileniş ve bitiş sürecine okuru da ortak eden ve okuduğu kitabın, baktığı resmin, dinlediği müziğin ve seyrettiği oyunun birer kurmacadan ibaret olduğunu ifade eder. Üstkurmace en temel ifadeyle "kurgusal bir görüntünün oluşturulması, bu görüntünün açığa vurulması ve kurgunun yararlatılması ile ilgili olarak da açıklama yapmaktır" (Waugh, 2016, s. 21). Başar Sabuncu, tiyatro sahnesini ve oyuncularını kullanarak seyirciyi/okuru oyunun son bölümünde bir oyun izlediğini hatırlatan başarılı bir uygulama gerçekleştirmiştir. Sahneye çıkan yeni oyuncular önce, tiyatro oyuncularına oyunun bittiğini belirtir, ardından seyircilere dönerek oyunun bittiğini söylerler ve tiyatronun perdesini kendi elleriyle kapatırlar. Yavuz Demir'e göre üstkurmaca metinlerin önemli bir özelliği de okuyucuya ayrılan yerdir:

“Okur roman içerisinde her vesile ile kendisine yer verilen bir noktadan görülür. Zaman zaman okurlar sanki yazılmakta olan romanın oluşumunu kurmaca kişilerle tartışır. Bütün bunlar okuru yazılı olanı, sahte/yapma bir sanat olarak algılamaya zorlar, eserin gerçekçi etkilerini azaltarak bütün dikkatin kendi varlığı üzerine yönelmesini sağlar” (Demir, 2008, s. 358).

ASKER (Oyun kişilerine-oyunculara.) Oyun bitti!... Dağılın... Oyun bitti! (Sahne perdesini kapatmak üzere çekiştirir...) Dağılın!.. (Bu beklenmedik baskın karşısında, "oyun kişileri" ansızın "oyunculara" dönüşerek, - Firs'i oynayan oyuncu da aralarında olmak üzere- Treplev'in derme çatma sahnesine sığınır... Asker sahne perdesini oyuncuların üstüne kapatır.) ÖTEKİ ASKER (Seyircilere döner.) Siz de evlerinize... hadi! Oyun bitti! Hadi!.. Oyun bitti! (...İki asker, HERKES AYNI BAHÇEDE oyununun oynandığı "sahici" tiyatronun, "sahiden" ağır perdesini çekiştire çekiştire kapatırlar!) (2014, s. 159).

6.3.5. Mekân

Herkes Aynı Bahçede oyununda mekânın postmodern bir yansımasını görürüz. *Martı* oyununun parodiye uğratılarak mekânı genişletilmiş, çiftliğin önündeki göl ve tiyatro sahnesi sabit bırakılmış ve bu mekânlara *Vişne Bahçesi* oyunundaki bahçe eklenmiştir. Oyunun tümü bu dış mekânlarda geçmekte herhangi bir iç mekân tasviri yapılmamaktadır. Beş bölümlük bu çeşitleme içerisinde bütün olaylar *Martı* oyunundaki çiftliğin kenarındaki gölde ve bu çiftliğe eklenen vişne bahçesinde geçmektedir.

Alçalan güneşin yatay ışınları, ağaçların arasından süzülerek, ışık kümeleri oluşturmuştur bahçe tabanında; göl yüzeyinde kızılımsı yansımalar; uzaktan uzağa, martıların bebek ağlamasını andırır çığlıkları... Yakov, göl kıyısındaki derme çatma tiyatro sahnesinin son tahtalarını çakmaktadır oflaya puflyaya... Ev tarafından Dünyaşa girer; güçlkle taşıdığı ışıl ışıl parlatılmış semaverî bahçe masasına yerleştirdikten sonra, üst üste yığılı tabakları dizmeye girişir. (...) Yakov sırtında iki kanatlı bir merdiven ile alacalı bulacak bir kumaş yığını. Merdiveni kurup, alacalı kumaşı sahne ağzına gerili ipe -sahne perdesi niyetine- kancalarla takmaya çabalar. O arada, ev yönünden ayaklarını sürüyerek sessizce girmiş olan, kırk yıllık uşak giysilerini

gururla kuşanmış yaşlı uşak Firs bağışlamaz bakışlarla denetler genç hizmetkârların çalışmalarını (2014, s. 87-88).

Herkes Aynı Bahçede oyununda canlı bir mekân tasviri olarak inşa edilmekte olan tiyatro sahnesi görünmektedir. Çehov'un oyununda bu tiyatro sahnesi perdelerini açtığında göl manzarasını göstermesi bakımından mekân içinde mekân yaratan bir biçimde kullanılmıştır. Başar Sabuncu ise oyun içinde oyun kavramını geliştirerek metnini, tiyatro sahnesi üzerinden inşa etmekte, yıkmakta ve yeniden yapmaktadır. Bu anlamda Çehov'un mekânlarını bir yapıbozumuna uğrattığı söylenebilir. İlk bölümde inşası yapılan tiyatro sahnesi bir oyun sahneleyebilecek bir duruma ulaşması bakımından eserin içindeki dinamik mekânı simgelemektedir.

(Sahne perdesi usulca açılır: Göl ufkunda doğan ay ve ışıklarının suda yansımaları... Nina, tepeden tırnağa ak giysiler içinde, büyücek bir kaya üzerinde oturmaktadır.)

(...)

(Göl üzerinde iki kırmızı ışık görünür... Yakov'un suya ittiği iki tahta çanak üzerine dikilip, kırmızı kâğıtla sarılmış mumların ışığı.)

(...)

(Şaşalayıp öylece kalakalmış Nina'nın yanına, sahneye fırlar Treplev; yırtarcasına hışımla kapatır perdeyi.) (2014, s. 105-107).

Yukarıdaki alıntılardan da görüldüğü üzere, oyunda kurgulanan tiyatro sahnesi devamlı değişime ve dönüşüme uğramaktadır. Önce oyunun başlaması, ardından oyundaki efekt kullanımı ve daha sonra oyunun kesintiyle bitirilmesi bu mekânı, oyun içinde oyun barındıran ve dinamik bir hâlde bu durumları yansıtan bir biçimde göstermektedir. Tiyatro sahnesinin dışında vişne bahçesi anlatılırken de bahçenin durumu, Çehov'un gerçekçi mekân tasvirlerine öykünen Başar Sabuncu'nun dokunuşlarıyla ayrıntılı bir biçimde yansıtılır.

Issız bahçede, gölgeler giderek uzamakta. Yakov; bir elinde kesere benzer bir alet, öteki elinde uzun bir demir çubukla yol tarafından gelir. Kayıtsız bir tavırla, keseri araya sokarak, Treplev'in derme çatma sahnesinin tabanını oluşturan tahtaların uçlarını kaldırmaya girişir tek tek; keserle vurarak, çivi uçlarını yoklar... (2014, s. 115).

Tiyatro sahnesinin yıkılışı bağlamında bu bölüm devinim içerisindeki mekânın da bir örneğini yansıtmaktadır. Vişne bahçesinde geçen olayların bir bütününü anlatan oyun da, dış mekânın verdiği olanaklar çerçevesinde gelişmektedir. Mekânın metaforik kullanımı ve vişne bahçesinde bulunan tüm insanların sıcak bir kaynaşma içerisinde bulunmaları da bu bahçeyi bir iç mekân anlatısında olduğu gibi güvenilir bir yapıya sokmaktadır. Treplev'in yıkılmakta olan tiyatro sahnesini onarma girişimi de bahçedeki mekân unsurlarının karakterlerin nezdinde ne derece sahiplenici bir yol oynadığını göstermektedir.

(Oracıkta unutulmuş keseri kaparak, tahtaların kaldırılmış uçlarını yeniden çakmaya girer yabanıl homurtularla... Dünyaşa ile Yakov iki yandan hızla girer, sokulmaya cesaret edemeden, ürküntüyle izlerler Treplev'in çılgınlığını.) (2014, s. 128).

Dördüncü bölümde de mekân, insanları bir araya getirci özelliğini gösterircesine, çiftlik evinin önündeki vişne bahçesidir:

Göl sularında altın rengi yansımalar; uzaklardan martı çığlıkları... Yakov yol yönünden girer, köz kabı ve maşasıyla semaverin ateşini tazeler... Maşa belirir ev tarafında; dalgın, kimseyi görmez gibi... Yakov onu gizli bir merakla süzerek geldiği yönden çıkarken; yavaş adımlarla salıncağa yaklaşır Maşa, oturağı boyundan yüksekte tutan düğümü çözer, salıncağı usulca sallarken, tekerlemeye benzer bir ezgi mırıldanır... (2014, s. 129).

Vişne bahçesinin, yalnızca Vanya ve ailesi üzerinde değil, çevrede yaşayan bütün insanlar için bir rahatlama durağı olduğu, insanların burada geçirdiği uzun vakitlerden ve kalabalık insan manzaralarından belli olmaktadır.

Göl suları gümüş gibi ışıdamakta. Nina çevresini kollayarak girer, kararsız... ne yapacağını bilemeden duraklar; ev yönünden sesler duyulunca, büsbütün ürkerek saklanacak yer arar gibi bakınır; bir koşu Treplev'in derme çatma sahnesine sığınır sonra, perdenin kıvrımları arasına siner, büzülüp kalır (2014, s. 155).

Vişne bahçesi, oyunun geçtiği bölümü kapsamı bakımından oldukça önemlidir. Vişne bahçesi insanların bir araya toplanmasında ve sosyal bir

yaşantı kurmasında yardımcı bir öğedir. Ancak bahçenin varlığı bu anlamda tek boyutluluk arz etmektedir. İçine aldığı ve kapsadığı tiyatro sahnesi ise yalnızlığı simgelemesi bakımından önemlidir. İnsanlara vişne bahçesinin kalabalıklığı karşısında sığınma şansı sunar. Kimseye görünmeden Trigorin'le vedalaşmak isteyen Nina ve bahçe tenhalaştığında intihar etmek için sahneye çıkan Treplev bunun birer örneğini teşkil eder.

Oyunda Yarbay Verşinin kullanılarak dönemin siyasi ve toplumsal gerginliği devamlı hissedilmekteydi. Oyunun sonunda sahneye müdahale eden askerler de bu durumun devamı niteliğinde bir eylemde bulunmuşlardır. Sahne kullanımı oyun içinde oyun kavramını ve üstkurmaca kanadını yansıtmaları bakımından ön plana çıkarılmış, askerlerin gelmesiyle bütün oyun kişileri Treplev'in kendini vurduğu sahneye sığınmışlardır. *Artık Herkes Aynı Bahçede* oyununun mekânı, Treplev'in sahnesine indirgenmiştir. Böylelikle başarılı bir üstkurmaca niteliği taşıyan olayı gerçekleştirmek için önemli bir zemin hazırlanmıştır. Askerler önce oyunun bittiğini belirtmek adına Treplev'in sahnesinin perdesini kapatırlar, ardından da seyircilere dönerek yaratılan diğer oyunun perdesini kapatırlar. Bu durum oyun içinde oyun kurgusunun başarılı bir yaratımını sergilemiş ve seyircilere bir tiyatro oyununu izledikleri gerçeğini hem postmodern hem de epik bir yolla aktarmıştır.

6.3.6. Zaman

Oyunda zaman, kronolojik ilerleyişe bağlı kalmakta ve Çehov'un zaman algısına yakın bir düzeyde ilerlemektedir. Oyunun ilk bölümü, vişne bahçesinde bir akşamüstü vaktindeki tiyatro sahnesinin hazırlıklarını konu almaktadır. Arkadina ve Trigorin'in Moskova'dan gelişleri; Nina, Olga, Maşa, Kuligin, Verşinin ve Lapohin'in de bu ortak mekâna katılmalarının ardından ilk bölüm akşamüstü vaktinden geceye kadar süren bir zaman dilimini konu almaktadır. Tüm karakterlerin sunuluşu ve bir araya getirilmesi bakımından da geçen sürecin aktarımı görülmektedir. Çoğunlukla kronolojik olarak akan

zamanın metaforik bağlamda, bir nesnenin de yardımıyla zihinde geçmiş bir zamanın canlandırılması şeklinde yansıtılmaktadır. Konu ve izlek bölümünde değinilen “oyuncak at” nesnesi, Arkadina ve Vanya’nın çocukluklarını hatırlamaları ve birbirlerine yakınlaşmalarını sağlaması bağlamında, geçmiş bir zaman kapısı aralamıştır.

İkinci bölüme gelindiğinde hem gün içerisinde zaman akşamüzerinden ilerleyip gece olmuş hem de bir tiyatro sahnesi kurulmuştur. “İlık bir sonbahar gecesinin başlangıcı...” (2014, s. 101) şeklindeki aktarım mevsimle alakalı da bilgi vermektedir. Mevsim olarak sonbaharın seçilmesi ve oyunun geniş mekânının da vişne bahçesi olması durumu, burada henüz çiçek açmamış vişne ağaçlarının yapraklarının dökülüp kurduğuna işaret etmektedir. Vişne ağaçları ailenin bir arada oluşunun ve kendilerini evlerinde hissetmelerinin simgesiyken, şimdi bütün ağaçlar çiçeksiz, kurumuş bir vaziyettedir. Bu da ailenin birleşip yeniden bir araya gelecekleri durumunu imkânsız kılmaktadır. Treplev ve Arkadina arasındaki büyük gerilim de bu zaman dilimi içerisinde gerçekleşmektedir. Bahçede kimsenin kalmadığı gecenin ilerleyen saatlerinde bahçeye Serkeş gelir ve kalan yiyecekleri yağmalar. Ardından günün aydınlandığı bilgisi paylaşılır. İkinci bölüm, gecedden sabah vaktine kadar sürmüştür.

Üçüncü bölüme gelindiğinde vakit öğleden sonradır ve akıp giden zamanın biraz da hızlı bir tasviri yansıtılmaktadır. Bunu metnin başlığındaki “allegro vivace”den yani tez canlı, uçar gibi bir çabuklukta adlı başlıktan ve zaman tasvirinde aktarılan “Öğleden sonra... İssiz bahçede gölgeler giderek uzamakta” (2014, s. 115) sözlerinden anlamak mümkündür. Oyunun hızının müzikal terimlerle aktarılması da zamanın aktarımı konusunda bir ikilik yaratmaktadır. Hızlı geçen oyunda olayların hızlı akışından bahsedilirken zaman gözden kaçırılabilen yahu zaman hızlı akarken olaylar yavaşlayabilmektedir. Treplev’in martıyı vurması, Trigorin ve Nina’nın yakınlaşması, Arkadina ve Vanya’nın çatışmalarının örüldüğü bu bölüm

diğer bölümlere göre olayların oldukça hızlı yaşandığı bir bölümdür ve metnin merkezinde bulunmaktadır.

Dördüncü bölümde aynı günün akşamüstü vaktini görmekteyiz. Güneş henüz batmamıştır ve “göl sularında altın rengi yansımalar” (2014, s. 129) bulunmaktadır. Bu bölümdeki zamanda vişne bahçesi artık el değiştirmiş ve Lopahin’in olmuştur. Bahçenin gidişi de aile içerisinde de bazı ciddi kopuşlara neden olmuştur. Olga ve Maşa arasındaki gerilim, Arkadina ve Trigorin arasındaki tartışma ve Treplev ile Nina’nın tamamen kopuşları bu bölümde gerçekleşmektedir. Burjuvanın aristokrasiyi tamamen yerinden etmesi ve Vanya’nın yaşadığı hayatı yeniden gözden geçirmesi de bu bölümde gerçekleşmiştir ve tüm bu olaylar akşamüzerinden gece oluncaya dek sürmüştür. Perde kapanıp yeni bölüm başlarken zamanın aktarımı “sular kararır. Uzaklardan martıların gece çığlıkları...” (2014, s. 145) şeklindedir.

Son bölüme gelindiğinde vişne bahçesinde, ertesi günün sabah vaktidir. Zaman tasvirlerinde gölün kullanımı da tekrar ederek zamanın aktarımını başarılı bir şekilde sağlamaktadır. Okur ve seyirci için gölün yüzeyinden yansıyan yahut yansımayan ışıklar günün hangi vaktinde bulunduğu bir aktarımını oluşturmaktadır. “Sabahın erken saatleri... Göl suları gümüş gibi ışıldamakta.” (2014, s. 145). Oyunun zaman döngüsünün belirtilip herhangi bir ilerleyişine sahne olmadığı tek bölüm, beşinci ve son bölümdür. Diğer bölümlerin başlangıç ve geçiş bölümlerinden, zaman kavranabilmekte yahut olayların gidişatından bu çözümlenebilmektedir. Oyun zamanı içerisinde bahçeden herkes sırayla ayrılmışlardır. Önce Arkadina ve Trigorin ardından Verşinin, Olga, Maşa, Kuligin, Vanya ve Astrov daha sonra evin hizmetçileri Yakov ve Dunyaşa gitmişlerdir. Geride kalanlar bahçenin yeni sahibi Lopahin, bütün ömrünü kölelik kalktıktan sonra bile köle olarak geçiren Firs ve bahçeye tüm yaşantısıyla bağlı olan Treplev’dir. Önce Treplev kendini vurarak intihar etmiş, buna eş zamanlı olarak Firs ölmüştür. Oyunun sonuna gelindiğinde de oyunun geçtiği tarihi aksettiren “1905 Demokratik Devrim

dönemi Rusya'sının başıbozuk üniformalarını taşıyan askerler” (2014, s. 159) sahneye girerler ve oyunun üstkurmaca tekniğiyle kapanışını yaparlar.

SONUÇ

Türk tiyatro edebiyatı, 1960'lı yıllara gelindiğinde Batı edebiyatlarına öykünmeyi bırakmış ve bu edebiyatların özgün yapıtlarının etkisinden kurtularak kendine yeni bir kimlik inşa etmeye başlamıştır. Edebiyatımızın bu önemli dönüm noktası çerçevesinde yetiştirmiş olduğu ve büyük yazarların ortaya çıktığı böylesine bir dönemde, kaleme aldığı özgün oyunlarla Başar Sabuncu, Türk tiyatro edebiyatı içerisinde yadsınamaz bir öneme sahiptir. Türk tiyatrosunun özgün ve yerli eserlere ihtiyaç duyduğu bir zamanda, hem kendi sanatını tiyatro camiasına tanıtmış hem de yerli tiyatro yazarlarımız arasına yeni bir isim eklemek başarısını göstermiştir. Yazarın çağdaş tiyatro akımlarına ve metinlerine hâkimiyeti kadar tarihsel arka plana olan yetkinliği de dikkat çekmektedir. Henüz yazarlığının erken döneminde verdiği yapıtlarla tiyatro sanatını derinden anladığını göstermiş, diyalog kurma yeteneğini yazarlığının devam eden yıllarında geliştirmeye devam etmiştir.

Başar Sabuncu'nun oyunlarına baktığımızda Türk tiyatro edebiyatının bir panoramasını görmek mümkündür. Türk tiyatrosunun revaçta olduğu bir dönemde edebiyat sahnesine çıkan Sabuncu, 1962 yılında absürt tiyatro türünde eser vermiş ve varoluş felsefesinden etkilenmiştir. Aynı yıllarda Bertolt Brecht'in oyunlarını sahneye konulmasında etkin rol oynamış ve epik tiyatro anlayışını da yakından takip etmiştir.

1960'lı yıllar Başar Sabuncu'nun toplumcu gerçekçi tiyatro metinlerine yöneldiği ve bu akımda değerlendirilebilecek yapıtlar ürettiği yıllardır. Marksist bir ideolojiyi benimseyen yazar, ilk dönemde Türk işçisinin ve emekçisinin sorunlarına değindiği eserler kaleme almıştır. Toplumcu gerçekçi tarzda yazdığı bu eserlerinde, kalemini başka bir çehreye büründürmüş ve toplumun yaşadığı sınıfsal farklılıkları gerçekçi bir dille yansıtmayı başarmıştır. Toplumcu gerçekçi eserlerindeki mekân tasvirleri, diğer türdeki eserlerinden farklılık göstermekte, işçi sınıfının yaşadığı ekonomik açmazları gerçeğe oldukça yakın bir düzlemde tasvir etmektedir.

Toplumun içinden gelen ve toplumun sorunlarını dile getiren sanat yapıtları üretmeyi edebî anlayışı hâline getiren Sabuncu, yazın hayatının ilk döneminde ele aldığı ve kapitalist yapılanmayı hicvettiği yönelimini 1970’li yıllara gelindiğinde bürokrasi alanına çevirmiştir. 12 Mart 1971 sonrasında yazılan bu eserlerde, yazarın yönü artık devlet daireleridir. Başar Sabuncu’nun oyunlarını yazarken yöneldiği yaklaşım toplumun içinden kurban bir insan seçmek, bu kurbanın da oyunda bocalayışlarını sezdirmek ve neticede hikâyenin geldiği noktada sistemin bir eleştirisini yapmaktır. Başar Sabuncu’nun edebî kişiliğinin merkezinde bu eleştirel bakış bulunmaktadır. Eleştirel bakışını sanatsal bir yolla aktarabilme başarısı, yazarın üslubuna sirayet etmiştir. Onun eserlerinin bütününde bu eleştirel yaklaşımı bulmak mümkündür.

Türk tiyatrosunun yıllara göre değişimini Başar Sabuncu’nun eserlerinden takip etmek ve genel bir tespit yapmak mümkündür. 1960’lı yıllarda tiyatro edebiyatımız için yeni bir tür olan absürt tiyatro türünde oyun yazması, yine aynı yıllarda revaçta olan toplumcu gerçekçi türde tiyatro oyunları kaleme alması, 1970’li yıllarda ülkenin gördüğü ikinci darbeden sonra bürokrasi eleştirisi izleğindeki oyunları bunların birer örneğidir. 1980’li yıllara gelindiğinde darbenin ardından yazarların eleştirel nitelikli eserler yazması sakıncalı bir hâl aldığından ve tiyatro seyircisinin algılarının değişmesinden doğan sonuçlar neticesinde oluşan ve Türk tiyatrosunda görülen biyografik ve müzikli oyun yazma eğiliminde de Başar Sabuncu dönemin en iyi sayılabilecek örneklerinden birini edebiyatımıza kazandırmıştır. Dönem içerisinde iki ana akımın –biyografik oyun ve müzikli oyun- sentezini yapmış ve biyografik müzikli bir oyun yazmıştır.

1982 yılından sonra sinema ve senaryo çalışmalarına ağırlık veren yazar, tiyatrodan tam manasıyla bir kopuş yaşamamıştır. Oyun çevirmenliği ve yönetmenliği yaparak sahneye olan bağıını her zaman diri tutmuştur. Ancak bu yıllardan sonra Başar Sabuncu’nun özgün bir eser yazmadığı aşikâr bir durumdur. Başka sanat dallarında eserler üretmeye devam etmiş olmasına

rağmen özgün tiyatro metinleri kaleme alma alışkanlığını 1982 yılında tamamen sonlandırdığı ortadadır.

Yazarlığının ilk dönemlerinde olduğu gibi son dönemlerinde de çağdaş tiyatro akımlarını, felsefelerini yakından takip eden Sabuncu, dünya tiyatro edebiyatıyla da yakından ilgilenmiştir. Yazarlığının son dönemini kapsayan 1990-2000 yılları arasında postmodern tiyatro eğiliminde eserler üreten Başar Sabuncu'nun çok yönlü bir tiyatro insanı olduğunu kavramak mümkündür. Yazarın postmodernizmin tek bir düzlemde algılamadığını, farklı şekillerde sahne uyarlamalarında kullandığı da bilinen bir durumdur. İngiliz edebiyatından William Shakespeare'in oyunlarını kurgulama metoduyla bir araya getirip yeni bir Shakespeare yorumu ortaya çıkarmış ve çok beğenilmiştir. Birkaç yıl sonra Anton Çehov'un oyunlarından bir çeşitleme yaratırken Shakespeare'in metodundan daha farklı bir biçimde ve yine postmodern bir algıyla hareket etmiştir. Başar Sabuncu'nun sanat anlayışı bu anlamda devamlı olarak bir yenilik üzerine kuruludur. Deneyip başarılı olduğu yöntemlerde dahi ısrar etmemekte hep bir yenilik arayışı içerisinde olmaktadır.

Başar Sabuncu'nun eserleri pek çok şekilde tasnif edilmeye müsaittir. Yazarlığının ilk dönemini kapsayan 1962-1980 yılları arası verdiği eserlerde genelde dönemin tiyatro anlayışına yakın bir çizgide ilerlediği görülmektedir. Edebiyatımızda henüz fazla örneği olmayan türlerde de eserler yazdığı görülmüştür. 1980-2000 yılları arasına baktığımızda yine dönemin nabzını tutan kendini devamlı yenileyen ve bu şekilde eserlerini sahneye koyan bir yazar imajı çizmektedir. Başar Sabuncu, dönemin baskıları içerisinde, sanatçıların seslerinin bastırıldığı bir ortamda bile yazdığı müzikli oyununda eleştirel üslubunu hiç kaybetmemiştir. Onun sanatçı kişiliğinin merkezinde ve entelektüel kimliğinde eleştirel dil, en hâkim söylemdir.

Yapıtlarını geniş bir tiyatro anlayışı ve algısı çerçevesinde şekillendiren Sabuncu, tek bir konuya yahut ideolojiye yönelmemiş, yapıtlarının alt metnini zenginleştirerek okura/seyirciye, düşünerek algılayacağı bir dünya sunmuştur. Oyunlarında, bireyin içe dönük anlatılarına yöneldiği gibi

toplumun ortak fikirlerine, açmazlarına da yönelmiştir. İçinde bulunduğu çağın gerekliliklerini kavramış, araştıran, öğrenen ve aynı zamanda öğreten bir aydın olarak edebiyatımızda kendine bu bağlamda önemli bir yer edinmeyi başarmıştır.

Başar Sabuncu, Türk tiyatro yazınında eser verdiği dönem içerisinde ve dönem sonrasında bilimsel çalışmalara pek konu olmamıştır. Bunun nedeni Türk tiyatrosunun altın çağı olarak nitelendiren bir çağda yazmaya başlaması, başka büyük yazarların gölgesinde kalmış olması olarak görülebilir.

Sonuç olarak Başar Sabuncu, sanatçı kimliğiyle Türk tiyatro yazınının bir panoramasını oluşturmaktadır. Başar Sabuncu'nun eserlerinin tarihsel tasnifiyle Türk tiyatrosunun içinden geçtiği dönemler rahatlıkla anlaşılabilir vaziyettedir. Başar Sabuncu, Türk tiyatro edebiyatında kalıcı olmak için dönemin hâkim anlayışları çerçevesinde yapıtlar üretmiştir. Onun oyunlarına bakıldığında Türk işçisinin, memurunun, aydınının durumunu gözlemlemek, hissetmek mümkündür. Bu anlamda Başar Sabuncu'nun Türk tiyatro edebiyatı için ve Türk tiyatro edebiyatı içindeki önemi açıkça görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, A. (1985). *Göç Temizliği*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aktulum, K (2000) *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Aktulum, K. (2004) *Parçalılık/Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınları.
- And, M. (1968, 23 Mayıs). Üç Yerli Oyun. *Sahne Dergisi*, s.6-7.
- And, M. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- And, M. (2014). *Başlangıçtan 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aristoteles. (2018). *Poetika –Şiir Sanatı Üzerine-* (çev. Ari Çokona ve Ömer Aygün). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Armutlu, A. (2019). *Günümüz Sahnelemelerinde Çehov ve Oyunlarının Postmodern İzdüşümü*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi. İstanbul.
- Ay, L. (1972, 11 Ekim). Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi. *7 Gün*, s. 31.
- Bachelard, G. (2018) *Mekânın Poetikası*, (çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Batur, M. (2016). Huzurun Rengi Mavi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S. 6, s. 279-292.
- Brecht, B. (1964). *Bay Puntila ile Uşağı Matti*. (çev. Adalet Cimcoz). İstanbul: İzlem Yayınları.
- Brecht, B. (1981) *Epik Tiyatro* (çev. Kâmuran Şipal). İstanbul: Say Yayınları.

- Booth, W. C. (2016). *İroninin Retoriği*, (çev. Suzan Sarı) Ankara: HECE Yayınları.
- Büyükkol S., Öztütüncü S. (2021). Türk Mitolojisindeki Karga/Kuzgun İmgesinin Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. C. 14, S. 33, s. 131-145.
- Çalışlar, A. (1994) *Shakespeare Sözlüğü*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Çavdar, T. (1971). Başar Sabuncu'nun Kişilerinde Bilinçlenme Çizgisi. *Dost Dergisi*. S. 75 s. 5-6.
- Çehov, A. (2006) *Büyük Oyunlar: İvanov, Orman Cini, Vanya Dayı, Martı, Üç Kız Kardeş, Vişne Bahçesi*. (çev. Atal Behramoğlu). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çınar, E. (2021). *1980-2000 arası Türk Tiyatrosunda Biyografik Oyunlar*. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Demir, F. (2016). *1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Demir, Y. (2008). *Hece Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı: Üst(ü) Kurmaca A(n)L(a)Tı Roman*. S. 138/139/140. s. 358. Ankara: Hece Yayınları.
- De Man, P. (2008). *Körlük ve İçgörü*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Doğan, A. (2009). Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 4 /1-I Winter. s. 409-422.
- Eagleton, T. (2011). *William Shakespeare*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Eagleton, T. (2019). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Enginün, İ. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Freud, S. (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault, M. (2019). *Hapishanenin Doğuşu*. (çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Geçtan, E. (1997). *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Geçtan, E. (2020). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gökalp Alpaslan, G. (2006). Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirine Genel Bir Bakış. I. Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu. H. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. Ankara.
- Hekimoğlu, M. (1970). Başar Sabuncunun Çark'ı çok alkışlandı. *Akşam Gazetesi*.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Işık, İ. (2006). "Başar Sabuncu", *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi*. C. 3. Ankara: Elvan Yayınları. s. 1532.
- Işık, İ. (2007). "Başar Sabuncu", *Türkiye Edebiyat ve Kültür Adamları Ansiklopedisi*. C.7. Ankara: Elvan Yayınları. s. 3061.
- Kaplan, M., Enginün, İ., Emin, B. (1993). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Kurdakul, Ş. (1999). *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Lucy, N. (2017). *Postmodern Edebiyat Kuramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Necatigil, B. (2016). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nutku, Ö. (1962, 4 Kasım). Oda Tiyatrosundaki Oyunlar. *Öncü Gazetesi*.

- Okur, İ. (2022). *Tiyatroda Kötülük Estetiği ve Shakespeare'in Kötüleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi. İzmir.
- Orhan Kemal (2016). *Bereketli Topraklar Üzerinde*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ortaylı, İ. (1970). Çark. *Devrim*, s. 6-9.
- Özkırımlı, A. (2004). "Başar Sabuncu", *Türk Edebiyatı Tarihi 2*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Sabuncu, B. (1976). Tiyatronun Çağdaş İşlevi: Tiyatronun İdeolojik Eleştirisine Giriş. *Türk Tiyatrosu Dergisi*. S. 422 s. 18-22.
- Sabuncu, B. (1977). Tiyatronun Çağdaş İşlevi 2: Tiyatronun İdeolojik Eleştirisine Giriş. *Türk Tiyatrosu Dergisi*. S. 423 s. 8-10.
- Sabuncu, B. (2009). *Toplu Oyunları 1 (Şerefiye-Zemberek-Çark)*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Sabuncu, B. (2010). *Toplu Oyunları 2 (Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi-"Sayın Muhbir Vatandaşlar"-Memurlar-Lades ya da Aile Ocağı-Kargalar)*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Sabuncu, B. (2010). *Kaldırım Serçesi*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Sabuncu, B. (2014). 'İşçi Babası' Ömer Ağa ile 'Küçükhanımın Şoförü' Recep. İstanbul: Mitos Boyut.
- Sabuncu, B. (2014). *Toplu Oyunları 3 (Bir Ata Krallığım-Herkes Aynı Bahçede)*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Sav, E. (1970). Çark, *Hisar Dergisi*. S. 83, Sayfa: 20-21.
- Seçkin, B. (1997). *William Shakespeare'in "III. Richard" Oyununun İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi. İstanbul.
- Shakespeare, W. (1993). *Troilos ile Kressida*. (çev. Sabahattin Eyüboğlu, Mina Urgan). İstanbul: Adam Yayınları.

- Shakespeare, W. (1994). *Antonius ve Kleopatra*. (çev. Sabahattin Eyüboğlu). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Shakespeare, W. (1994). *Coriolanus*. (çev. Bülent Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shakespeare, W. (1995). *Kral Lear*. (çev. Özdemir Nutku). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shakespeare, W. (1998). *Julius Caesar*. (çev. Sabahattin Eyüboğlu). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shakespeare, W. (1999). *Atinalı Timon*. (çev. Özdemir Nutku). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shakespeare, W. (2002). *V. Henry*. (çev. Ali H. Neyzi). İstanbul: Mitos Boyut.
- Shakespeare, W. (2003). *Macbeth*. (çev. Bülent Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shakespeare, W. (2007). *III. Richard*. (çev. Bülent Bozkurt). İstanbul Remzi Kitabevi.
- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet*. (çev. Bülent Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sururi, G. (2003). *Bir An Gelir*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Şahin, K. (2011). Kültürel Yozlaşmaya Neden Olan Bir Unsur Olarak Televizyon. *Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 1 S. 1. s. 243-277.
- Şener, S. (1972). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)*. Ankara: DTCTF Yayınları.
- Şener, S. (1998). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şener, S. (2008). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.

- Taşkent A. (2010). *Alkol ve/veya Madde Bağımlıları ile Bağımlılığı Olmayan Bireylerin Savunma Mekanizmaları Açısından Karşılaştırılması, Çocukluk Çağı Travmaları, Disosiyatif Yaşantılar ve Bağımlılık Şiddetinin Savunma Mekanizmaları Üzerindeki Etkisinin İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi. İstanbul.
- Tekerek, N. (2007). Köy Seyirlik Oyunları, Seyirlik Uygulamalarıyla 51 Yıllık Bir Amatör Topluluk: Ankara Deneme Sahnesi ve Uygulamalarından İki Örnek: Bozkır Dirliği Ve Gerçek Kavga. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. S. 24. s. 67-124.
- Uçan, B. (2016). Kedi Fritz Çizgi Karakteri Üzerinden 1960'lar Amerika Birleşik Devletleri Sanat Ortamında Hippi Hareketi ve Günümüze Yansımaları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research*. C. 9 S. 42. s. 2059-2066.
- Uraz, S. (1968). Şerefiye. *Adalet Dergisi*, s. 10-14.
- Urgan, M. (2010). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ünlü, A. (2011). Değişen Tarih Ve Metin Anlayışı İçinde Biyografik Dram –I: Kuramsal Bir Çerçeve. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. s. 9-17.
- Waugh, P. (2016). *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine: Üstkurgu Nedir? Neden İnsanlar Üstkurgu Hakkında Böyle Kötü Şeyler Söylüyorlar?* (der. Aytaç Ören). Ankara: Hece Yayınları.
- Yaşar Kemal (2020), *Binbir Çiçekli Bahçe*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yaşar Kemal (2011), *Ağacın Çürüğü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yüce, S. (2007). *Sevgi Soysal'ın Hayatı ve Edebi Eserleri*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/basarsabuncu.html> Erişim tarihi: 27.11.2022.

<https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sabuncu-basar>

14.01.2023.

Erişim

tarihi:

EK 1. Orijinallik Raporu

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: 09/05/2023</p> <p>Tez Başlığı: TÜRK TİYATRO YAZININDA BAŞAR SABUNCU</p> <p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 337 sayfalık kısmına ilişkin, 09/05/2023 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 7dir.</p> <p>Uygulanan filtrelemeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- <input type="checkbox"/> Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- <input type="checkbox"/> Kaynakça hariç 3- <input type="checkbox"/> Alıntılar hariç 4- <input checked="" type="checkbox"/> Alıntılar dâhil 5- <input type="checkbox"/> 5 kelimededen daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç <p>Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">Tarih ve İmza</p> <p>Adı Soyadı: DEVRİM ÖZBEK</p> <p>Öğrenci No: N18238463</p> <p>Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI</p> <p>Programı: YENİ TÜRK EDEBİYATI</p>
<p><u>DANIŞMAN ONAYI</u></p> <p>UYGUNDUR.</p> <p style="text-align: center;">_____ Doç.Dr. Koray ÜSTÜN</p>



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 09/05/2023

Thesis Title: BAŞAR SABUNCU IN TURKISH THEATER LITERATURE

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 09/05/2023 for the total of 337 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 7 %.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes excluded
4. Quotes included
5. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Date and Signature

Name Surname: DEVRİM ÖZBEK

Student No: N18238463

Department: TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE

Program: MODERN TURKISH LITERATURE

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Doç.Dr. Koray ÜSTÜN

EK 2. Etik Kurul/Komisyon İzni ya da Muafiyet Formu

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: 11/04/2023</p> <p>Tez Başlığı: TÜRK TİYATRO YAZININDA BAŞAR SABUNCU</p> <p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. <p>Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">Tarih ve İmza</p> <p>Adı Soyadı: DEVRİM ÖZBEK</p> <p>Öğrenci No: N18238463</p> <p>Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI</p> <p>Programı: YENİ TÜRK EDEBİYATI</p> <p>Statüsü: <input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Doktora</p>
<p><u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u></p> <p style="text-align: center;">_____ Doç.Dr. Koray Üstün</p> <p>Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr</p> <p>Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr</p>



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 11/04/2023

Thesis Title: BAŞAR SABUNCU IN TURKISH THEATER LITERATURE

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

Date and Signature

Name Surname: DEVRİM ÖZBEK

Student No: N18238463

Department: TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE

Program: MODERN TURKISH LITERATURE

Status: MA Ph.D. Combined MA/ Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

Doç.Dr. Koray ÜSTÜN