



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

**ADALET AĞAOĞLU'NUN TİYATROLARINDA
YAPISALCI ELEŞTİRİ UYGULAMASI**

Serdar Akarkan

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2013

**ADALET AĞAOĞLU'NUN TİYATROLARINDA
YAPISALCI ELEŞTİRİ UYGULAMASI**

Serdar Akarkan

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2013


KABUL VE ONAY


Serdar AKARKAN tarafından hazırlanan “Adalet Ağaoğlu’nun Tiyatrolarında Yapısalcı Eleştiri Uygulaması” adlı bu çalışma, 17.01.2013 tarihinde yapılan sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

İmza 
Prof. Dr. Abide DOĞAN (Başkan)

İmza 
Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN-ÇELİK (Danışman)

İmza 
Doç. Dr. Gonca GÖKALP-ALPARSLAN (Üye)

İmza 
Yard. Doç. Dr. Serdar ODACI (Üye)

İmza 
Yard. Dr. Emine YARAR (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerinin ait olduğunu onaylarım.

İmza
Prof.Dr. Yusuf elik
Enstitü Müdür

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Tezimin tamamı her yerde erişime açılabilir.

Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkesinde erişime açılabilir.

Tezimin yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

17.01.2013

Serdar AKARKAN



ÖZET

AKARKAN, Serdar. Adalet Ağaoğlu'nun Tiyatrolarında Yapısalcı Eleştiri Uygulaması, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2013.

Edebiyat eleştirisinde, yapısalcı yöntemin kullanılmasıyla birlikte edebi metnin kendi iç bütünlüğü içinde değerlendirilmesi anlayışı yaygınlaşmıştır. 1960'lı yıllarda büyük tartışmalara neden olan ve tüm dünyaya yayılan bu eleştiri yöntemi Türkiye'de bazı araştırmacılar tarafından kullanılmıştır. Bununla birlikte değişen zamanla birlikte bu yöntemden kaynağını alan başka eleştiri yöntemleri gelişmiş ve yapısalcılık bir alt yapı işleviyle gerilerde kalmıştır. Eleştiri yöntemi için kullandığımız metinler Adalet Ağaoğlu'nun tiyatro metinleridir. Yapısalcı yöntemi kullanmak için metin seçiminin de önemli olabileceği çalışma sırasında varılan sonuçlardan biridir. Buna bağlı olarak yazarı tarafından şifrelenmiş, kapalı metinlerin çözümlenmesinde yapısalcı eleştiri yönteminin daha uygun olduğu varılan bir diğer sonuçtur. Adalet Ağaoğlu'nun tiyatrolarının bu eleştiri yöntemiyle incelenmeye uygun olmayan metinler olduğu da görülmüştür. Ancak şifrelenmemiş bir edebi metnin yapısının da bir bina gibi kurulduğu düşünüldüğünde her metnin bir çözümlene nesnesi olabileceği akla gelen bir gerçekliktir. Biz de bu düşünceden hareket ederek Adalet Ağaoğlu tiyatrosunun genel yapı özelliklerini belirlemeye çalıştık.

Anahtar Sözcükler: Türk edebiyatı, Adalet Ağaoğlu, yapısalcılık, tiyatro, kapalı metin, açık metin, kurgulama

RESUME

AKARKAN, Serdar. Application de la Méthode Structurale dans les Pièces de Théâtre d'Adalet Ağaoğlu, Thèse de Maîtrise, Ankara, 2013

Avec l'utilisation de la méthode structurale, la conception d'évaluer le texte littéraire dans son unité a pris de l'élan dans la critique littéraire. Celle-ci, ayant causé de grands débats dans les années 1960 et s'étant répandue sur toute la Terre, a été utilisée par certains des chercheurs en Turquie. Avec le temps, d'autres méthodes de critique littéraire, puisant leur source de cette méthode, se sont développées et le structuralisme, en tant qu'une sous source, a perdu sa vigueur. On a essayé de donner un exemple à propos de cette méthode, considérée insuffisamment utilisée et développée par la littérature turque. Les textes utilisés pour la critique sont des pièces de théâtre d'Adalet Ağaoğlu. L'une des conclusions à laquelle on est arrivé lors de notre présente recherche c'est l'importance accordée à la sélection des textes pour utiliser la méthode structurale. Une deuxième conclusion constatée, c'est que la meilleure méthode pour décoder les textes clos et codés par l'écrivain, c'est la méthode de critique structurale. On a également vu qu'il existait des pièces d'Adalet Ağaoğlu, difficile à analyser par cette méthode. Mais, si on considère que la structure d'un texte littéraire est bâtie comme un bâtiment, on peut alors déduire que tout texte peut être sujet de décodage. A partir de cette déduction, on a essayé de déterminer les particularités générales de la structure du théâtre d'Adalet Ağaoğlu.

Mots Clés : La Littérature Turque, Adalet Ağaoğlu, structuralisme, théâtre, texte clos, texte ouvert, construction

ABSTRACT

AKARKAN, Serdar. The Use of Constructive Criticism in the Plays of Adalet Ağaoğlu, Master's Thesis, Ankara, 2013.

In literature criticism, the notion of evaluating literary texts within the scope of their internal unity has become common with the use of the constructive method. In the 1960s, this method of criticism, which led to great discussions and became widespread all over the world, has been used by some researchers in Turkey. Additionally, with the changing time, other methods of criticism, which derived from this method, developed. The texts that we used to implement the criticism method are the plays of Adalet Ağaoğlu. That text selection is also important in using the constructive method is one of the conclusions drawn in this study. In relation to this, one other finding is that the method of constructive criticism is more appropriate in analysing closed texts coded by their writers. It was found that the plays of Adalet Ağaoğlu do not lend themselves to be analyzed by means of this method of criticism. However, when it is considered that an uncoded text is constructed like a building, it is a reality that every text is an object of analysis. Based on this line of thought, we tried to determine the main structural features of the plays of Adalet Ağaoğlu.

Key words: Turkish literature, Adalet Ağaoğlu, constructivism, theatre, closed text, open text, fiction construction

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY SAYFASI.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET.....	iii
RESUME.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
TABLOLAR LİSTESİ.....	ix
ÖNSÖZ.....	x
GİRİŞ	1
1. Adalet Ağaoğlu'nun Türk Tiyatro Tarihindeki Yeri.....	1
2. Adalet Ağaoğlu'nun Oyunlarının Toplu Tanıtımı.....	17
1. BÖLÜM	
1.1. Yapısalcılığın Kuramsal Çerçevesi.....	39
2.BÖLÜM: ADALET AĞAOĞLU'NUN TİYATROSUNUN YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ	
2.1 Evcilik Oyunu.....	48
2.2 Çatıdaki Çatlak.....	72
2.3 Tombala.....	97
2.4 Sınırlarda.....	104
2.5 Bir Kahramanın Ölümü.....	122
2.6 Çıkış.....	130
2.7 Kozalar.....	139
2.8 Kendini Yazan Şarkı.....	155

2.9 Çok Uzak Fazla Yakın.....	168
Sonuç	183
Kaynakça	190

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1	Tabloların Dizimsel Yapısı	49
Şekil 2	Oyunda Bildirişim Düzeyleri	52
Şekil 3	Bildirişim Düzeylerinde Ortaya Çıkan Toplumsal Katmanlar	75
Şekil 4	Oyun Kişisinin Bildirişim Düzeyindeki Konumu	76
Şekil 5	Toplumsal Katmanlardaki Karşıtlıklar	79
Şekil 6	Karşıtlıklar	81
Şekil 7	Toplumsal Katmanlardaki Karşıtlıklar	82
Şekil 8	Karşıtlık Ekseni	90
Şekil 9	Koşutluklar	94
Şekil 10	Toplumsal Katmanlardaki Kişilerin Karşıtlık ve Koşutlukları	95
Şekil 11	Karşıtlıkların Denge Düzlemine Dönüşümü	99
Şekil 12	Dizimsel Yapıdaki Denge Düzleminin Dönüşümü	102
Şekil 13	Öznenin Ayrışımı	123
Şekil 14	Öznenin Bütünleşimi	124
Şekil 15	Oyun Kişilerinin Karşıtlığı	131
Şekil 16	Metin İçi Farklı Düzlemler	133
Şekil 17	Oyun Kişilerinin Değişmeceli Uzamları	142
Şekil 18	Koşutluklar	149
Şekil 19	Kuşaklar Arası Karşıtlıklar ve Koşutluklar	170
Şekil 20	İki Kardeşin Karşıtlığı	172
Şekil 21	Kişilere Yansıyan Kitlesele Karşıtlıklar	173
Şekil 22	Aynı Uzamda Ayrılış ve Birleşme	180

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1	Oyun Yazarlığının Gelişimi	7
Tablo 2	Zaman ve Uzamların Konumu	70
Tablo 3	Oyun Kişilerinin Toplumsal Konumlarına İlişkin Farkındalıkları	76
Tablo 4	Oyun Kişisinin Çeşitli Yönleri	86
Tablo 5	Oyun Kişisinin Sunduğu Gösterge	87
Tablo 6	Oyun Kişisinin Dizimsel Yapıdaki Konumu	96
Tablo 7	Bildirişim Düzeyleri 1	105
Tablo 8	Bildirişim Düzeyleri 2	106
Tablo 9	Dizimsel Yapıdaki Engelleyiciler	108
Tablo 10	Uzam, Zaman ve Kişiler	109
Tablo 11	Uzam, Zaman ve Nesne 1	113
Tablo 12	Uzam, Zaman ve Nesne 2	114
Tablo 13	Oyundaki Yerlemler	120
Tablo 14	Kurgulanmış Benlikler	129
Tablo 15	Kişiler Arası İlişki Düzeyleri	136
Tablo 16	Uzamlar Arası Karşıtlıklar	137
Tablo 17	Uzamların Metne Dağılımı	141
Tablo 18	Oyun kişilerinin Korudukları Değerler	147
Tablo 19	Kuşaklar Arası Koşutluklar ve Karşıtlıklar	157
Tablo 20	Gençler Arası Koşutluklar ve Karşıtlıklar	161
Tablo 21	Üçüncü Kuşakta Bildirişim Düzeyleri	163
Tablo 22	Anne ve Çocukları Arasındaki Karşıt ve Koşut İlişkiler	175
Tablo 23	Zamanın Bölümlere Dağılımı	182
Tablo 24	Uzamların Bireylere Yansıması	185
Tablo 25	Metinlerdeki İlişki Boyutu	187
Tablo 26	Metinlerin Eylem Boyutu	189

ÖNSÖZ

Metin inceleme yöntemleri ve edebiyat eleştirisi konusunda yaşanan gelişmeler, Türkiye'deki edebiyat eleştirmenleri tarafından uygulanmaya başladığından beri edebiyat metnine yönelen bakışlar çok değişmiştir. Bu, edebiyat eleştirisi konusunda da bir ilerlemeyi getirmiştir. Bir sanat metninin hiçbir zaman tesadüfler sonucu ortaya çıkmadığının bilinmesi, esin perilerinin bir hüneri olmadığını algılanması artık vazgeçilmez derecede önemlidir. Üstelik bunun edebiyatla ilgilenenlerin dışında da fark edilir bir durum olması, okuyan bir topluma ulaşmak için önemlidir.

Anlatı türünde yapısalcı inceleme yöntemiyle ilgili olarak Türkiye'deki öncü çalışmalar, Türk üniversitelerinde görev yapan Algirdas Julien Greimas ve yetiştirdiği öğrenciler tarafından gerçekleştirilmiştir. Prof. Dr. Süheyla Bayrav'ın, Prof. Dr. Berke Vardar'ın, Prof. Dr. Tahsin Yücel'in birçok tanıtıcı yazıları ve incelemeleri ülkemizde yapısalcılığa dikkatlerin çevrilmesini sağlamıştır. Prof. Dr. Tahsin Yücel'in Fransa'da yayımladığı **Figures et Messages dans la Comédie Humaine** adlı yapıtı ile Türkiye'de yayımlanan **Anlatı Yerlemleri Kişi / Süre / Uzam (1979)** ve Mehmet Rıfat Güzelşen'in **Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme Michel Butor'un Değişim'i (1978)** adlı çalışmaları yapısalcılık alanında Türkiye'deki ilk incelemelerdir. Daha sonra Prof. Dr. Ayşegül Yüksel tarafından **Yapısalcılık ve Bir Uygulama Melih Cevdet Anday Tiyatrosu (1981)** adıyla yapılan inceleme de bu alandaki önemli çalışmalardandır.

Yapısalcılık, çeşitli yönleriyle gelişerek değişirken metni kendi iç düzeninde ele alması, onu tamamlanmış bir bütün olarak görmesi ve bu bütünün bütünlüğünü sağlayan unsurları çözümlemeyi hedeflemesi açısından hâlâ geçerli bir çözümleme yöntemi olarak durmaktadır. Kaldı ki Türk edebiyatının eleştiri geleneğinde bu konuda yapılan az sayıda çalışmanın varlığı, yapısalcılığın ya da metin merkezli eleştiri çalışmalarının gelişmeye ihtiyacı olduğu düşüncesini doğurmaktadır. Biz de bu düşünceden hareket ederek böyle bir çalışma yapmaya karar verdik. Amacımızı yeni öğrenmelere kapı aralamak, az bilinenleri daha bilinir kılmak olarak belirledik.

Bu tez, nihayetinde uzun sürmüş bir hayalin somutlaşan bir ifadesinden başka bir şey değildir. Her şeyin bittiği sanılan bir noktada tekrar yeşeren bir filizdir belki de.

Arkasında yıkılışlar, çöküşler ve geçen yıllar vardır ve teşekkür değer pek çok insan tabii ki. Yüksek lisansı tamamlama konusunda, puslu bir akşamın yorgunluk çöken saatlerinde beni tekrar cesaretlendiren coğrafya öğretmeni Mehmet YALÇIN, kimya öğretmeni Tuğba ERENTEKİN'e çok teşekkür ederim. Uğur Dershanesinde görev yaptığım süreç içerisinde yanımda yakınımda olan bütün arkadaşlarıma da sonsuz teşekkür ederim. Girdiğim her sınıfta pırıl pırıl bakışlarında ülkem aydınlık yarınlarını gördüğüm, büyük Türk milletinin edebiyatını, dilini ve kültürünü kendilerine aktarmaktan sonsuz bir mutluluk ve gurur duyduğum sevgili öğrencilerimin, çıkarsız, riyasız, tertemiz sevgilerine de teşekkür ederim.

Bu tezi hazırlayan kişi, lisans eğitiminden bu yana pek çok olay yaşadı, büyüdü, işsiz kaldı, aç kaldı, susuz kaldı, girdi insanların içine, insanları gördü. Bu zamana kadar geçen sürede hayatımdan gelip geçenlere, gidenlere kalanlara, dönseler de bir daha artık asla kabul edilmeyecek olanlara da sonsuz teşekkürler.

Tezim süresince beni durmaksızın yüreklendiren, onca sorumu yazıp gitmiş olmama rağmen daha ben sormadan cevapları önüme seren, değerli danışmanım **Prof. Dr. Dilek YALÇIN-ÇELİK**, varlığınızla ve derslerinizle bizleri var ettiniz. Kaynak danışmanım, akıl danışmanım **Doç. Dr. Gonca GÖKALP-ALPARSLAN**, sizinle konuşmadan başlayamadım hiçbir çalışmada. Sevginiz, sabrınız, verdiğimiz sevginin, gösterdiğimiz sabrın kaynağıdır. Sizlere teşekkür etmek, hissedilenlerle uyuşmuyor, ama galiba başka da kelime yok: Teşekkür ederim.

Yapısalcılık konusunda tecrübesine, bilgisine, sevecenliğine gerçek bir bilim insanı duruşuna kendisiyle tanıştıktan sonra hayran kaldığım, bana saatlerini ayırarak yapısalcılığı anlatan hocam **Prof. Dr. Ayşegül Yüksel'e** de çok ama çok teşekkür ederim.

Tabii teşekkürün en çoğu, ömürlerinin belki de en rahat geçmesi gereken bir dönemini benim fırtınalarımı dindirmeye adanmış iki insana: Annem ve babama. Fırtınaya yakalanmış bir gemiyi limanınızda sonsuz bir sevgiyle barındırdınız. Annelik ve babalığın bir tanımı varsa eğer, o tanım sizlerin adları ile başlamalı. İyi ki vardınız, beni

bir daha var ettiniz, hep var olunuz. Hissettiklerimin bu maddi dünyada bir karşılığının olduğunu düşünmüyorum, yine de kelimelerin sessizliğine inanmak lazım: Teşekkür ederim.

Serdar AKARKAN

Ocak 2013 / Ankara

GİRİŞ

1- ADALET AĞAOĞLU'NUN OYUNLARININ TÜRK TİYATRO TARİHİNDEKİ YERİ

Yeni bir edebi tür olarak tiyatronun kültür tarihimizdeki yeri tiyatronun özgül konumu nedeniyle birden fazla yönelişi ve gelişimi içinde taşır: bir edebi metin olarak tiyatro, sahne tasarımı ve gösterimi olarak tiyatro, oyunculuk anlayışı ve oyuncular açısından tiyatro, tiyatro topluluklarının sürekliliği açısından tiyatro, seyircinin yeterliliğiyle devamlılık ve düzey kazanan tiyatro gibi. Bu açıdan bakıldığında Türk edebiyatında tiyatronun en çok seyircinin hazır bulunuşluk düzeyi ve anlayışı ile doğru orantılı bir gelişime bağımlı olduğu görülür. Üstelik tiyatronun gelişimini, halk arasında beğeni ve kabulünü de seyirci alışkanlıkları belirlemektedir. Seyircinin ahlakına “mugayir” olmama düşüncesi, Türk toplumunun dönem ahlak ve anlayışına uyum göstermesi, oyun yazarlarının, oyuncuların ve tiyatro topluluklarının bekasının da ön koşulu durumundadır (And, 1973, s. 29-321).

Tiyatroyu var eden pek çok unsur içerisinde biz araştırmamız kapsamında sadece “oyun yazarlığını” bir başka deyişle “dramatik edebiyatı” incelememizin ana eksenine yerleştirdik. Bu bölümde araştırma metinlerimizin yazarı Adalet Ağaoğlu'na kadar geçen sürede “dramatik edebiyat”ımızın nasıl şekil aldığını incelemeye çalışacağız. Daha sonra yazarımızın ilk oyunun sahneye konduğu 1960'lı yıllar ve sonrasında yazılan oyun metinlerini ve bu dönemin sosyal koşulları içerisinde gelişen tiyatromuzun genel yapısında Adalet Ağaoğlu tiyatrosunun konumunu inceleyeceğiz.

Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunu inceleyen araştırmacılar, Türk tiyatrosunun dönemlerini kronolojik olarak şöyle göstermektedirler: 1923-1940 / 1940-1960 / 1960-1980 / 1980-1998. Dönemlerin belirlenmesinde araştırmacıların yayınlarını çıkardıkları yıllar etkili olmuştur. Metin And **50 Yıllık Türk Tiyatrosu** adlı incelemesinde 1973'ü son tarih olarak belirlerken; Özdemir Nutku **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2** adlı

araştırmasını önsözde belirttiği üzere 1980’de sonlandırmaktadır. Sevda Şener ise **Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Tiyatrosu** adlı toplu değerlendirmesini 1998’de bitirmektedir. Bu araştırmacıların dışında Uğur Akıncı, Özlem Belkıs, Semih Çelenk tarafından ortaya konan **Kalemden Sahneye 1946’dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler I, II, III** adlı çalışmada da bölümlenmeler bu ekseninde yapılmaktadır. Biz de araştırmamızda söz konusu araştırmacıların temel yaklaşımlarından hareket ederek Türk tiyatrosunun tarihsel dönemlerini aynen almayı tercih ettik.

Cumhuriyetin ilk yıllarında gördüğümüz pek çok yazarımız Cumhuriyet öncesi dönemde de eser vermektedirler: Reşat Nuri (Güntekin), Halit Fahri (Ozansoy), Hüseyin Suat (Yalçın), Musahipzade Celal, Faruk Nafiz (Çamlıbel), Hüseyin Rahmi (Gürpınar), Yakup Kadri (Karaosmanoğlu). Bu yazarlarımızın dışında oyunlarını ilk kez sahneleme olanağı bulan bazı yazarlarımız da, edebiyatın başka türlerinde yazdıkları eserleriyle tanınmışlardır. Örnek vermek gerekirse Vedat Nedim (Tör), Cevdet Kudret (Solok), Nazım Hikmet (Ran), Necip Fazıl (Kısakürek) vb. 1920’li yıllarda oyunlarda ele alınan konular, genelde yakın geçmişte yaşanan büyük Kurtuluş Savaşı ve ardından gelen devrimlerin toplum hayatında meydana getirdiği değişime, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti ve inkılablar ile yeni düzene alışmak ya da alışmamak noktasında belirmektedir. Yine ele alınan bu temel konunun uzantıları olarak ortaya çıkan, kadının sosyal hayatta edindiği yeni konum, kadına sosyal hayat içerisinde yer verme ya da yer vermemenin tartışıldığı oyunlar kaleme alınmıştır.

Cumhuriyet’in ilanı ve ardından gelen devrimlerin yarattığı değişim rüzgârında “medeniyet”e hem bir düşünce olarak varma hem de “medeniyet”i ülkenin devamlılığı için ileri bir yaşam seviyesi olarak algılama isteği, temel çelişkilerin de çıkış noktasını oluşturur. Üretim ilişkileriyle şekillenmemiş bir toplumsal yapı, kendi içinde inançlarının egemenliğinde devam eden alışkanlıklar, oyun kişilerindeki dramatik çatışmanın ana ekseninin temeli olur.

Nazım Hikmet, Vedat Nedim Tör, Cevdet Kudret Solok, sosyalist dünya görüşünün çevreninde yükselen kapitalist ekonomik ilişkilerin insanları sürüklediği bunalımları ve bunların çözüm yolunu gösterdikleri oyunları ile bu dönemde varlık gösterirler.

Necip Fazıl Kısakürek, sosyalist dünya görüşünün karşı kutbunda kaynağını sezgicilikten alan bir anlayışla ruhun önemini önceleyen oyunlar yazmıştır. Yazar, bu eserlerde oyun kişilerine kendi düşüncelerinin sözcülüğünü vermiştir.

Bu dönemde halkevlerinde süren tiyatro çalışmalarında ise yeni cumhuriyetin ideolojisini yaymak, Türklük bilincini yerleştirmek, Türklüğe tarihinin derinliklerinde manevi dayanak noktaları bulmak amacıyla yazılmış oyunlar, halkta tiyatro bilincinin oluşmasında etkili olmuştur. Bunun yanında yazarlar, Türk milletinin kurtuluş mücadelesinde gösterdiği kahramanlık ve özveriyi anlatan onlarca oyun yazmışlardır. Bu oyunlarda konu ve kişiler hayatın gerçekliğinde değil tasarlanan düşüncelerden, benimsenmiş doğrulardan kaynaklanmışlardır (Şener, 1998, s. 91).

1923-1940 arası dönemde yazılan hiçbir oyunda kişisel özellikler öne çıkmamış, bireyin ruhsal gelgitlerine değinilmemiştir. Kişiler toplumun belli başlı sınıf ve zümrelerinin genel özelliklerini taşıyan belirgin çizgileri bulunmayan kişilerdir.

Mustafa Kemal'in sağlığında gerçekleşen tiyatrodaki atılım, onun bu sanatı icra edenleri yüreklendirmesiyle büyük bir ivme kazanmıştır. Atatürk'ün ölümünden sonra gerekli özenin gösterilmemesi tiyatro alanındaki atılımları geriletse de kişisel düzeyde gizli ve içten bir gelişim seyri 40'lı yıllar Türk tiyatrosunda gözlemlenen bir durumdur.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun üzerinde durduğu ve yapıtlarıyla da örneklendirmeye çalıştığı geleneksel Türk tiyatrosu üzerinde özgün bir Türk tiyatrosu inşa etmek fikri tartışma ortamına taşınmış ve Cevat Fehmi Başkut, Ahmet Kutsi Tecer gibi sanatçılar tarafından bu fikrin başarılı örnekleri verilmiştir. Ancak 1950'ye kadar tiyatro, gelişimindeki ivmeyi bireysel çabalarla da olsa sürdürmekteyken bundan sonra, durum farklılaşmış ve tiyatro siyasi iktidarların hedefi haline gelmiştir.

1940-1960 arası dönemde Köy Enstitüleri'nin tiyatronun yerleşmesi ve halk sorunlarını dile getirmesine yönelik yaptığı katkılar da bu bölümde anılmaya değerdir. Ankara Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde Ankara Devlet Konservatuvarı'nda yetişen Cüneyt Gökçer ve diğer sanatçıların verdikleri dersler sonunda sergilenen oyunların düzeyi çok önemlidir.

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşu ve bu eğitim kurumunda Alman oyun yazarı Carl Ebert'in dersleri sonucu yetişen sanatçıların 1947'de Küçük Tiyatro'da oyunlarını sergilemeye başladıktan iki yıl sonra 1949'da Devlet Tiyatro ve Opera Yasası'nın yürürlüğe girmesi bir başka deyişle "Devlet Tiyatroları"nın kurulması, çalışmaların yetişmiş insan ve birikim üzerine yapıldığının da bir göstergesini oluşturur. Bunun yanında İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sistemli çalışmaların yapılmasıyla tiyatro gösterimleri daha düzenli bir hale gelmesi sağlanmıştır. İzmir ve Adana'da da "Şehir Tiyatrolarının" kurulmasına yönelik çalışmalar, ısrarlı ve kararlı çalışmaların sonunda elde edilen başarılar arasındadır.

Devlet eliyle yürütülen bu çalışmaların yanında küçüklü büyüklü özel tiyatro ve operet grupları da bu dönemde Türk tiyatrosuna hizmet etmektedir. Bu dönemde pek çok oyuncunun yetişmesi için bir okul görevi de gören "Muammer Karaca Tiyatrosu" adı anılmaya değer kurumlardandır. "Dormen Tiyatrosu" da bu dönemde kurulmuş özel tiyatrolardan biridir ve Türk tiyatrosunun önemli gruplarından. "Kent Oyuncuları"nın da temel çekirdeği bu dönemde atılmıştır.

Akademik düzeyde tiyatro eğitimine de önem verilmiş ve Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi bünyesinde 1958'de bir "Tiyatro Enstitüsü" kurulmuştur. Prof. Bedrettin Tuncel başkanlığında çalışmalara başlayan enstitü, ülkemizde oyun yazarlığının gelişimine büyük katkılar yapmıştır. 1964 yılında enstitü dört yıllık eğitim veren bir "Tiyatro Bölümü"ne dönüştürülmüştür.

Bu yıllar arasında oyun yazarlığı alanında gerçek bir atılımın yaşandığı yıllar olmuştur. Bu dönemde yazılan oyunlarda önceki dönemlerin temaları devam etmekle beraber oyunlardaki dramatik örgünün daha iyi kurulduğu araştırmacılarının genel görüşüdür.¹ Kırklı ve ellili yıllar yerli oyun yazarlığında niceliksel ve niteliksel bir gelişmenin görüldüğü yıllar olmuştur. Aşağıdaki şemada bu yazarlarımızın zamansal dağılımını görebiliriz.

Tablo 1: Oyun Yazarlığındaki Gelişim

OYUN YAZARI	OYUNUN ADI
1920’li ve 1930’lu yıllarda edebiyat hayatına başlamış veya oyun yazarlığı da yapmış olanlar	
Musahipzâde Celal	İtaat İlâmı (1923), Moda Çılgınları (1923), Fermanlı Deli Hazretleri (1924), Aynaroz Kadısı (1927), Kafes Arkasında (1928), Bir Kavuk Devrildi (1930), Mum Söndü (1930), Pazartesi Perşembe (1931), Gül ve Gönül (1932), Balaban Ağa (1933), Selma (1934)
Necip Fazıl Kısakürek	Tohum (1935-1936), Bir Adam Yaratmak (1938), Para (1940), Künye (1940), Nam-ı Diğer Parmaksız Salih (1940), Sabırtaş (1940)
Faruk Nafiz Çamlıbel	Akın (1932), Özyurt (1932), Kahraman (1933), Ateş (1934),
	Hançer (1920), Eski Rüya (1922), Taş Parçası (1926), Babür Şahın Seccadesi (1931), Hülleci (1935), Yaprak Dökümü

¹ Geniş bilgi için bkz. Şener 1998, And 1973, Nutku 1983, Yüksel 2011.

Reşat Nuri Güntekin	(1943-1944), Balıkesir Muhasebecisi (1952-1952), Tanrıdağı Efsanesi (1956-1957), Bu Gece Başka Gece (1956-1957)
Vedat Nedim Tör	Köksüzler (1934), Üç Kişi Arasında (1926-1927), Hayvan Fikri Yedi (1935), Çarliston, Kör (1928-1929), Fevkalasriler (1928), Sanatkâr Aşk 1945), Hep veya Hiç(1950-1951)
Nazım Hikmet	Ferhat ile Şirin, Bir Ölü Evi, Unutulan Adam, Kafatası (1931-1935 yılları arasında yazdığı oyunlar)
Cevdet Kudret Solok	Tersine Akan Nehir (1929), Rüya İçinde Rüya(1930), Kurtlar (1934)
Halit Fahri Ozansoy	Hayalet (1935), Baykuş (1926), Sönen Kandiller (1926), İlk Şair (1923), Nedim (1928), On Yılın Destanı (1933), Bir Dolaptır Dönüyor (1968)
Halide Edip Adivar	Maske ve Ruh (1935)
Yakup Kadri Karaosmanoğlu	Sağanak (1927)
1940'lı Yıllarda ve Sonrasında Oyun Yazarlığına Katkıda Bulunanlar	
Cevat Fehmi Başkut	Büyük Şehir (1942), Ayarsızlar (1943-1944), Koca Bebek (1946-1947), Küçük Şehir'de (1945-1946), Paydos (1948-1949), Sana Rey Veriyorum (1950-1951), Kleopatra'nın Mezarı, Harput'ta Bir Amerikalı (1955-1956), Soygun (1955-1956), Ölen Hangisi (1967)
Ahmet Kutsi Tecer	Köşebaşı (1947), Yazılan Bozulmaz

	(1947), Koçyiğit Koroğlu (1941), Bir Pazar Günü (1957)
Sabahattin Kudret Aksal	Evin Üstündeki Bulut (1947-1948), Şakacı (1952), Bir Odada Üç Ayna (1956), Kahvede Şenlik Var (1965-1966)
Oktay Rifat Horozcu	Kadınlar Arasında (1948), Bir Takım İnsanlar (1961), Atlarla Filler (1961-1962), Çil Horoz (1964), Yağmur Sıkıntısı (1969)
Selahattin Batu	Güzel Helana (1954), Oğuzata (1955), İphigenia Tauris'te (1942), Kerem ile Aslı (1943)
Necati Cumalı	Boş Beşik (1949), Mine
Ahmet Muhip Dıranas	Gölgeler (1947)
İsmail Hakkı Baltacıoğlu	Akıl Taciri (1940), Kafa Tamircisi (1940), Andaval Palas (1940), Kütük (1946), Dolap Beygiri (1949), Karagöz Ankara'da (1949)
1950'li Yıllarda ve Sonrasında Oyun Yazarlığına Katkıda Bulunanlar	
Sevgi Sanlı	Dilsizlerin Dili (1950),
Refik Erduran	Cengiz Hanı'nın Bisikleti (1959), Deli (19557), Karayar Köprüsü (1958), Bir Kilo Namus (1958), İkinci Baskı (1961), Aman Avcı (1962), Ayı Masalı (1962), Uçurtmanın Zinciri (1963)
Galip Güran	Ters Yüz (1953)
Çetin Altan	Tahtıravalli (1959), Çemberler (1957-1958)
Aziz Nesin	Bir Şey Yap Met
Orhan Asena	Tanrılar ve İnsanlar (Gilgamiş) (1954-1955), Korku (1956), Hürrem Sultan

	(1959)
Orhan Burian	Canın Yongası (1954)
Nazım Kurşunlu	Branda Bezi (1951), Fatih (1953-1954), Fatih (1953-1954), Çığ (1952), Dumanlı'da Telaki Var (1962-1963), Merdiven (1963-1964)
Haldun Taner	Dışarıdakiler (1957), Ve Değirmen Dönerdi (1958), Fazilet Eczanesi (1960)
Turgut Özakman	Pembe Evin Kaderi (1951), Güneşte On Kişi (1955), Tufan (1956), Duvarların Ötesi (1957)

50'li yıllarda yerli oyun yazarlarının ve oyunlarının sayısında dikkate değer bir artma görülmektedir. Aynı zamanda yazarların oyun yazarlığını, diğer edebi türlerin arasında bir çeşit olmaktan çıkararak sadece oyun yazarlığına yöneldikleri de dikkat çeken durumlardan biridir. Bu dönemde yazılan oyunlarda genel tema yine değişimin aile ve bireyde yarattığı ikilemler ve bunalımlar olarak belirlenebilir. Ancak ülkenin ekonomik sıkıntıları, para kazanma hırslarının yarattığı her şeye rağmen tüm değerleri yok sayıp paraya tapma anlayışı, bunun getirdiği vurgunculuk, karaborsacılık, bu değişim olgusuna eklenen yeni halkaları oluşturur. Ticari hayatta yaşanan söz konusu erozyonun insan ilişkilerine yansıyan boyutunda varılan nokta, yüzyıllarca aza kanaat öğüdü ve insancıl öğretilerle yetiştirilmiş bir toplumun bireyselleşme sürecinde yaşadığı değer yitimi olarak belirlenir. Dramatik çatıyı oluşturan asıl unsur da bu “değer yitimi”nde bulunur.

Oyun kişilerinde de “yanlış Batılılaşma” diyebileceğimiz türden kişilere artık yer verilmez. Oyun kişileri, ticaret ekonomisinin getirdiği ve özel sektörün desteklendiği bir ortamda, öncesinden tamamen farklı ama yine özünde kayıpları bulunan insanı anlatmaya devam eder. Ayrıca mevcut oyunlarımızdaki kişilere yeni bir kişilik daha eklenir: yolsuzlukları ve vurgunları ortaya çıkarmaya çalışan gazeteci tipi. Bu tipe Recep Bilginer'in Gazeteciden Dost, Sevgi Sanlı'nın Dilsizlerin Dili, Refik Erduran'ın Deli ve Bir Kilo Namus adlı oyunlarında rastlarız.

Bütün oyun yazarlarının eserlerinde toplumun değerlerinde meydana gelen değişim ve çöküş ortak konu durumundadır. Bunu seyirciye değişik şekillerde aktarmak ve ona örnek davranışları göstermek isteği önceki dönemlerde olduğu kadar sanat uğraşısının önünde yer almamıştır. Ancak yeni konulara yönelen sanatçıların yüzü sorunlara dönerken bireysel derinliğin gerçekleşemediği ve oyunun olay akışı içinde bireyin içsel gelişiminin var edilemediği oyunlar yazılır (Şener, 1974, s. 161).

1960’larda Türk tiyatrosu, ülkenin sosyal, siyasi ve ekonomik durumu içerisinde gelişimini sürdürür. Türk anayasal tarihinde özgürlüklere en çok değer ve yer veren, bunları öne çıkaran anayasa olarak görülen 1961 Anayasasının bu dönemde kabul edilmesinin yarattığı görece özgürlük ortamında Türk tiyatrosu altın yıllarını yaşar (Şener, 1998, 142-150) (Yüksel, 2011, s. 40), (Belkıs, 2003, s. 1-104).

Oyun yazarları bu görece özgür ortamda kültürel birikimlerini alabildiğine Türk seyircisine sunmuşlardır. 1960’lı yıllarda ortaya çıkan eserlerde yönelimler pek çok noktada toplanabilir. Özlem Belkıs, 1960’tan 1970’e “**Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler**”² adlı doktora tezinde 1960’tan 1970’e kadar geçen süredeki oyun yazarlarının temalarını şu başlıklar altında değerlendirmektedir:

A- Siyasal ve Ekonomik Yapıyı Neden ve Sonuçlarıyla İrdeleme Eğilimi

- Devlet Mekanizması Bağlamında
- Tarih ve Söylence Bağlamında
- Aile İlişkileri ve Birey Bağlamında
- Kasaba, Gecekondu Gerçekleri Bağlamında
- Evrensel Bağlamda

B- Toplumsal ve Kültürel Yapının Temelindeki Çelişkileri ve Bu Çelişkilerin Yarattığı Bireysel Sorunları Ele Alma Eğilimi

- Aile İlişkileri ve Birey Bağlamında
- Köy Gerçekleri Bağlamında

² Bu doktora tezi “Kaleminden Sahneye 1946’dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler” adlı üç ciltlik dizinin ikinci cildi olarak yayımlanmıştır. Ancak kitap, doktora tezinin kısaltılmış şeklidir. Biz çalışmamızda doktora tezinin kitaplaşmamış şeklini kullanmayı tercih ettik.

- Evrensel Bağlamda (Belkıs, 1998, s. 258-457)

Konularda görülen çeşitlilik, tiyatro sahnesini toplumsal değişimlerin yarattığı sosyal ortamın sorgulandığı bir mekâna dönüştürmüştür. Cumhuriyetin ilanından bu yana ve Atatürk'ün ölümünün yarattığı boşlukla geçen her on yılda Türk toplumu yeni bir değişim rüzgârının etkisi altında farklı bunalımlar yaşamaya 1960'lı yıllarda da devam etmiştir.

Özlem Belkıs, 1960'lı yıllarda ele alınan konularda ilk yönelişin, var olan ortamın sorumlularını ortaya koyan ve ekonomik yönden sıkıntı çekenlerin, kapitalistleşmeye başlayan bir toplumun ezilenler zümresinin sorunlarını ele alma cesaretini gösteren oyunlarda odaklandığını belirlemiştir. İkinci yöneliş olarak varılan noktada, ortamın arka boyutundaki sorumlulara değinmeyen veya onları bir arka fon olarak kullanarak yazılan ve değişimin getirdiği atılımlara direnen, kalıplaşmış düşüncelere projeksiyonun çevrildiğini, bir başka deyişle bireyin değişim karşısındaki direncinin ele alındığını belirlemektedir (Belkıs, 2003, s. 249).

Adalet Ağaoğlu ise temelde 60'lı yıllara yayılan oyun yazarlığında aile ilişkilerini ve bireyin sorunlarını ele alan oyunlar yazmıştır.

Ayrıca bu yıllarda ele alınan konuların çeşitliliği, bir zamanlar yerli oyun sıkıntısı çeken Türk tiyatrosunun geldiği noktayı göstermesi bakımından da önemlidir.

Oyun yazarlarının metinlerinde böylesine geniş bir konu yelpazesine varmalarının yanında söylenen veya yansıtılanların daha etkili olabilmesi için tiyatrodaki biçimsel değişikliklere de gidilmesi, bu dönem tiyatrosunu belirleyen önemli bir özelliktir. Bir taraftan mevcut düzende eleştirilecek bir sürü olay yaşanmakta bir yandan da bunları sanat düzleminde ifade etmek için biçimsel bir arayış, yazarlar nezdinde yaşanmaktadır (Belkıs, 2008, s. 498-525). Böyle bir itici güçle gerçekleşen tiyatro yazarlarının bu arayışları, özgün bir Türk tiyatrosuna varma isteğinde odaklanır. Bu dönemdeki çeviri faaliyetleri yabancı tiyatro akımlarının ülkemizde de yaygınlaşmasını sağlar. Söz

konusu tiyatro akımları, tiyatronun “muhalif” sesini yükselten bireyin eleştirel düşünmesini, düşünebilmesini sağlamaya çalışan bir nitelik gösterenlerdir: toplumcu gerçekçi ve devrimci tiyatro. Batı ülkelerinde de tartışılan ve yaygınlık kazanan bu tiyatro anlayışları ülkemiz koşullarında filizlenen yeni eleştirel anlayışı kuvvetlendirici bir aşılama yaparak tiyatrodaki beklenilmeyecek açılımlar ve atılımlar gerçekleştirilmesine yardımcı olur. Sözü edilen tiyatro anlayışlarında kullanılan oyun biçimi geleneksel Türk tiyatrosundaki varlığının da farkına varılan göstermecî tiyatro tarzıdır.

“...göstermecî oyun, maddecî, gerçekçi, devrimci oyunların biçimidir. Ancak göstermecî oyun biçimi, (tragedyanın yer almadığı) Doğu tiyatrosunun olduğu kadar, tuluat tiyatrosunun da biçimidir. Öte yandan, bu açık oyun biçimi özellikleriyle, göstermecî oyunlar, örneğin gerçeküstücü oyunlar gibi avangart tiyatro içinde yer alabileceği gibi, Meyerhold’un “tiyatrosal tiyatro”su gibi, tiyatro öğelerinin öne çıkarıldığı, plastik anlatımın birincil önem kazandığı oyunların biçimi olarak da yer alır.” (Çalışlar, 2009, s. 72)

Göstermecî oyun tarzı, en geniş yapılanma alanını, sosyalist dünya görüşü kapsamında yeşeren ve Bertold Brecht öncülüğünde 1950’lilerde Almanya’da yaygınlık kazanan epik tiyatrodaki gösterir. Bu, oyun yazarlarını, tam da geleneksel Türk tiyatrosuyla uyuma ve senteze götüren bir öykünme düzlemi yaratacak ve özgün Türk tiyatrosunun oluşumu konusunda başlangıçtan beri düşünenler en azından bazı yazarlar nezdinde gerçekleşebilecektir.

Göstermecî tiyatro anlayışı ile her şeyi sahne üzerinde gerçekleştirip bitiren, seyirciyi büyüleyen ve izlediklerini büyük bir haklılık payı ile ona onaylattıran benzetmecî tiyatronun (Aristocu dramın) yerini gözlemci ve eleştirel bir seyirci alır.

Gerek ortaoyununda gerekse karagözde açık tiyatro biçimine uyan göstermecî tarza sahip oyunlarda, seyirci, benzetmecî tiyatrodaki olduğu gibi seyredilen karşısında bir yanılısamayla büyüdü bir dünyaya adım atmaz. Oyun süresince her an oyuncular gösteriminin kurmaca yönünü vurgulayarak onları seyrettikleri oyuna yabancılaştırır. Bu durumda seyirci bir “gözlemci” konuma getirilir (Nutku, 2009, s. 10). Bu özelliklerle

beraber geleneksel Türk tiyatrosundaki diğer pek çok özellik “epik tiyatro”nun yaklaşımlarıyla örtüşür. Açık biçimli bu tarz tiyatro dünyayı bir bütün olarak yansıtmaya gereksiniminden ortaya çıkmıştır. Bireylerin birbirine yabancılaşması, birbirlerini anlayamaz duruma gelmesi, kapsamlı bir bakış açısıyla oyun içinde oyun gibi öğelerle seyirci, genellemelerin kapsamı içerisinde yerini alarak belli bir bütünlüğe varır (Tekerek, 2004, s. 37).

Özgürlükçü bir anayasa ile görece bir özgürlük ortamında söz söyleme, eleştirme serbestliği kazanan aydınlar ve tiyatro yazarları için “epik tiyatro”, bu özelliği ile bulunmaz bir fırsat yaratır. Göstermecî tarza uygun olarak bu dönemde yazılan oyunlarda yazarlar, özgün Türk tiyatrosuna giden yolda önemli kilometre taşları olurken Türk toplumunda mevcut siyasal sistemin aksaklıklarını da güçlü gözlemleriyle eleştirmişlerdir. Türk tiyatrosunda epik tarzda oyunlar yazan önemli sanatçılar, Haldun Taner, Vasıf Öngören, Oktay Arayıcı, Bilgesu Erenus, Sermet Çağan olarak belirlenebilir (Şener, 2007, s. 206).

Haldun Taner’in **Keşanlı Ali Destanı** (1964), **Eşeğin Gölgesi** (1964), **Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım** (1964), **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** (1971), **Vatan Kurtaran Şaban** (1965) Sermet Çağan’ın **Ayak Bacak Fabrikası** (1964-1965); Vasıf Öngören’in **Asiye Nasıl Kurtulur** (1970), **Alamanya Defteri** (1974), **Oyun Nasıl Oynanmalı** (1974) , **Zengin Mutfağı** (1977); Oktay Arayıcı’nın **Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası** (1970-1971), **Bir Ölünün Toplumsal Anatomisi** (1979), **Rumuz Goncagül** (1982); Bilgesu Erenus’un **El Kapısı** (1973), **Ortak** (1976), **Nereye Payidar** (1977) adlı oyunları epik tiyatro özelliklerini çeşitli açılardan taşıyan oyunlardır. Haldun Taner için burada belirtilmesi gereken önemli bir özellik vardır. Geleneksel yapıyla çağdaş yapıyı buluşturan oyunlar Haldun Taner’de tüm özellikleriyle epik olmaktan ziyade bir sentez düşüncesinin ürünleridir (Yüksel, 1986, s. 67-68). Diğer yazarlara ait eserlerde de “epik tiyatro” Brecht’in kendi toplumu içinde ve kendi kültür evreninde yarattığı oyunlarının bütüncül benzetimi değildir. Metin And, 1960’lı yıllarda başlayan 1970 ve 1980’li yıllarda da örneklerine rastlanan bu tarz oyunları “bir epik salgını” olarak değerlendirmekte ve aslında gerçekleşen durumun tiyatronun üslubundaki bir değişimden ibaret olduğunu söylemektedir. Bu üslup da

“göstermecilik ve açık biçimdir”. Metin And, ayrıca epik tiyatro tarzında Vasıf Öngören’in eserlerini “sağlam” ve yetkin örnekler olarak görmektedir (And, 1983, s. 477).

Türk tiyatrosunda geleneksel tiyatro türlerindeki estetiğin araştırılması ve göstermeci üsluba sahip epik tiyatro ile oyun yazarlığının kazandığı farklı gelişim aşaması 1950’lilerin sonunda başlamış ve 1970’ler boyunca sürmüştür (Çelenk 2003: 89). Zaman zaman Türk tiyatrosundaki varlığı, bir “moda” sığılığı içerisinde değerlendirilse de epik tiyatro tarzının uygulanma sahasındaki örnekleri farklı bir deneyim olarak yer etmiştir. Adalet Ağaoğlu da bu tarz tiyatronun temelinde var olan düşüncenin aslında tam olarak ne oyun yazarları ne de sahneye korlar tarafından anlaşılmadığını belirtmiştir (Ağaoğlu, 2008, s. 39-52).

1970’li yıllar Türk tiyatrosu da yine bir darbeye şekillenen ve bir önceki on yılın birikimlerinin alabildiğine kullanıldığı ama çok fazla atılımın yapılamadığı bir dönem olarak görülmektedir. Yetmişli yıllar tiyatrosu kendi özgün özellikleri olmakla birlikte 60’lı yılların etkisini taşıyan sanatsal ortamın bir devamı olarak görülmektedir (Çelenk, 2003).

Yetmişli yıllar Türk tiyatrosunun zihniyetini, 60’lı yıllardan devralınan sosyalist bakış açısının bu dönemdeki siyasi ve sosyal olaylarla yeni ve yeni olduğu kadar tehlikeli bir mecraya yol almasıyla varlık kazanan ortam belirler. Dönem tiyatrosunun en belirgin özelliği de onun günceli adım adım izlemesi ve sahneye aktarması, toplumsal olaylara, toplumculuk perspektifinde yaşanan bütün yıkımlara aşırı duyarlılık kazanması olarak belirleyebiliriz (Çelenk, 2003, s. 91-95).

1970-1980 arası Türk tiyatrosunda oyun yazarlarının eğilimleri hakkındaki çalışmasında Semih Çelenk, dönem oyunlarının eğilimlerini dört ana başlık altında toplamaktadır:

- İşçi Ekseninde Düzenin Çarpıklarını Ele Alma Eğilimi
- Köydeki Toplumsal Değişikliği ve Köy Sorunlarını Ele Alma Eğilimi
- Tarih ve Söylenceyi Bir Malzeme ve Sorgulama Nesnesi Olarak Ele Alma Eğilimi

- Modern Kent Yaşantısının Getirdiği Sorunları; Aile Kurumunu ve Evrensel Anlamda Bireysel Açmazları Ele Alma Eğilimi

Semih Çelenk, ilk yıllarda ortaya çıkan eğilimlerden ilkinin 61 anayasası ile elde ettikleri kazanımları tek tek kaybetmeye başlayan işçilerin sendikal hak taleplerini dillendiren oyunlar olarak belirlemiştir. Bu eğilimin de sadece bu döneme özgü bir yoğunlukla görüldüğü tespitler arasında yer almıştır. İkinci eğilim olarak belirlenen kısımda köy sorunlarına bakıştaki değişim, kapitalistleşme sürecinde sermaye-emek çatışması ve sömürü düzeninin eleştirel düzlemde ele alındığı belirtilmiştir. Daha önceki dönemlerde köy, kendine ait değerler dizgesinde ve kendi sorunlarının ağında unutulmuş bir ortam olarak çizilirken artık sömürü düzenine bir isyanın başlangıcı bağlamında ele alınmakta olduğu, bunun yanında köyde yaşayan insanlarda “toprağa bağlılık” ile “kent özlemi” çatışmasının yaşandığı belirtilmiştir. Dönem yazarlarının üçüncü eğilim olarak tarihe ve söyleneceye yönelmesi ise gerek dönem koşullarının yasaklarına gerekse Brechtîyen etkiye bağlanarak açıklanmaktadır. Bu da sonuçta sanatsal faaliyete biçilen görevle eşdeğerdedir. Çünkü Brecht, “tarihselleştirme” kavramıyla seyircinin oyunda gerçekleştirilen eleştirel söyleme daha bütüncül yaklaşabileceğini ve eleştiri nesnesini kökensel açıdan da değerlendirme şansına kavuşacağını düşünmektedir. Köyde yaşanan ekonomik çöküşün çaresini kente göç düşüncesinde bulan yaklaşım, bu dönem tiyatrosunun dördüncü eğiliminin başlangıcını vermektedir araştırmacıya göre. “Kentleşme” sürecinde hacmi büyüyen kentlerde yaşam, köyden göçen insanlara yeni dramlar hazırlamakta, bu da dram sanatına malzeme vermektedir. Bu malzemeye şekil veren daha çok aile ilişkilerinde yaşanan çözülme olarak belirlenmektedir. Ne yazık ki hızlı “kentleşme”, “kentlileşmeye” fırsat vermemekte yaşananlar bireyin ruhsal dengesinde de derin uçurumlar yaratmaktadır.

1980’li yıllarda da Türk toplumu yine bir darbe ile şekillenirken toplumsal yapıda görülen ve yetmişli yıllardan devralınan ve kentlileşemeyen bu yeni kentli kesimin Türkiye’nin kültürel yapısında oluşturduğu yeni zevk ve anlayış, toplumsal alandaki yerini hızla arttırmış ve üst kültür ürünü diyebileceğimiz sanat verimlerinin toplumsal alandaki yeri günden güne azalmıştır (Gürbilek, 2007).

Toplumda özgürlük adına söylenen her türlü söz şiddetle bastırılmaktadır. Ancak bu bastırılmışlığın karşı kutbu olarak da büyük bir “söz patlaması” yaşanmaktadır. (Gürbilek, 2007, s. 21) “Söz patlaması” ise toplumun şimdiye kadar sesi duyulmamış kesimlerinden bir kültürsüzlük, bir kültürsüzleşme boyutuyla gündelik yaşama, dile ve alışkanlıklara girmektedir. Tiyatro gibi özünde muhaliflik bulunan ve sahnede bire bir canlandırılmasıyla toplumu etkileme gücü yüksek bir sanat dalı için hiç de uygun olmayan baskılar, Türk tiyatrosunun 60’lı 70’li yıllardan beri sürdürdüğü gelişim düzeyini düşürmüştür. Sansür, sadece oyunların sergilenme boyutunda kalmamış, yazarlar kendi iç dünyalarında da otosansür yaşayarak eylemi, eleştiriyi öne çıkaran oyunlar yazmamaya başlamışlar, bazıları ise edebiyatın başka dallarında yazınsal faaliyetlerini sürdürmeyi tercih etmişlerdir (Yüksel, 2011, s. 74-75). Adalet Ağaoğlu da bu yazarlardan biridir. Ağaoğlu bunu İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü’nde “Oyun Yazarlığı” konulu seminerinde şöyle dile getirir:

“... “Çatıdaki Çatlak olmasa da başka bir şey olsa” diyen eğitim sistemimizin durumundan, hatta hükümetin ve yönetimin tutumundan ötürü Ölmeye Yatmak’ta söyleyeceğim şeyleri tiyatrodaki söyleyemeyeceğimi hissettim. Ve bazı yerlerinin budanacağını veya istenmeyeceği düşüncesiyle roman yazmaya geçmiş bulundum.” (Pekman, 2009, s. 3-4)

Aynı düşünceleri, yazar, Feridun Andaç’ın kendisiyle yaptığı nehir söyleşide de dile getirmektedir (Andaç, 2000, s. 63).

1980’li yılların bu genel ortamı tiyatro eserlerinin düzeyini ve değinilerini de etkilemiştir. Bu dönem oyunları ile ilgili olarak Sevda Şener’in belirlemeleri şöyledir:

- Osmanlı tarihi her zamanki gibi yazarlarımızın ilgi odağında yer almıştır.
- Geçmişteki yaşantıları, biraz da özlemlerle sahneye yansıtan oyunlar yazılmıştır.
- Yine geçmişteki ünlü kişilerin hayatlarını ele alıp işleyen oyunlar yazılmıştır.
- Söylencelerin, masalların tiyatroya esin kaynağı olmayı sürdürmüştür.
- Köy, kasaba yaşamı, töre baskısı, kan davası, yoksulluk köyden kente göç, kadınların ezilmesi gibi sorunlar da eski hızını ve etkinliğini yitirse de ele alınmaya devam etmiştir.

- Bu dönemde Ferhan Şensoy'un kendine özgü ve seyirciyi sürekli diken üstünde bırakan bir tarzla sahnelerimizde özel bir yer edinmiştir.

Görüldüğü gibi 12 Eylül sonrası yazarlarımızın güncel gerçeklerden uzaklaştıkları, günün gerçekleriyle yüzleşemedikleri için de geçmişe ve geçmişin gurur verici olaylarını, kişilerini konu edinmeye başlamışlardır. Ele aldıkları tarihi şahsiyetlerde geçmişten günümüze ulaşan perspektifte bir derinlik de oluşturamamaları dikkat çekici görülmektedir (Şener, 2007, s. 185-217). Ayrıca 1980'li yıllardaki tiyatro yazarlığı konusunda Zerrin Akdenizli Çelenk tarafından hazırlanan **“1980-1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’nda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynakları”**³ adlı doktora tezinde bu dönemde oyun yazarlığında ortaya çıkan eğilimler de şu şekilde belirlenmiştir:

- I. Aydın Çevreye Yönelme Eğilimi
 - A. Kendi Dünyasına Çekilen Romantik Aydınlar
 - B. Sisteme Karşı Bireysel Direniş Gösteren Aydınlar
 - C. Toplumsal Rollerinin İşlerlik Kazandığı İdealist Aydınlar
 - D. Sistemle Örtüşen Aydınlar (Vazgeçenler)
- II. Kapitalizmin Yarattığı Toplumsal Sorunları Ekonomik Bunalım ve Kültürel Yozlaşma Açısından Ele Alma Eğilimi
- III. Kent Yaşamının Getirdiği Kültürel Değişimi Ailede Yarattığı Çözümler Açısından Ele Alma Eğilimi
- IV. Toplumsal Sorunları Birey Eksenli İrdeleme Eğilimi
- V. Tarihi Malzemeye Yönelme eğilimi

Adalet Ağaoğlu, 80'li yıllarda artık bir roman yazarı olarak tanınmaktadır. Ağaoğlu, bu yıllarda sadece “Çok Uzak Fazla Yakın” adlı oyununu yazar ve 1991 yılında yayımlar.

Türk tiyatrosu, her şeye rağmen gittikçe genişleyen, büyüyen ve farklılaşan bir değişim ve gelişim ivmesine sahiptir. Bu ivme içerisinde Adalet Ağaoğlu'nun oyunlarının özgün

³ Bu doktora tezinin ancak bir bölümünü okuyabildiğimiz için eğilimlerin belirlenişiyile ilgili ayrıntılara ulaşamadık.

bir konumu vardır. Ağaoğlu, yaşadığı çağın bir tanığı olarak ülkesinin sorunlarını da metinlerine yansıtan ve her oyununda farklı bir söylemle çağına tanıklığını boyutlandıran bir yazardır. Türk tiyatrosunun değişimine ve gelişimine katkısı olan yazar, ilk olarak tiyatro kurucusu kimliği ile karşımıza çıkar. Yoğun çabalarıyla ve kardeşi Dinçer Sümer ile Türk tiyatrosuna hizmetlerde bulunur. Tiyatro alanında kendisini uzun müddet aramaya, okumaya ve araştırmaya adayan yazar, birikimlerinin üstüne inşa eder oyunlarını. Adalet Ağaoğlu, Türk tiyatrosunun araştırmacılar tarafından belirlenen blmlmelerinin hemen hepsinde oyunlarının gerek içerikleri gerek biemleriyle incelenmeye değer görülür.

2. ADALET AĞAOĞLU'NUN OYUNLARININ TOPLU TANITIMI

Adalet Ağaoğlu'nun oyun yazarlığı üzerine tez ve makale düzeyinde pek çok araştırma yapılmıştır. Farklı yayın evleri tarafından pek çok defa basılan oyunlar hakkında genel tanıtımların ve özetlerin yapıldığı bu bölümde eserlerin bilim dünyasında oluşturduğu veri kaynağı dikkatlere sunulmuştur. Bunun yanında telif veya telif olmayan eserler de söz konusu edilmiştir. Telif eserlerle ilgili ayrıntılara yer verilmiştir.

Bir Piyes Yazalım

Adalet Ağaoğlu'nun Sevim Uzgören ile birlikte 1953 yılında yazdığı oyun, yazarın ilk oyunudur. Bir kez Meydan Sahnesi'nde oynanan oyun, basılmamıştır.

Evcilik Oyunu

1964'te yazılan ve ilk baskısı İzlem Yayınları tarafından Mart 1964'te yapılarak yayımlanan Evcilik Oyunu daha sonra *Kendini Yazan Şarkı* ile birlikte Remzi Kitabevi tarafından Ocak 1977'de; Mitos Boyut Yayınları'ndan *Toplu Oyunlar 1* adı ile 1993'te bir kez daha yayınlanır; 1996'da Yapı Kredi Yayınları *Toplu Oyunlar 1* başlığı altında basımı tekrarlanır; yazarın bütün eserleri kapsamında İş Bankası Yayınları arasında 2009 yılında tekrar çıkmıştır. Evcilik Oyunu, 1998'e kadar çeşitli tiyatrolar tarafından 15 kez sahnelenmiştir.

Adalet Ağaoğlu'nun oyunlarında işlenen konular açısından yapılan incelemeler, onun bireye yaklaşımını da belirlemektedir. Bireydeki baskı ve kaçış problemini tüm oyunları çerçevesinde incelenmiştir. (Örgen 2010) Evcilik Oyunu'nda ele alınan kadın oyun kişileriyle yansıtılan kadın sorunsalı da inceleme konusu yapılmıştır. (Güler 2005: s. 165-167) Evcilik Oyunu üzerine bir sahne çalışması da yapılmıştır. (Nutku 1972: s.35-45)

Altı tablodan oluşan oyunda ilk tabloda, ses ve görüntü olarak görünmeyen, sadece tokmağının sesi duyulan hâkim önünde boşanma taleplerini dile getiren “Kadın” ve “Erkek”in yer yer gülmeceye varan söyleşmeleri yer alır. Boşanmayı çok isteyen bu çift aslında birbirini sevdiklerini ama beraber yaşadıkları evlerde soluksuz kaldıklarını dile getirerek içine düştükleri çözümsüzlüğe dikkat çekerler. Bu genel çerçeveden sonra ikinci tabloyla beraber bu genel çerçevenin oluşumuna neden olan toplumsal ilişki süreçleri sahneye getirilir. 2. Tablo bir parkta ve bir evin oturma odasında geçer. Bekçi kendi halinde şarkı söylemekteyken eşzamanlı bir sahne düzleminin diğer ucunda yani oturma odasında Lale bebeği ile oynamaktadır. Bu iki sahne düzleminde söyleşmelerle ilerleyen 2. Tabloda parkta Bekçi, Gazeteci Çocuk, Baba I arasında farklı; Lale, Anne I, I. ve II. Misafir Kadın arasında farklı yaşam sahneleri aktarılır. 2. Tablonun ağırlık noktasında yer alan oturma odasında yaşananlar, samimiyetsiz ve yüzeyde kalan ilişkiler yumağının bir örneğini sunar. Birbirine son derece yakın gibi duran bu insanların toplumsal belirlenmişlikler içerisinde sıkışmış oldukları ve birbirlerine aslında ne kadar uzak oldukları görülür. Küçük Lale ile misafir kadınlardan birinin oğlu olan Hasan arasında geçen konuşmalarda da davranış kodları sıkı bir taassupla kadın aleyhine belirlenmiş bir toplumun yetişme biçiminde buna daha baştan razı edildiğini görürüz.

3. Tablo da aynı park sahnesinde başlar. İki Erkek Öğrenci bir kadın dergisine saklı saklı bakmaktadırlar. Bu kısa sahenin hemen ardından 1. Tabloda “Kadın” ve “Erkek” adlandırmasıyla gördüğümüz oyun kişilerini on beş on altı yaşlarındaki halleriyle görürüz. Adlarının Ahmet ve Çiğdem olduğunu burada anladığımız 1. Tablonun “Erkek” ve “Kadın” oyun kişileri bir büfenin önünde karşılaşırlar. Çiğdem son derece utangaç bir tavırla Ahmet’in söylediklerine yanıt verip onu dinlerken üzerinde toplumsal cinsiyete dayalı bir baskı duymaktadır. Eve geç kalma endişe içerisinde devam eden konuşmalar, korkulan gecikmeye neden olur. Anne I, Çiğdem’e çıkışmakta ve onun kötü yola düşmesinden korktuğunu ifade etmektedir. Bu konuşmalarda anne ancak kendini dinlemekte, Çiğdem’in anlattığı olayın masumiyetini ve gerçekliğini görememektedir.

4. Tabloda da sahne düzeni aynıdır. Gazeteci Çocuk'un gazete manşetlerini bağırarak çevreye duyurması I. Misafir Kadın'ın dikkatini çeker. Manşetteki ifade şudur: "*Zifaf odasında kendini asan gelini yazıyor.*" Ardından düğün hazırlıkları yapan gelini Nilüfer ile karşılaşır. Akşam saatlerinde küçük bir iş için dışarı çıkan Nilüfer müstakbel kayınvalidesinin suçlayıcı, yargılayıcı, üstten bakışları, sözleri karşısında üzülme ve sıkılmaktadır. Daha sonra kendisini uzaktan seven Ömer ile karşılaşmaları ve Ömer'in duygularını açması karşısında ne yapacağını şaşırarak Nilüfer, "*seviyorum*" sözcüğünü bir türlü söyleyemez. İstemediği ve tanımadığı bir adamla sadece maddi durumları iyi olduğu için evlendirilmek istenen Nilüfer, gönlüne ve mantığına göre hareket edememekte ve üzerinde yoğun bir baskı duymaktadır. Aralarındaki konuşma devam ederken bekçinin müdahalesi sonucu masum bir aşk itirafı toplumsal bir olaya dönüşür. I. Misafir Kadın ise Nilüfer'in evine gitmiş, dünürü ile yine suçlayıcı ve karşısındakini aşağılayan bir ses tonuyla konuşmuştur. Bunun sonucunda geç vakit dışarı gönderilen Nilüfer, beklenen bir ahlak skandalının başkahramanı olmuştur.

5. Tablodaki olaylar üç farklı yaşam alanına aktarılır. Parkta iki erkek öğrenci yine gizli bir köşede gizli gizli bir kadın dergisine bakmanın derdiyken, I. ve II. Misafir Kadınlar Dörtüylü ağzında dedikoduları ile bu tabloda koca evine düğünle gönderilmeye çalışılan Kız'ın geçmişini seyirciye aktarırken gösterilir. Söz konusu yaşam sahnelerinde eleştiri okları toplumun kadına bakışı noktasında odaklanır. Erkek çocukların toplum içinde, ayrıcalıklı konumları vurgulanır. Kadın cinselliği utandırılması ve bastırılması gereken bir konuymuş gibi algılanır. İşte insanlar böyle bir toplumda birey olma süreçlerini tamamlamaktadırlar. Misafir kadınlar, tanımsız bir namus anlayışıyla kendi konumlarını sağlamlaştırmanın ve/veya onaylamanın-onaylatmanın kaygısını yaşamaktadırlar. Fasilalarla bize aktarılan bu görüntülerde dikkat çeken ana aksiyon kızın istemediği biriyle evlendirilmesi sırasında söylenenlerdir. Anne IV, kızına gelinlik giydirmektedir. Kız, peşine takılan bir erkek nedeniyle dedikoduların malzemesi olmuş ve pek çok yalan yanlış sözlerin muhatabı konumuna düşmüştür. Bu yüzden de evliliği gecikmiştir. Pek varlıklı olmayan Ali'yle evlendirilmek zorunda kalındığı ifade edilen Kız, aslında kendisini isteyen ve seven bu adamı tanımamaktadır. Ali de kızı istemesine karşın onu yeterince tanımadığı için endişelenmektedir. Anne IV ve Baba IV'ün tek derdi ise kızlarının mutluluğu değil Ali'nin parasının çok olmamasıdır.

6. Tabloda ise 1.Tabloda gördüğümüz “Kadın” ve “Erkek”in görülmeyen ve duyulmayan bir hâkim karşısındaki söyleşmeleri devam eder. Hâkim onları boşamakta geciktiği için ölen “Kadın” ve “Erkek”in gerçeküstü bir ölüm diyarındaki konuşmaları ise belirsizlik, kimliksizlik noktasında sorunların ana kaynağını irdeleyen bir anlama taşınır. “Erkek”, ölümlerinin nedenini düşünmekteyken hâkimin azarı karşısında birbirine yaklaşan oyun kişileri “ayıp olmasın” diye ölmüş oldukları kanısına varırlar. Ancak hâkim sinirlenmiştir bir kere “Erkek” ilk defa bu aşamada hâkime karşı çıkar ve bunun sonucu olarak hapse atılırlar. Burada devreye yine park bekçisi girer. Karıkocayı farklı hücrelere koyar. Farklı hücrelere giren oyun kişileri arasındaki konuşmalarda yine oyunun önceki olaylarına göndermelerde bulunulur. Bekçi de yan yana ama farklı hücrelerde yaşayan iki kişinin arasındaki ilişkiye mani olamamanın çaresizliği ile bankta oturakalır.

Sonuç olarak evli çiftler arasındaki sevgi ve ilişki bağımlı belirleyen toplumsal konular yaşam içinde ve hâkim söylemlerin çerçevesinde ele alınır ve söz konusu söylemler, bireyin kendi benliğini yok ederken kendine açtığı yerde, sonraki kuşaklara aktarılmayı bekleyen bir virüs gibi pusuda bekler. Kuşaklar arası sağlanan bu döngüde birey olarak ezilen ise hep kadın olur.

Çatıdaki Çatlak

1965 yılında yazılan oyun 1965-1998 yılları arasında farklı şehirlerdeki tiyatrolarda sekiz kez sahnelenmiştir. Oyun 1969 yılında *Sınırlarda* adlı oyunu ile birlikte Bilgi Yayınevi tarafından basılmıştır. Oyunun diğer baskıları Mitos-Boyut Yayınları tarafından *Toplu Oyunlar I* adı altında 1993 yılında; Yapı Kredi Yayınları tarafından *Toplu Oyunlar I* adı altında 1996’da; en son baskı ise İş Bankası Yayınları tarafından 2009 yılında yapılmıştır.

1965 yılında Devlet Tiyatrolarında oynanmaktayken dönemin kültür müsteşarı Adnan Ötügen tarafından yasaklanmıştır (Ağaoğlu, 1993, s.7).

Çatıdaki Çatlak, evlenmediği için ağabeyi Arif Bey ile yaşayan Fatma Hanım'ın başından geçen olaylardan oluşur. Ameliyat olması gereken Fatma Hanım'ın kendine ve kardeşine bakacak birini araması ve üst kat komşusunun yönlendirmesiyle eve hizmetçi olarak alınan Fatma Kadın'ın yaşam macerasının olaylar dizisine eklenmesiyle aksiyon bütünlenir.

Eserde yer alan kadın karakterler, kadının toplumsal konumu açısından incelenmiştir. (Güler, 2005, s. 158) Bunun yanında dönem tiyatrosunda oyun yazarlarının eğilimlerinin incelendiği bir araştırma kapsamında değerlendirilmiştir. (Belkıs, 2005, s. 317-320) Ayrıca oyunda canlandırılan kahramanların toplumun ekonomik yapısı içindeki konumu da incelenmiştir. (Şener, 1971, s. 119-120) Adalet Ağaoğlu kendi oyunu ile ilgili olarak yıllar sonra bir değerlendirme yazısı yazmıştır (Ağaoğlu 1995, s.41).

Çatıdaki Çatlak, ikişer tabloda oluşan iki bölüm halinde yazılmıştır. Altı kişilik bir kadrosu bulunan oyunda, ilk tabloda Fatma Hanım ve kardeşi Arif Bey'i görürüz. Fatma Hanım hiç evlenmemiş, Arif Bey ise eşi tarafından terk edilmiştir. Hiçbir maddi güce sahip olmayan Fatma Hanım'a kardeşi Arif Bey bakmaktadır. Arif'e de Fatma Hanım bir çocuk gibi bakmakta, erkeğine hizmet eden bir kadın rolünü oynamaktadır. Bu davranışının altında kardeşine yük olma düşüncesinden kaynaklanan bir eksiklik duygusu yatmaktadır. Üst kat komşuları olan kadın ise oyunun temel aksiyonunu yaratacak kişi konumuyla Fatma Hanım'ın göremediği gerçekleri tüm çıplaklığı ile onun yüzüne söyleyen bazen dobra, bazen de ahlaksızca düşüncelerden kendini kurtaramayan bir kişilik özelliği ile oyunda yer alır.

Fatma Hanım, uzun zamandır hastadır ve ameliyat olması gerekmektedir. Safra kesesinden rahatsız olan kadın parasızlık nedeniyle ve kardeşine yük olma düşüncesiyle ameliyat olamamaktadır. Bunun yanında ameliyatta ve ameliyat sonrası kendine ve

kardeşine bakmamak, oyun kişinin kaygıları arasındadır. Komşu kadının bir sabah ziyaretinde konuşulan bu konuların ardından evine çıkmak için kapıyı açan komşu, iş arayan bir kadını, Fatma Hanım'a ve kardeşine bakması için eve alır. Komşu Kadın'a göre Fatma Hanım bu işsiz kadını evine hizmetçi olarak alacak böylece hem kendisinin bakımı hem de kardeşinin bakımı sağlanacaktır. Fatma Hanım uzun süre vicdanı ile baş başa kalır. Fatma Hanım da iki ara bir derede kalmıştır. Bir taraftan Fatma Kadın'a acımakta bir taraftan kendi durumunun ne olacağı konusunda kaygılanmakta bir yandan da bir hizmetçinin parasını verememekten ve kardeşinin bunu kabul etmemesinden çekinmektedir. İki kadın arasında hizmetçi konusunda tartışmalar olurken Kadınları Kaldırma Derneğinden, Hale kapıyı çalar. Yardım için bir sürü diller dökerek Fatma Hanım'dan para koparmayı başarır. Hale'nin daha yüksek bir sosyal sınıfa sahip olması ve bu sınıf insanların sorunlara nasıl da yüzeysel baktığının somut örneklerini veren konuşmalarının ardından ikinci tabloya geçilir.

İkinci tabloda eve hizmetçi olarak alınan Fatma Kadın'ı, Arif Bey'i evden uğurlarken görürüz. Arif Bey evden çıktıktan sonra Fatma Kadın'ın kocası Sadık çıkagelir. Fatma Kadın kendisini bir köle gibi kullanan kocasının eve gelişinden çok rahatsız olmuştur. Ancak kocasının baskısı ve onu hiçe sayışı karşısında sadece o yokken isyan edebilmesi de kadının toplumsal konumunun bir eleştirisi olarak karşımıza çıkar. Fatma Kadın, Sadık'ı evden postalamaya çalışırken önce Komşu kadın sonra da Fatma Hanım eve gelir. Sadık'ın oradaki varlığından pek hoşnut olmayan Fatma Hanım'ı, evin toplanmamış olması da üzer. Sadık işi azıya almıştır. Karısının parasının artırılması istemektedir. Aralarında süren uzun tartışmalarda Fatma Hanım, Fatma Kadın'ın düştüğü durumdan son derece müteessir olmuştur. Ancak kendi rahatsızlığı da hat safhada olduğu için Sadık'a karısını götürebileceğini söylese de Fatma Kadın, böyle iyi yürekli hanım bulamayacağı için işinden ayrılıp gitmek istemez.

İkinci bölüm, Fatma Kadın'ın Fatma Hanım'a ve Arif Bey'e hizmetini gösteren tabloyla başlar. Fatma Kadın üzerine düşeni eksiksiz yapmanın gayreti içindeyken Arif Bey tarafından yalaka olarak değerlendirilir. Fatma Hanım ameliyat olmuş, yatağında hasta

yatmaktadır. Arif Bey işe gittikten sonra kapı ısrarlı bir şekilde çalınır, gelen Sadık'tır. Sadık, Ziya'nın kaybolduğunu söylemek için gelmiştir. Bu sıradaki konuşmalarda Fatma Kadın'ın, dört çocuğu olduğu anlaşılır, bununla birlikte Fatma Kadın'ın hamile olduğu da ortaya çıkar. Fatma Kadın işe alınmama korkusuyla gerçekleri tam olarak söyleyemediğini itiraf eder. İkinci bölümün ikinci tablosunda Fatma Hanım, Fatma Kadın'ın doğan bebeğine bakmaktadır. Fatma Kadın ve oğlu Ziya da ortada yoktur. Fatma Hanım kendine bakması için eve aldığı hizmetçi yüzünden daha zor bir işin altında kalmıştır. Bu sırada eve gelen Sadık, eşini saklamaması için ona baskı yapar. Nihayetinde onu saklamadığı anlaşılır. Daha sonra bulunan ve Sadık ile birlikte eve gelen Fatma Kadın çocuğunu da alıp artık evden gidecektir. Ama tam bu sırada iş yerine haciz gelen Arif Bey'in felç geçirip hastaneye kaldırıldığı haberi gelir. Fatma Hanım, daha zorlu bir hayatın içine düşer.

Sonuç olarak farklı sosyal sınıfların insanları olarak Fatma Hanım ve Fatma Kadın'ın birbirinden çok da farklı olmayan yaşam düzeyleri, oyunun sonunda birbirine bütünlenir. Toplumsal koşulların getirdiği bu durum karşısında bireylerin çözümsüz bir yaşam döngüsündeki konumları farklı açılardan sorgulanır.

Tombala

Yazıldıktan 6 yıl sonra Devlet Tiyatrolarında 1969 yılında sahnelenebilen Tombala, tek perdelik kısa bir oyundur. 1969-1980 arası dönemde üç kez sahnelenmiştir. Türk Dili dergisinde 1967 yılı 189. sayısında yayınlanan oyun, daha sonra Mitos-Boyut Yayınları arasından *Toplu Oyunlar I* adı altında, 1996'da Yapı kredi Yayınlarında *Toplu Oyunlar 2* adı altında ve en son da İş Bankası Yayınları arasından 2009'da yine *Toplu Oyunlar I* başlığı altında 2009'da yayınlanmıştır.

“Yaşlı Kadın”, “Yaşlı Erkek” olarak anılan iki kahramanın arasında geçen olaylardan oluşur. Oyun hakkında çeşitli araştırmacılar değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Eserde yer alan toplumsal eleştiri boyutunu (Schwenk, 2009, s. 48-51), dönem tiyatrosundaki

içeriksel eğilimlerin incelendiği çalışmalarda (Belkıs, 2003, s. 404-412) Tombala hakkında çıkarımlarda bulunulmuştur. Bunun yanında oyun kişileri arasındaki çatışmaları bireysel çatışmalar genelinde analiz eden bir başka çalışma daha yapılmıştır. (Örgen 2010, s. 65-66)

Tombala, iki yaşlı oyun kişinin tombala oynamaya başlarken aralarında geçen atışmalı konuşmalarla başlar. Bu kişiler oyalanma isteği içerisinde, zamanı geçirme, daha doğrusu zaman doldurma gayretiyle birbirlerine destek olmaları gereken bir dönemdedirler; bunun farkında olmalarına rağmen birbirlerini suçlayıcı konuşmalar yapmaktan geri durmazlar. Oyunun ilerleyen her aşamasında didişen bu kişiler, kendi monoglarında sessiz ama diyaloglarında tam tersine bağırarak konuşmaktadırlar. Bu yüzden “Yaşlı Kadın” sık sık yakınmaktadır. Beş çocukları olan bu ailede çocuklardan biri de on yedi yaşında ölmüştür. Bu itibarla geleneksel çok çocuklu bir ailenin üyeleri olan bu kişiler pek de mutlu ve huzurlu yaşamamış bir ömrün sonundadırlar. Çocukları onları arayıp sormamakta, yalnızlık duygusu içerisinde birbirlerine saldırıp durmaktadırlar. “Yaşlı Erkek” çoğunlukla su içmeye veya bir şeyler yiyip içmeye gider. Kadın, çocuklarının fotoğraflarına özlemle ve hasretle bakar. “Yaşlı Kadın”, eşinin hırçınlıkları karşısında yine de ona anlayış gösterir ve gönlünü almaya çalışır. Karşı tarafın ise böyle bir gönül alma amacı konuşmalardan anlaşıldığı kadarıyla yoktur. Mutlak hâkim konumuyla her şeyi en iyi bildiği iddiasında olan “Yaşlı Erkek”, çocuklarına “kerrat cetvelini” ezberletmekle övünmektedir. İkisi de çoğunlukla “çok işleri” olduğunu söyleyerek ortalıkta dolanmakta, sonunda da yine tombala oynamaya oturmaktadırlar.

Sonuç olarak ömürlerinin son dönemecinde olan bu iki yaşlı, pek de anlaşılmadıkları bir hayatı paylaşmışlardır. Birbirlerini anlayamadan geçen ve sona eren bu ömürde değişen pek de bir şey yoktur. İkisi de hep aynı tavırların ileri yaşlardaki temsilcileridir.

Sınırlarda

Çatıdaki Çatlak ile birlikte Bilgi Yayınevi’nden 1969 yılında yayımlanan oyun sadece bir kez sahnelenir. (Uğurlu, 2003, s.61) Ödenekli tiyatrolar tarafından da hiç oynanmadığı belirtilen (Ağaoğlu, 1993, s.7) bu oyun, *Toplu Oyunlar 1* adı altında

Mitos-Boyut Yayınları'ndan 1993'te; yine *Toplu Oyunlar 3* adı altında Yapı Kredi Yayınları arasından 1996 yılında yayımlanır. Oyunun son baskısı İş Bankası Yayınları tarafından 2009 tarihinde *Toplu Oyunlar 1* başlığı altında yapılır.

Sınırlarda adlı oyun hakkında 1960-1970 arası Türk tiyatrosunda oyun yazarlığı eğilimlerinin belirlendiği bir doktora tezinde tematik bir değerlendirme yapılmıştır. (Belkıs, 2003, s.464-465) Adalet Ağaoğlu'nun oyunlarındaki toplumsal eleştiriyi irdeleyen bir çalışmada da eser hakkında değerlendirmelere yer verilmiştir. (Schwenk 2009, s.78-84)

Oyun iki bölümden oluşmaktadır. Bölümlerin ilki I. ve II. Sınır; diğeri ise III. Sınır olarak adlandırılmıştır. I. Sınır "*Bayramınız Kutlu Olsun*" yazılarıyla süslenmiş bir ortamda Baloncu ve tebrik kartları satan bir Çocuk arasındaki söyleşmelerle başlar. Ürünlerini satmak için sürekli bağırarak bu satıcılardan başka kimsenin orada bulunmamasından dolayı bu kişiler birbirlerine yaklaşmışlardır. Kimseye tebrik kartı göndermeyeceğini söyleyen Baloncu, Çocuk'a *şeker pembesi* bir balon hediye eder. Biri aldığından diğeri verdiği için çok mutludur. Daha sonra sahneye bir Genç Kız girer. Tebrik kartları satan Çocuk'tan üstünde *barış çiçekleri* olan bir kart almak ister ve aralarında *barış çiçeklerinin* nasıl olduğuna ve nerede yetiştiğine dair bir sohbet başlar. Bu konuşmalar sırasında Genç Adam sahnede görülür, ardından "Bir Ses" duyulur, ses şöyle demektir: "Yoklamaları yapılanlar kıtalarına katılınsınlar!..." "Yoklamaları yapılanlar hemen kıtalarına katılınsınlar! Dikkat dikkat!..."

Genç Adam, Baloncu'nun balonlarına bakmakta ve *şeker pembesi* bir balon istemektedir. Aralarında geçen konuşmalar sonrasında bayram çocuğu kılığına girmiş büyüklerden oluşan, trampet ve boru çalan bir bando takımı sahneye gelir. Uygun adım ilerleyen bando takımı marş çalmaktadır. Bu arada Genç Kız, Çocuk, Genç Adam, Baloncu bando takımını seyretmektedir. Bu seyrin ardından oyun kişileri arasındaki *pembe* ve bazen *şeker pembesi* balon hakkında konuşmalar ilerler. Derken *Bir Ses* yine duyulur. Benzer anons tekrarlamaktadır. Genç Adam, yapılan duyurunun gereğini

istemeden de olsa gerçekleştirmek üzere sahneden çıkar. Oyun bu aşamadan sonra II. Sınır'a geçmektedir.

II. Sınır, sınıra yakın bir motelde ve iki ayrı odada bir Kadın ve bir Erkek'in varlığı ile başlar. Resepsiyonda çalışan Çocuk, kâğıttan uçaklar yapıp uçurmakta ve onların uçuşlarını hayranlıkla seyretmektedir. Üç Sivil P. Bir soruşturma için resepsiyona yaklaşırlar ve çocuğu gülünç hafife tavrıyla sorgulamaya başlarlar. Sınırı geçmek isteyen bir Kadın ve Erkek'i arayan Sivil P.'lerin amacından habersiz olan Çocuk, sorulara şaşırarak cevap vermektedir. Çocuğun yaptığı masumane uçaklardan bile bir mana çıkarmaya çalışan bu kişiler gülmeceye varan bir *zehir hafife* görüntüsü çizerler. Daha sonra bu Sivil P.'ler araştırma yapmak için dışarı çıkarlar. Kadın odasından resepsiyonu arar bir erkek yolcunun gelişinin ona bildirilmesi gerektiğinden söz eder. Bu kişi onunla sınırı geçmesi gereken eşidir. Daha sonra aşağıya inen kadın ile çocuk arasındaki konuşmalarda çocuğun kâğıttan uçakları hep gündeme getirmesi savaşız bir dünya özlemi noktasına varır. Kadın da bunu ifade eden sözler söyler. Sivil P.'ler aradıklarını bulamayarak giderler. Kadın ve adam yine birbirlerini beklemeye devam ederler. Ama bir tülü karşılaşamazlar. Daha sonra diğerlerine hiç benzemeyen üç Sivil P. gelir ve çocuğu alıp götürürler. Adam aşağı iner ve Alıççı ile karşılaşır. Adam bir süre Alıççı ile barış ve sınırlar üzerine konuşur. Alıççı'ya bir kadını beklediğini, kâğıtların onda olduğunu ve o gelmeden sınırı geçemeyeceğini söyler. Alıççı da ona kurumuş bir su kanalından sınırı geçebileceğini söyler. Adam sınırı geçmek üzere sahneden ayrılır. Kadın resepsiyona iner beklemeye devam eder ve böylece ikinci bölüme geçilir.

İkinci bölümde sınırın öteki tarafında gerçekleşen olayları görürüz. Olaylar ve konuşmalar Erkek, Kadın, Çocuk, Adam arasında geçer. Ama bu kişiler önceki bölümdeki kişilerin devamı değildir. Tıpkı birinci bölümde olduğu gibi soyut birer temsil amacıyla kullanılan bu kişiler, önceki bölümün kişilerini belirsiz ve dumanlı hatırlamalarla bu bölüme taşır. Perde açıldığında Erkek çiçekleri sulamak istemekte ancak su bulamamaktadır. Çocuk su satmaktadır, bakraçta getirdiği suyu tam çiçeklere

dökecekken inekler sahneye gelir ve suyu içerler. İçtikleri sudan doymasalar da çiçeğe yetecek olan suyu bitirirler. Çocuk tekrar su bulmak için çıkar. Kadın çiçeği güneşten korumak için liflerden bir gölgelik örer. Ancak bu liflerin bir kısmını inekler yer. İnekleri kovalayan Kadın'ın önüne *şeker pembesi* kocaman bir balon düşer. Balonu tam alacakken balon patlar. Tam bu sırada sırtında su testisi ile Adam sahneye girer. Kadın *barış çiçeği* için su gerektiğinden bahseder. Adam ile birlikte çiçeğe su verirler. Kadın'ın liflerden ördüğü gölgelik yarım kalmıştır. Erkek de elindeki liflerle bir gölgelik örmek istemektedir. Ancak onun da liflerinin bir kısmını inekler yer. Yarım kalan gölgeliğini Kadın'ın gölgeliği ile birleştirir. Bu arada Kadın ve Erkek birbirlerinin farkında değildirler. İnekler gölgeliği yemek istediğinde ikisi birlik olup inekleri kovalarlar. Kadın ve Erkek ancak bu sırada birbirlerini fark ederler. Adam ve Çocuk da sahneye dâhil olduklarında konu artık çiçek yetiştirmekten çiçeğin kime ait olduğu noktasına taşınır. Çiçeğin kime ait olduğunu anlamak için Diplomatlar çağrılır. Diplomatlar da onların çıkarlarına uygun düşene taraf olma yanlısıdır. Kadın ve Erkek çiçeği kendi sınırlarına alarak etrafına tahtadan bir duvar örerler. Bu tahta duvar, en nihayet çiçeğin üzerine düşer ve onu ezer. Tahtayı bir türlü kaldıramayan Kadın ve Erkek birbirlerine bağırırken birden ineğe dönüşürler. Adam ve çocuk sahneye girerler, çiçeğin üzerindeki tahtayı kolayca kaldırıp atarak çiçeği kurtarmaya çalışırlar. Kökü sağlam kalan çiçek, artık tekrar büyütülecektir. Çünkü o çiçek tüm insanlığın umudu olacak ve bütün sınırları kaldıracaktır.

Bir Kahramanın Ölümü

Yazarın, 1968 yılında yazdığı eser, 1973 yılında Çıkış ve Kozalar ile birlikte yayımlanmıştır. (Uğurlu, 2003, s. 61) 1982-1995'te iki kez sahnelenen oyun ödenekli tiyatrolarda hiç oynanmamıştır. (Ağaoğlu, 1993, s. 7) Eser, Mitos-Boyut Yayınları tarafından *Toplu Oyunlar 1* adı altında 1993'te; Yapı Kredi Yayınları tarafından *Toplu Oyunlar 3* adı ile 1996'da; İş Bankası Yayınları tarafından da 2009 yılında basılmıştır.

Bir Kahramanın Ölümü oyununun Suat Karantay tarafından yapılan İngilizce çevirisi *Short Dramas From Contemporary Turkish Literature* adlı eserde yer alır. Bu eser,

1993 yılında Boğaziçi Üniversitesi Yayınları arasından çıkmıştır. ¹ Oyunun toplumsal eleştiri bakımından tahlili bir tez kapsamında yapılmıştır. (Schwenk, 2009, s. 70-77) 1960 -1970 arası oyun yazarlığındaki eğilimleri inceleyen bir doktora tezinde de incelenmiştir. (Belkıs, 2003, s. 490)

Bir Kahramanın Ölümü, simgeselliğe ve soyutlamalara başvuruyla farklı bir yöntemle yazılmış tek perdelik bir oyundur. I. Erkek ve II. Erkek arasında cereyan eden olaylar, kitaplarla dolu bir odada gerçekleşir. Aydın kimliğini öne çıkaran bu mekân tanıtımı, kahraman olarak ölmek, kahramana yarışır ölmek gibi beklentilerle desteklenir. Aydın kimliği ile toplumun kahraman kabul ettiği bu oyun kişisi, kendi beklenti ve isteklerinin dışında kendine kahraman statüsü veren topluma yaranma, onun belirlenimlerinin karşılığını verme eğilimi içerisine girer. I. Erkek diğerinin ayakları dibinde yatmaktadır. Öldüğü düşünülen kişi için birkaç hüznü şiiir dizesinin ardından ayağa kalkan II. Erkek, bir kahramana yarışır ölmeyi becerememiştir. Konuşmalardan daha önce de denendiği anlaşılan ölüm oyunu farklı giysilerle denenmiştir. Pijama, kahramana yakışmamış, ütülü pantolon da rahat ettirmemiştir. Ölüm için halkın önü en ideal mekândır; elde bir bıçakla bu mekânda tam halkın istediği şekilde yaşama son verilmelidir. Bunlar kurallardır ve kurallar dâhilinde ölüme gidilecektir. Hiçbir şey kuralına uygun olmadığı için de amaca ulaşamamaktadır. Oyun boyunca pek çok pantolon değiştirilir mekân değiştirilir ama ölüm oyununda sonuca varılamaz. Korkulmakta mıdır? Sık sık sorulan sorulardan biri olarak karşımıza çıkan bu ifadeye her seferinde mantıklı bir yanıt verilmeye çalışılır. Hayır korkulmamaktadır. Bir kahramana korkmak yakışmaz. Korkulan, gereği gibi ölememek, bıçağı tam kalbin üstüne saplayamamaktır. Ölmek, bir kahramandan beklenen en önemli işidir. Bir kahramanın ölümünün ardından çarklar dönecek, geleceği oluşturacak güçlü bir dinamo çalışmaya başlayacaktır. Korkmak, ama korktuğunu göstermemek bilinen tek şeydir. Ölümün gerçekleşeceği şafak vakti, I. Erkek aşağıda toplanmış halkın önüne çıkar, aşağıdan sesler, uğultular gelmektedir. II. Erkek durmadan korkusunu belli etmemesini, tarihe gülümseyen, korkusuz yüzüyle geçeceğini söylemektedir. I. Erkek, geriye döner

¹ Uğurlu 2033, s. 61: Uğurlu, Doktora Tezi olarak hazırladığı bu çalışmasının Adalet Ağaoğlu tiyatrosu ile ilgili bölümündeki bilgileri yazarın kendisinden elde ettiğini belirtmektedir.

ve II. Erkek'e "bildiği tek şey(in) yalnızlığı" olduğunu söyler. İkisi birbirine çocuk gibi sarılırlar. Ölüm aracı olarak kullanılacak olan bıçak ikisinin arasında kalmıştır, ikisi de yere düşer, dışarıdan coşkulu alkışlar duyulur.

Sonuç olarak aydın kimliğinin toplumsal ortam içindeki konumunun sorgulamasını içeren oyun, toplumsal devinimi sağlayacak önemli bir etkenin aranışında odaklanır. Bu, kitlelerin de istediği bir popülerlikte olmalıdır. Söz konusu devinimi sağlayacak etken ancak o zaman etkili olabilir.

Çıkış

1970 yılında yazılan oyun, Kozalar ile birlikte 1973 yılında yayımlanmıştır. 1975-1988 yılları arasında farklı tiyatrolarda sekiz kez sahnelenen oyunun İngilizce çevirisi Suat Karantay tarafından *Way Out* (*Turkish P.E.N.*, 1993/2, ss. 43-55) adıyla yapılmıştır. (Uğurlu, 2003, s. 61) *Çıkış*, Mitos-Boyut Yayınları tarafından *Toplu Oyunlar 1* adı altında 1993'te; Yapı Kredi Yayınları tarafından *Toplu Oyunlar 2* adı ile 1996'da; İş Bankası Yayınları tarafından da 2009 yılında basılmıştır.

Oyun, toplumsal eleştiri boyutu açısından bir incelemenin konusu yapılmıştır. (Schwenk, 2009, s. 24-34) Aynı zamanda eserde yer alan Kız'ın sosyal konumu ve kadın sorunu bir başka araştırmanın konusu yapılmıştır. (Güler, 2005, s. 166-169) 1960-1970 arası oyun yazarlığındaki eğilimleri inceleyen bir doktora tezinde de bu metin incelenmiştir. (Belkıs, 2003, s. 492-493)

Penceresiz ve karanlık bir odada bir kızın bebeğiyle oynayıpını gösteren sahneyle başlayan *Çıkış*'ta mekân, böceklerle mücadeleye adanmış görünen izbe bir hayatın izlerini taşır. Her taraf böcek ilaçların tanıtımları ve afişleri ile doludur. Tek perden oluşan oyunun ikinci kişisi olan Baba, masada giderlerin hesabını yapmaktadır. Baba ve Kız arasında geçen konuşmalardan anlaşıldığına göre Baba Kızı'nı dışarıdaki

tehlikelerden ve karanlıktan korumak için kızının evden çıkmasına izin vermemektedir. Dışarı, Baba'ya göre kötü ve pislik içindedir. Kızı, ancak evde onun yanında ve onun kontrolünde güvendedir.

Evdeki böcekler, Kız'ı son derece tedirgin etmektedir. Bir türlü yok edilemeyen bu böcekleri öldürmek için fis fis kullanmak Baba'ya göre pahalı, ayak ile ezmek ise Kız için iğrençtir. Kız, bu şekilde böcek öldürdüğü için kendini sürekli kirli hissetmektedir. Baba para konusunda aşırı tutumlu, Kız ise temizlik konusunda aşırı titizdir.

Kız yerleri sildiği suyu dökmek için bile babasının sorgulayıcı ve suçlayıcı bakışlarına ve sözlerine maruz kalır. Böceklerden iğrenen Kız'ın kusması bile babayı garip bir şüpheye iter: Acaba Kız'ı hamile midir? Kız artık dayanamaz ve ağlamaya başlar. Kızını teselli etmek isteyen Baba ona hikâyeler anlatmak ister ama hikâyeler Kızı mutlu etmez. Anlatılan hikâyelerin anlatımları kötü olduğu kadar konuları da kendi hayatlarından daha iyi değildir. Hatta daha kötüdür, Baba bu hikâyelerde, içinde bulunan durumun yaşanılanın en iyisi olduğunu vurgulamaktadır. Kız, Baba'nın bu ısrarcı, korumacı tutumunu kabul etmemekte, artık dışarı çıkmak istemektedir. Baba ise Kız'ının buna cesaret edemeyeceğini, dışarıya çıksa bile mutlaka geri döneceğini düşünmektedir. Bu inançla Kız'ı kendisi dışarıya iter. Kız birkaç bocalamanın ardından dışarıya çıkmak konusunda başarılı olur ve uzaktan Babasına "Hiç ağlama boşuna... Oradasın..." diyerek hayatın içine karışır. Baba ise bütün böcek ilaçlarını kendi üstüne sıkarak, döker ve kendisini süpürmeye çalışır.

Sonuç olarak dış uzamı bir tehdit olarak algılayan bir Baba'nın Kız'ına korunaklı bir iç uzam da yaratamaması ve bunun sonucunda bir özleme dönüşen dış uzama ulaşma çabası edinen bir Kız'ın amacına ulaşmasını konu edinir bu metin.

Kozalar

Adalet Ağaoğlu'nun 1967-1971 arasında yazdığı oyunlarından biri olan Kozalar, Çıkış ve Bir Kahramanın Ölümü ile birlikte 1973 yılında Yankı Yayınları tarafından yayımlanmıştır. 1975-1988 yılları arasında farklı tiyatrolarda 5 kez sahnelenmiştir.

(Uğurlu, 2003, s. 61) İngilizce çevrisi *The Cocoons* adıyla S. Berk Öndül-Yusuf Eradam tarafından yapılmıştır.² Kozalar, Mitoş-Boyut Yayınları tarafından *Toplu Oyunlar 1* adı altında 1993'te; Yapı Kredi Yayınları tarafından *Toplu Oyunlar 2* adı ile 1996'da; İş Bankası Yayınları tarafından da *Toplu Oyunlar 2* adı altında Haziran 2009'da basılmıştır.

Absurd tiyatro nitelikleri ağır basan bu oyun hakkında dramaturgi düzeyinde çeşitli çalışmalar yapılmıştır. (Göral, 2006, s. 20-25) Kozalar oyun metninin günümüze yapılan uyarlaması hakkında bir göstergebilimsel yaklaşım denemesi gerçekleştirilmiştir. (Erman, 2010) Oyun üzerine tematik bir başka incelemede ise bireysel çatışmalara yer verilmiştir. (Örgen 2010, s. 75-79) Oyunu Beckett'in Gidiş-Geliş oyunu ile karşılaştıran bir makalede bulunmaktadır. (Kanbur, tarih belirtilmemiş) Kozalar adlı bu oyundaki toplumsal eleştiri boyutu da bir başka incelemenin konusu olmuştur. (Schwenk, 2009, s. 16-24) Eserde yer alan kadın oyun kişileri de tematik açıdan ele alınarak bir başka incelemeye konu olur. (Güler, 2005, s. 163-166)

Oyunun kişileri, isimleri belirsiz üç ev kadınıdır. Bu kadınlar, I. Kadın'ın evinde misafir olarak bulunmaktadır. I. Kadın otuz beş yaşlarında çok titiz, zayıf ve bilgili görünmeye çalışan bir kadın olarak tanıtılır. II. Kadın kırk, kırk beş yaşlarında, tombul, mız mız ve çekingen hallidir. III. Kadın ise otuz, otuz beş yaşlarında süslü ve güzeldir. Güzelliğine güvendiği her konuşmasından ve hareketinden belli olmaktadır.

Bu üç kadının arasındaki konuşmalar, ipe sapa gelmez noktalarda toplanır ve hep birbirleriyle gizli bir mücadele içinde devam eder. Bir evde kanarya beslemenin şart görülmesi ve ardından bir vecizeyi andırır "kanaryasız ev tokmaksız davula benzer." sözü konuşmaların içeriği hakkında daha başlangıçta okuyucuya ve seyirciye bilgi verir. Konuşmaları bu minval üzerinde ilerken radyodan birkaç yabancı'nın bir bankayı soyup kaçtığı ve çevre evlere girdikleri yolunda bir haber duyarlar. Bu haber ile birlikte hepsi

² Eserin çevirmenlerinden biri olan Yusuf Eradam ile e-posta ile yaptığımız görüşme sonucunda çeviri metnin hiç yayımlanmadığını öğrendik.

yoğun bir korku yaşamaya başlarlar. Hırsızların evlerine girmesinden korkan bu kadınlar, kendi yaşamlarının bütün getirilerini hep kendi hesaplarına düşünürken küçük burjuva yaşantısının duyarsızlıklarını ve kendi içinde hapsolmuş, fakat bu hapsolme halini içselleştirmiş kişilerin ruh hallerini gözler önüne sererler. Bu sırada kapının çalınması korku ve paniği en üst noktaya çıkaracaktır. Kapıyı açıp açmama konusunda direnen bu kadınlar, saklanacak delik aramakta ve kocalarının kendilerini kurtarmasını beklemektedirler.

I. Kadın'ın sahnede hiç görünmeyen ama konuşmalarda adları geçen çocukları, içeride yatmaktadırlar. I. Kadın onları bir susta maymunu gibi yetiştirmiş ve dış hayattan yalıtılmış bir dünyaya hapsedmiştir. Oyun sona doğru yaklaşırken çocukların ortadan kaybolduğu anlaşılır. II. Kadın her yeri aramak istemekte ancak buna cesaret edememektedir. Diğer kadınlardan yardım istemesi ile birlikte kadınlar, birbirlerine destek olarak çocukları evde aramaya başlarlar. Her tarafı kapatılmış, yalıtılmış bir evde çocukların kaybolması “absürd tiyatro”nun bir özelliği olarak karşımıza çıkar. En sonunda çocukların küçük bir delikten kaçtıkları veya kaçırıldıkları düşüncesine varılır. Delik kapatılır. I. Kadın ağlar, üzülür, ama çocuklarının kayboluşunu saten örtüleri ile birlikte anarken aslında üzüntünün asıl kaynağını saptırır. Bu üzüntü ile içeriye geri dönen kadınlar, kanaryanın da kafeste olmadığını görerek bir kat daha fazla korkmaya başlarlar ve hepsi bir araya gelerek dertop olurken etraflarını bir örümcek ağı sarar.

Sonuç olarak hayatlarını, kazanımlarını korumaya adanmış ve bunu gerçekleştirirken her türlü dış gerçekliği yadsımış küçük burjuva yaşamının kadınları, kendi sonlarını da belirlerler. Bu, toplumdaki duyarsızlaşmaya yönelik bireysel yetersizliğin ağır bir eleştirisi olarak oyun kişilerinin ve onların yaşamlarına yerleştirilir.

Kendini Yazan Şarkı

1976 yılında yazılan ve oynanan bu oyun 1979'da da bir kez daha sahnelenmiştir. (Uğurlu, 2003, s. 61) Kendini Yazan Şarkı, Mitos-Boyut Yayınları'ndan *Toplu Oyunlar* 2 başlığı ile 1993 yılında yayımlanmıştır. Daha sonra Yapı Kredi Yayınları tarafından

Toplu Oyunlar 1 başlığı altında 1996 yılında tekrar basılmıştır. Oyunun son baskısı *Toplu Oyunlar 2* adı ile İş Bankası Yayınlarından 2009'da yapılmıştır.

Eserdeki toplumsal eleştiri boyutu bir araştırmanın konusu olmuştur. (Schwenk, 2009, s. 84-95) Oyunla ilgili bazı değerlendirmeler dönem tiyatrosunun incelendiği kaynaklarda yerini almıştır. İki bölümden oluşan oyunda, on kişi arasında geçen olaylar sergilenir. 12 Mart dönemindeki gergin ortamda geçen oyunda kaçak iki kişinin merkezinde oluşan aksiyon dikkat çeker. Bir köy çocuğu olan Halil, okumak için gittiği şehirde herkese eşit bir yaşam koşulu, hak ve adalet vaat eden, sosyal paylaşımı savunan bir görüş merkezinde olaylara karışmıştır. Bu nedenle de dönem siyasetinin bir yansıması olarak suçlu kabul edilmiştir. Sonuç olarak aranmaktadır. Arkadaşı Erol da aynı düşünceler yüzünden aranmaktadır. Erol, kaçak olarak Halil'e gelirken kendisinin arandığını fark ettiğini düşündüğü bir kızı da zorla yanında getirmiştir. Halil'in köydeki annesinin evine gelen üç kişi samanlıkta saklanmaya başlarlar. Halil, daha güvenli ve ailesini de tehlikeye düşürmeyecek bir başka saklanma yeri bulmak için evden giderken annesine arkadaşlarını emanet eder. Annesinin sitem dolu sözleri karşısında ona kendince bazı doğruları anlatmaya çalışan Halil, annesinin kendisini anlamamak konusunda gösterdiği direnç karşısında çaresiz kalarak yeni bir yer aramak için evden uzaklaşır. Halil, hak bildiği yolda ilerken pek çok acılar yaşamıştır ve yaşamaktadır. Görüşleri yüzünden açık bir tehdit olarak görülen Halil ve onun gibi düşünenler siyasi erk tarafından sürekli darp edilmektedir. Görüşleri silahla ve zorla yok edilmeye çalışılmaktadır. Bu süreç içerisinde Halil'i evde aramak için gelen polisler tarafından dipçiklenen karısı, çocuğunu erken doğurarak hayata veda eder. Halil'in annesi Munise, işte bu çocuğa bakmaktadır. Munise'nin kocası da ölmüştür. Kayınpederi Yemen ve Kurtuluş Savaşı gazisi Domdom Ali ise yarı bunak ve huysuz bir adam olarak olay aksiyonunda yerini alır. Tüm bunların yanında küçükken geçirdiği bir hastalık sonucu kör olan yetişkin bir kıza da sahiptir Munise, oyun boyunca onunla da uğraşmaktadır. Munise pek çok derdin ortasında bir denge unsuru gibi durmaktadır. Ancak Munise tüm yaşam koşullarını ve sıkıntılarını, oğlunun bir gün okulunu bitirip kaymakam olacağı umuduna bağlayarak büyük bir sabırla çekmektedir. Oyun boyunca pek çok fedakârlıklarla baktığı kişilerden de şefkat ve iyi bir söz duymayan bu Köylü Kadın tipi, oyunun ana eksenini oluşturur.

Güvenlik görevlileri tarafından zaten uzun zamandır aranan Halil'in evi, oyun sırasında iki kez jandarmalar tarafından yoklanır. Halil yeni bir yer bulmak için gittiği arkadaşının da ihanetine uğrar. Kendisini ihbar eden arkadaşından kaçarak tekrar annesinin evine, arkadaşlarına döner. Durumu anlattıktan sonra Erol ve yanındaki Kız'a kaçarken takip edecekleri yolu tarif eder ve evden ayrılır. Gün ağarırken evden ayrılacak olan Erol ve Kız, evden çıkmadan kötü haber gelir: Halil, kaçarken vurulmuştur. I. Jandarma'nın bu kötü haberinin ardından, diğer Jandarmalar, evi kuşatır ve Erol'u yakalarlar. Munise, oğlunun acısını da yüklenerek torunun başında oturakılır.

Sonuç olarak Adalet Ağaoğlu bu oyunuyla birlikte, toplumsal çalkantılar içinde yüzen bir toplumda bireylerin her biri kendine özgü nitelikler gösteren yaşamlarından bir kesit daha çizmiş olur. Bu kesitte yer alan köylü kadınının çaresizcesine yüklendiği acılar kadar gençlerin dünya görüşleri yüzenden nasıl da acımasızca yok edildikleri gözler önüne serilir.

Çok Uzak Fazla Yakın

Adalet Ağaoğlu'nun uzun bir aradan sonra yazdığı bu oyun 1989'da ve 1991'de İletişim Yayınları tarafından basılmıştır. 1993 yılında Kent Oyuncuları topluluğunun iki önemli kurucu üyesi Yıldız Kenter, Müşfik Kenter ve yazarın ortak dramaturgi çalışması sonucu ilk kez sahneye aktarılmıştır. Bu dramaturgi çalışması yapılan metin daha sonraki baskılarda temel alınmıştır. *Çok Uzak Fazla Yakın* daha sonra sırasıyla Yapı Kredi Yayınları'nda *Toplu Oyunlar 3* adı altında 1996'da; İş Bankası Yayınları'nda *Toplu Oyunlar 2* adı altında 2009'da yayınlanır. Yine İş Bankası Yayınları'ndan 2004'te tek oyun olarak yayınlanmıştır. Oyun sadece bir kez sahneye konmuştur. (Uğurlu, 2003, s. 61)

Dönem koşullarının getirdiği nedenler dolayısıyla tiyatrodan, öykü ve roman yazarlığına geçen Adalet Ağaoğlu'nun uzun bir aradan sonra kaleme aldığı oyun, tiyatro sanatına “*görkemli bir dönüş*” olarak değerlendirilmiş ve yapısal özellikleri, iletisi ile

ilgili değerlendirmeler yapılmıştır. (şener, 2007, s. 168-173) ok Uzak Fazla Yakın'da kullanılan tekniklerin Batılı yazarlar açısından karşılaştırmalı bir incelemesi de yapılmıştır. (Erkan, 2011, s. 141-150) 80'li yıllardan 90'lara ulaşan çizgide oyun yazarlığındaki eğilimlerin incelendiği bir doktora tezinin kapsamı içerisinde yer almıştır. (elenk, 1999, s. 244-247) Max Frisch'in Biyografi adlı oyunu ile karşılaştırması da yapılmıştır. (İpşiroğlu, 1998, s. 46-50) Kişiler arası çatışmalar da tematik bir inceleme de söz konusu edilmiştir. (ergen, 2010, s. 45-48) Eserdeki toplumsal eleştiri boyutu da farklı bir incelemenin konusu olmuştur. (Schwenk, 2009, s. 61-71)

Çok Uzak Fazla Yakın, bir "n Oyun" ve ilki iki diğeri tek tablodan oluşan iki bölümden oluşmuştur. Yazar, bu oyunda dışavurumcu tiyatronun belirli niteliklerini ustaca kullanmış, zaman kısıtlamasından kurtularak yaklaşık kırk yılı kapsayan ve bir ailenin öz kuşağı arasındaki olayları ve durumları zamanda sıçramalarla oyun metnine taşımuştur. On kişilik bir kadroda bütün olaylar dizisinin üzerinde şekillendiği oyun kişisi Meltem olarak belirlenir. Tura ailesinin dört çocuğundan bir olan Meltem'in ikizi erkektir.

İkizi ile birlikte beraber başlanan bir hayatta her şey gibi idealler de ortaktır. Ancak zaman ilerledikçe Meltem, eşinden ayrılır. Tek başına oğlu Can ile yaşama mücadelesi verir. Bu mücadelede başarılı olur. Bir reklam şirketinin sahibi, başarılı ve ödüllü filmlerin senaristi olur. Annesine bakar, hatta yıllarca tanımadığı amcası Sermet Tura'yı akıl hastanesine yatırmak bile ona kalır. İkizi Aydın ise yaşadıklarından tecrübe ettiği kadarıyla sonuç olarak eylemsizliğe düşmüş, hayat ile sanatın birleşemeyen ve birleşmemesi gereken iki karşı kutup olduğu fikrine saplanmış bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kendini, yaşamına böyle bir fikri konumlandırma ile yerleştiren Aydın, bu bakış açısına sahip olduğu için Meltem'i acımasızca eleştirir. Oyunun ilk sahnesinde annesinin ölümü ile yaşadıkları eski eve giden ve ondan önce de cenaze merasiminde yıllardır görmediği ikizi Aydın ile neredeyse bir yabancı gibi karşılaşan Meltem, birden kendini düğün gününde yaşanan olayların içinde bulur. Zamanda bir ileri bir geri

giderek annesini, babasını, amcasını, kardeşlerini sahne üzerinde hatırlar ve yaşadıklarını anlatır.

Meltem'in annesi avukattır; babası ise bürokrattır. Anne baskın bir karakter olarak evin genel atmosferine hâkimdir. Baba ise naif bir adam olarak neredeyse anne Selma'nın altıncı çocuğudur. Kardeşlerden biri siyasi olaylarda vurularak, diğeri ise bir motosiklet kazasında ölür. Bu dört kardeş, farklı nedenlerle farklı zamanlarda; kısa veya uzun sürmüş yaşamlarında aslında bir yitimi, yok oluşu yaşayan farklı toplumsal kesimlerin temsilcileri konumundadırlar.

Meltem ile Aydın arasında sürekli bir tartışma yaşanır. Hayat ve sanat arasındaki ilişki veya iki olgu arasındaki ilişkinin ne olduğu, ne olması gerektiği üzerine süren tartışmalarda ikiz kardeşler arasındaki “bağ”, zarar görür ve babaları ile amcalarının durumuna düşerler. Oyun içinde oyun tekniğinin Çehov'un Martı'sı ve Shakespeare'nin Hamlet oyunları ile gerçekleştirilmesiyle oyun sona erer.

Duvar Öyküsü: Adalet Ağaoğlu'nun Yüksek Gerilim adlı öykü kitabındaki aynı adlı metninden oyunlaştırılmıştır. Hikâye olarak yazılışı 1976; oyun olarak yazılışı ise 1989'dur. (Uğurlu, 2003, s. 61) Yapı Kredi Yayınları tarafından toplu oyunlarından ayrı olarak 1992'de, 1997 ve 2005 yılında yayımlanmıştır. Eser, İş Bankası Yayınları tarafından ayrı basım olarak 2004'te; *Toplu Oyunlar 2* ile birlikte 2009 yılında tekrar yayımlanmıştır.

Fikrimin İnce Gülü: Yazarın aynı adlı romanından uyarlanarak yazılan oyun tek kişiliktir. Oyun 1996 yılında De Tedere Roos Van Mijn Gedachten adıyla Hollanda'da oynanmıştır. Basılmamıştır.

Sessiz Bir Adam: Telif bir eser olmayan bu oyun Özlem Belkıs'tan edindiğimiz bilgilere göre bir Çehov uyarlamasıdır. Metin And'ın **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983)**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. Baskı, Ankara 1983, s.

414'te; **50 Yıllık Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı İstanbul 1973, 442'de ve İnci Enginün'ün **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**³, Dergâh Yayınları İstanbul, 2005, 204'te eserin adı anılmakla birlikte içerik hakkında herhangi bir bilgi verilmemektedir. Özlem Belkıs tarafından hazırlanan **1960'tan 1970'e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler** adlı doktora çalışmasında eserin Özdemir Nutku Belgeliğinde olduğu bilgisi yer almaktadır. Ayrıca bu çalışmada, eserin özeti ve dönem içerisindeki konumu hakkında da bilgi verilmektedir.(Belkıs, 2003, s. 419-423)

Adalet Ağaoğlu'nun Radyo Oyunları

Radyo oyunları, 20. Yüzyıl başında dünyada ve Türkiye'de yaygınlaşan yeni iletişim aracı radyonun getirdiği farklı bir dramatik tür olarak varlık kazanmıştır. Radyo oyunlarında her şeyin sese dayalı olması, ona dramatik sanat içerisinde özgün bir konum kazandırmaktadır. Bununla beraber, seyirci, dekor, kostüm, jest, mimik gibi pek unsurun yokluğu, ses ve işitimi arasında oluşan anlam alanlarına bırakıldığı için sahne üzerinde gerçekleşen dramatikizasyondan tamamen farklı kılmıştır onu. Radyo oyunları edebiyatımızın “yitik bir türü” olarak yıllarca küçük bir kutudan çıkan seslerle hayatımıza renk katarken ve dinleyicilere farklı dünyalar sunarken kayıt altına alınmamış veya kayıtlar gün yüzüne çıkarılamamıştır (Arslan, 2010, s. 1-13).

Adalet Ağaoğlu, radyoda çalıştığı yıllarda kaleme aldığı pek çok radyo oyunundan bazıları tezimizi hazırladığımız süreç içerisinde basılmıştır. Ancak bu oyunlar, yazılış tekniği açısından farklı olduğu için tezimiz kapsamına alınmamıştır. “**Çağımızın Tellâhı**” adı altında yayınlanan bu radyo oyunlarının adları şöyledir:

İki Kişi Arasında (1952), **Vakitsiz Misafir** (1954), **Yaşamak** (1953), **Evimizin Saatleri** (1956), **Karabataklar** (1957), **Köpeğin Ölümü** (1971), **Gitme Kal** (1953)

³ İnci Enginün'ün bu çalışmasında eserin adı “Sessiz Adam” olarak geçmektedir.

1. BÖLÜM

1.1. YAPISALCILIĞIN KURAMSAL ÇERÇEVESİ

Yirminci yüzyılda Batı'nın düşünce dünyasında gerçekleşen gelişmelerin en önemlilerinden biri “dil” üzerine yapılan araştırmalardır. Bu araştırmalar ve bu araştırmaların sonuçları insanı bir özne olarak oluştururken toplumu oluşturan ve zaten varolan yapıları da gözler önüne sermektedir. Dili kendi özgün hareket yasaları olan bir dizge olarak düşünmeye olanak sağlayan bu yeni dilbilimsel yaklaşım “Yapısal dilbilim” adını almıştır. Tahsin Yücel'in Troubetzkoy'un “Daha 1930'larda yaşadığımız çağı, bütün bilim dallarının tekilciliğin yerini yapısalcılığa verme yönelimi nitelendiriyor. (Yücel, 1982, s. 9)” diyerek gelişme ve yayılma potansiyelini öngördüğünü belirttiği yapısalcılık, Ferdinand de Saussure'ün 1913'te ölümünden sonra öğrencileri tarafından yayımlanan **Genel Dilbilim Dersleri** adlı yapıt üzerine temellendirilmiştir.

Yapısalcı dilbilim, tarihsel gelişimi boyunca iki ana okulda gelişir: Bloomfield'in öncülüğünde, Amerikan yapısalcılığı denilen dağılımsal dilbilim ve Saussure'ün çalışmaları üzerinde geliştirilen Avrupa yapısal dilbilimi, Avrupa yapısalcılığı, Rus Biçimcileri, Prag Dilbilim Çevresi, Kopenhag Dilbilim Çevresi gibi farklı okullar etrafında şekillenerek gelişim kaydetmiştir. (Rifat, 2008, s. 21-42)

Tahsin Yücel'e göre yapısalcılığın temel yönelimlerini belirlemek çok da zor değildir.

“Saussure'den Greimas'a değin, adına yaraşır bütün yapısalcıların yapıtlarında kolaylıkla saptayabileceğimiz bu yönelimleri şöyle özetleyebiliriz:

1. Nesnenin kendi kendinde ve kendi kendisi için incelenmesi.
2. Nesnenin, öğeleri arasındaki bağıntıların bütünü olan bir dizgeye, bir yapı olarak ele alınması.
3. Bir dizge içinde her zaman işlevi (görevi) göz önüne alma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak nesnenin artzamanlılık içinde değil eşzamanlılık içinde ele alınması.

4. Bunun sonucu olarak, köken, gelişim, etkileşim gibi sorunlara ancak nesnenin eksiksiz bir tanımı ve betimlemesi yapıldıktan sonra ve ikincil nitelikte yer verilmesi.
5. Nesnenin kendi kendinde ve kendi kendisi için ele alınmasının sonucu olarak, doğa ötesel değil, maddeci, özdekçi bir tutum izlenmesi.
6. Bütün bu çabaların, felsefi, siyasal ya da yazınsal bir öğreti değil, tutarlı bir yöntem oluşturmaya yönelmesi.” (Yücel, 1979, s.10-11)

Görüldüğü gibi dil, bir nesne olarak algılanmakta kendi kurallar dizgesi içerisinde incelenebileceği ortaya konmaktadır.

Saussure öncelikli olarak dil olgusunun ne olduğunun saptanması gerektiğini ortaya koyar. Bunun için de dilin öğelerinin ortaya konmasını sağlayacak bir yöntem aşamasını gerekli görür. Bu da dilin içten betimlendiği bir yöntem çalışmasını gerekli kılar. Bu, eşsüremlî bir incelemedir ve dilin kendi bütünlüğüne içkindir. Bu aşamanın gerçekleşmesinden sonra dille ilgili dış olguların incelenmesi aşamasına geçilebilir. Söz konusu olan dış olgu incelemesi ise artsüremlî bir yöntemi gerekli kılar. Eşsüremlî inceleme yöntemiyle dil, tek başına incelenebilecek bir nesne durumuna gelir.

Yapısal dilbilim ile ilgili değişik görüşler, kuramlar ortaya konmuştur. Ancak hepsinin temelinde Saussure’ün Dil/Söz, Biçim/Töz, Gösterge/Gösteren/Gösterilen, Eşsüremlî/Artsüremlî gibi pek çok kavramı kullanılmıştır. Bu kavramlar, yapısal dilbilimin temel yapı taşları olmuştur. (Rifat, 2008, s. 22-26)

1930 – 1940 yıllarında dilbilimin inceleme yönteminde meydana gelen bu önemli değişim, dilbilim dışındaki alanlara da uygulanmaya başlar. Bunu ilk gerçekleştiren ise Budunbilimci Claude Lévi-Strauss’tur. Dilin kendi için kendi araştırma nesnesi olması anlayışını toplumsal yapıya taşıyarak çözümler yapar. Claude Lévi-Strauss’tan sonra felsefede Michel Foucault, psikanalizde J. Lacan, toplumbilimde L. Althusser, edebiyat eleştirisinde Roland Barthes gibi kişiler yetişir ve yapısal yöntem gelişerek ve değişerek ilerler.

Saussure'e göre dil, gösteren ve gösterilen ilişkisinden oluşan göstergelerden meydana gelen bir dizgedir. Yapısalcı dilbilim, konu edindiği olguları bu dizgesel yapının olguları olarak inceler. Saussure dili toplumsal bir olgu olarak tasarlarlarken toplumu yöneten kuralların benzerlerini dilin varlık temelinde de bulunabileceğini dile getirir. Saussure'de "dil" böyle bir nitelik gösterirken "söz" bireysel bir yaratım olgusu olarak görülür. Mehmet Rifat, Saussure'ün dil ve söz olgusuna yönelik görüşlerini şöyle dile getirir.

"Dil tek tek bireylerin değil, bütün toplumu ilgilendiren bir olaydır; bireyüstü bir dizgedir, bir soyutlamadır. Ancak bu dizgenin var olmasıyla insanlar arasında bir bildirişim kurulur. Buna karşılık söz, dil dizgesinin özel ve değişken gerçekleşme biçimidir; daha doğrusu dilin somut kullanımıdır. Dil toplumsaldır (bellek olgusu), söz bireyseldir (yaratma olgusu). Bireysel söz, çok sayıda değişiklik gösteren bir olgudur, yan özelliklerin temel özelliklerle karıştığı bir edimdir." (Rifat, 2008, s. 26)

Saussure'nin dil/söz ayrımında "söz"ü yaratım sahasına dolayısıyla bireysel alana kaydırması, yapısal dilbilimden yapısal yazın eleştirisine geçiş aşamasını gerçekleştiren Rus Biçimcileri'nin temel yaklaşımına malzeme vermiştir. Çünkü Biçimselci yaklaşımına göre yazınsal dizge, Saussure'ün kullandığı anlamda "dil", bireysel yazın yapıtı da yazınsal dizgeyi oluşturan yasalara göre oluşturulmuş "söz"dür. Rus Biçimcileri'nin eleştiri anlayışında ifadesini bulan ise bireysel bir yazın yapıtının genel yazınsal dizge içinde var ettiği yeni değişkenleri belirlemek olarak ortaya konabilir. (Yüksel, 1995, s. 36) (Rifat, 2008, s. 174-176) 1960'lı yıllarda Rus Biçimcileri eliyle yazınsal eleştiri alanından yapısal bir yaklaşımla bir yazınbilim alanı geliştirilir. 1960'lı yıllardan 1970'lere gelinirken yapısalcılık, çeşitli eleştiri ve özeleştirilerle bir başka paranteze alınarak gelişimini sürdürür.

Yapısalcılıkla ve göstergebilimle ilgilenen bir başka araştırmacı Roland Barthes ise bütün bir ömrünü kapsayan çalışmalarında çeşitli bilgiler arasında dolanarak ve herhangi bir kuramın merkezinde kalmayarak eleştiriler yapmıştır. Onun eleştirileri sadece yazın alanına değil pek çok alana yönelmiştir. Bu, değişken kişilikli yazın

adamının yazılarını da ilginç kılmıştır. Roland Barthes'in vardığı nokta, eleştiri metninin de yeni ve bir farklı bir yazı türü olduğudur. O, ortaya çıkacak yorumun da bir metin olmasını ister.

Roland Barthes, 1966'da "Comunications" dergisinde yayımladığı "Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş" (Introduction a l'analyse structurale des récits) adlı geniş çaplı makalesi ile yapısalçı çözümlerde bir hayli ses getiren yaklaşımlar sunar. Ona göre bir metnin çözümlemesinde, dilbilimle ilgili okulların ve bu alanda görüş ileri sürenlerin tek tek yaklaşımlarının sürerliliği yoktur. Yapılabilecek olan, yazınsal metne dilbilimsel açıdan farklı yaklaşan bu okulların, kişilerin ortak noktalarından hareket ederek, belki de bir senteze varabilmektir. Anlatı düzeylerinin, bölümlerinin belirlenmesi ve bunun ardından bu düzeyler arasındaki geçişlerin incelenmesi ve böylece metnin anlam ağının belirlenmesine çalışır:

"Anlatısal yapıtta üç betimleme düzeyi ayırt edilmesi önerilir: "işlevler" düzeyi (Propp ve Bremond'un benimsedikleri anlamda), "eylemler" düzeyi (Greimas'ın anlatı kişilerinden eyleyenler olarak söz ederken benimsediği anlamda) ve "anlatma" düzeyi (yaklaşık olarak, Todorov'daki "söylem" düzeyine denk düşer). Bu üç düzeyin kendi aralarında giderek artan bir bütünleşme biçimine göre bağlantı kurduğunu burada anımsayalım: bir işlev, bir eyleyenin genel eylemi içinde yer aldığı ölçüde anlam kazanır; bu eylem de, son anlamını, anlatılmış olması, kendine özgü kurallar taşıyan bir söyleme bırakılmış olması nedeniyle kazanır." Barthes, 1988, s. 19-20)

Görüldüğü gibi Barthes, tek bir görüşün metin çözümlemesinde yeterli olamayacağını düşünmektedir. Araştırmacı, yapısal bir incelemeyi gerçekleştirebilmek için önce pek çok betimleme düzeyinin belirlenmesinin gerekliliğini savunur ve bu yaklaşımındaki yöntemi de farklı görüşlerin kavşak noktasında biçimlendirir.

Roland Barthes, bu makalesinden dört yıl sonra yayımladığı ve **S/Z** adını verdiği incelemesinde aynı tavrını sürdürür. Onun için ortaya konması gereken eleştiri metni, yorumcunun bakış açısında şekillenen ağlar arasındaki anlamsal ilişkinin kurulması

yoluyla gerçekleşir. Bu yaklaşımını, Balzac'ın **Sarrasine** adlı uzun öyküsü üzerine yapar. Sarrasine öyküsünü 561 okuma birimine ayırır. Roland Barthes, **S/Z'de** yazınsal metinle ilgili görüşlerini şöyle belirtir:

“Bir betiği yorumlamak, ona (az ya da çok temellendirilmiş az ya da çok özgür) bir anlam kazandırmak değildir, tersine onun hangi çoğuldan oluştuğunu saptamaktır. Hiçbir gösterim zorunluluğuna yenilip de yoksullaşmamış bir “çoğul” imgesini ele alalım önce. Bu ideal betikte, ağlar çok sayıdadır ve hiçbiri ötekinin üstünde olmaksızın, kendi aralarında işlerler; bu betik gösterilenlerden oluşmuş bir yapı değil de gösterenlerden oluşmuş bir galaksidir; başlangıcı yoktur; tersine çevrilebilir; hiçbirinin kesinlikle en önemlisi olduğunu söyleyemeyeceğimiz birçok girişten geçerek varırız oraya; ortaya koyduğu düzgüler göz alabildiğine yayılırlar, bu düzgüler bir karara bağlanamazlar (Burada, anlam, zar atılması hariç, hiçbir zaman bir karar ilkesine uymaz); anlam dizgeleri bu kesinlikle çoğul betiği ele geçirebilirler, ancak dilin sonsuzluğuyla ölçüldükleri için sayıları asla sınırlı değildir. (Barthes, 2006, s. 17)

Sonuç olarak yapısal inceleme alanında kendine özgü bir çizgide fikirler öne süren Roland Barthes metin çözümleme yönteminde önemli bir basamak olmuştur.

Ayşegül Yüksel, yapısalcılığa katkı sunan araştırmacıların ortak özelliklerinden hareket ederek ve onlara ait bazı uygulamaları izleyerek yapısalcı eleştirmenin bir yazınsal yapıt karşısındaki konumunu şöyle belirlemiştir:

“Yapısalcı araştırmacı çözümlemesini yapmakla yükümlü olduğu nesneyi şifrelenmiş bir anlamsal bütün, bir göstergeler dizisi olarak algılar; yoğun bir gözlem (Söz konusu bütünün gerektirdiğince çok kez algılanması demektir bu.) ve gözlem yoluyla oluşturulan varsayım doğrultusunda gerekli deneylerin uygulanması sonucunda (Başlangıçta bir deneme yanılma sürecini getirir bu işlem.) yapısalcı araştırmacı bir yabancı dile benzetebileceğimiz “bütün”ün temel birimlerini (sözün öğelerini ve sözdizimini) ve işleyiş biçimini saptar; böylece gözlemediği bütünü dile getiren dizgeyi ortaya çıkarır. Dizge, bütünün hem

anlamı hem de biçimini yansıtır. (Bir başka deyişle, yapısalcı yaklaşımda biçim ile içerik aynı niteliktedir ve aynı çözümleme sonucunda değerlendirilir.) son aşamada ise yapısalcı araştırmacı ortaya çıkardığı dizgeyi betimler.” (Yüksel, 1995, s. 46)

Görüldüğü gibi yapısalcı eleştiri için çözümlemeye konu olan metinde de aranan nitelikler söz konusudur. Bu nitelik, araştırmacıya göre metnin kapalı bir metin olması noktasında belirir.

Araştırmacı, inceleme nesnesi olarak aldığı eseri, çözümleme sürecine girdiğinde üç temel anlayışa bağlı kalır:

1. Yapısal inceleme yapan araştırmacı bütünü parçalarına mantıksal bir bağla bağlanıp bağlanmadığına dikkat eder. Bu yüzden bütünü parçalara ayrılması ve sınıflandırılması ve bu yeni düzenlemeye göre yeniden düzenlemesi gerekir.
2. Yapısal incelemede ortaya çıkarılmak istenen yapı yüzeyde gözlemlenebilenin ardında gizli olan derin yapıda gizlidir.
3. Yapısal yaklaşımda bütünü kuran birimler arasındaki temel bağlantılar, ikili karşıtıklardan oluşur. (Yüksel, 1995, s. 46-47)

Ayşegül Yüksel, yapısal bir çözümleme yapabilmek için şifrelenmiş ve yazarı tarafından kapatılmış bir metni gerekli görür. Melih Cevdet ile ilgili çalışmasında da sanatçının bu özelliği gösteren eserlerini seçer.

Biz, araştırmamız kapsamında Türk edebiyatının tanınmış bir yazarını seçtik. Ancak çalışma ilerledikçe metinlerin Melih Cevdet’in metinlerinin anlamsal derinliğine varamadığını gördük. Yapısal inceleme için Ayşegül Yüksel’in belirlediği şifrelenmiş ve/veya kapalı metinler de olmadığı anlaşılmıştır. Söz konusu sonuçlarımıza karşın bir yazınsal metnin zorunlu olarak bir “yapı” üzerine kurulduğunu veya kuruluşu itibarıyla bir “yapı” oluşturduğunu düşünerek çalışmalarımızı sürdürdük.

Çeşitli eylemlerden, olaylardan ve kişilerden oluşan her öykü ve/veya yazınsal betik, söz dizimsel düzeyde ve söylem düzeyinde birçok katmandan oluşur. Bunun böyle olduğunu Roland Barthes'ın “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş” adlı çalışmasında da görmek mümkündür:

“Anlatı, ya olayların sıradan ve anlamsız bir biçimde dile getirilmesidir (bu durumda ancak anlatıcının ya da yazarın sanatına, yeteneğine ya da dehasına güvenerek anlatıdan söz edebiliriz – rastlantıya ilişkin bütün söylensel biçimlerde durum böyledir.); ya da başka anlatılarla ortak olan, çözümlenmeye açık bir yapı içerir; bunu dile getirmek için çok sabırlı olmak gerekir; çünkü en karmaşık rastlantısal olan ile en yalın düzenli olan arasında uçurum vardır ve hiç kimse, birim ve kurallardan oluşmuş örtük bir dizgeye başvurmadan bir anlatıyı düzenleyemez (üretemez). (Barthes, 1988, s. 9-10)

Görüldüğü gibi her metin, aslında çözümlenmesi gereken bir şifreyi bünyesinde kaçınılmaz olarak taşır. Söz konusu şifrenin ya da kapalılığın karmaşıklığı metinler arasında farklı olsa da yapı çözümlenmesi yapmak mümkündür. Roland Barthes, görüşlerinin devamında böyle bir metin çözümlenmesinin “tümdengelimli” bir yaklaşımla yapılabileceğini görmüş ve bunun için de kendine bir örnekçe hazırlamıştır. Örnekçe dilbilim kökenli bir bilgi birikimine dayanmaktadır. Metni bir tümce gibi değerlendiren görüşe göre tümce bir “dizi” değil de “düzen”dir ve yaratıcısının bilinçli veya bilinçsiz tercihleriyle oluşur. Yapısal çözümlenme de işte belli bir anlayış çerçevesinde oluşan bu “düzen”i inceler.

Tiyatro türünde yapısal incelemeye dayanan çalışmamızda kullandığımız terimler de genel olarak dilbilimcilere aittir. Metni oluşturan anlambirimler de kendi içerisinde anlambirimciklere ayrılabilir. Bu anlambirimciklerin birleşimlerinden çıkan yorumlar anlambirimleri, anlambirimlerin birleşiminden de metnin bütününe yönelik yorum ve değerlendirmelere varılmaktadır. Bu anlambirimcikler, çeşitli karşıtlık ve koşulların bir aradalığından oluştuğu gibi metnin anlam dokusunda yer alan imgelerden, olaylardan, olgulardan da oluşabilmektedir. Bazı oyunlarda ise anlambirimcik

oluşumları olaylara ve/veya uzamın niteliklerine bağlı olduğu için bölümler söz konusu kavramlar üzerinden yapılmaktadır.

Tiyatroda yapısalcı eleştiri

Tiyatro, seyirciyle kurduğu ilişki bağlamında dekor, kostüm, ses, jest, mimik gibi pek çok unsurla vücut bulan bir tür olması nedeniyle yapısal eleştiri yöntemi açısından metin temel alınarak yapılan incelemelere konu olmuştur. Yapısalcılık tarihinde daha çok şiir ve anlatı geleneği üzerinde gelişen yazınsal türlerden hareket edilmiş, roman ve öyküye yönelik çalışmalar yapılmıştır.

Tiyatro incelemelerinde yapısalcı bir kuram oluşturmak yolunda ilk adım atanlar Prag Dilbilim Okulu çevresinde toplanan bilim adamlarıdır. Bu konuda öncülük eden kişi ise Otakar Zich'tir. Dramatik sanatın Estetiği adlı eserinde tiyatronun görsel ve işitsel öğelerle değerlendirilmesi gerekliliği üzerinde durmuştur. Daha sonra bu okul bünyesinde Polonyalı araştırmacı Tadeusz Kowzan Tiyatroda Gösterge adlı yazısıyla bu alana katkıda bulunmuştur. Jindrich Honzl adlı bir başka araştırmacı Tiyatroda Göstergenin Devinimi adlı yazısıyla Jiri Velrutsky Tiyatroda İnsan ve Nesne adlı yazısıyla bu alanda düşünce üretmişlerdir. (Yüksel, 1995, s. 64-65)

Prag Okul'unun çalışmalarından sonra tiyatro alanındaki tek çalışma Sorbonne Üniversitesi profesörlerinden Etienne Soriau tarafından gerçekleştirilmiştir. İki yüz bin Dramatik Durum başlıklı çalışmasında tiyatronun sınırlı sayıda kişi ve sahne devinimi ile yalın ama öğelerinin sıralanışı ile yoğun bir anlatıma sahip olabileceğini ve bunu ortaya çıkarmak gerekliliği üzerinde durmuştur. (Yüksel, 1995, s. 66)

Tiyatro alanında uygulama daha sınırlı olmuştur. Roland Barthes'in **Racine Üzerine** adlı çalışması, Lucien Goldmann'ın **Racine** çalışması ve Susan Relyea'nın **Molière'in Oyunlarında Dizge ve Gösterge** adlı yapıtları örnek gösterilebilir. (Yüksel, 1995, s. 67)

Türk edebiyatında ise Prof. Dr. Ayşegül Yüksel'in doktora çalışması dışında, yine aynı araştırmacının çeşitli oyunlar üzerine yapısal çözümler yapmış ve bunları da **Tiyatroda Ezgi ve Uyum** adıyla yayınlamıştır. Makale düzeyinde yapılan çalışmalar

son yıllarda artmıştır. 2010 yılında Dilek Zerenler tarafından bir başka çalışmanın daha **Tiyatroda Yapısal Çözümleme Mahmut ile Yezida – Taziye – Geyikler Lanetler** adıyla yayımlandığı bilinmektedir.

2. BÖLÜM

ADALET AĞAOĞLU TİYATROSUNUN YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ

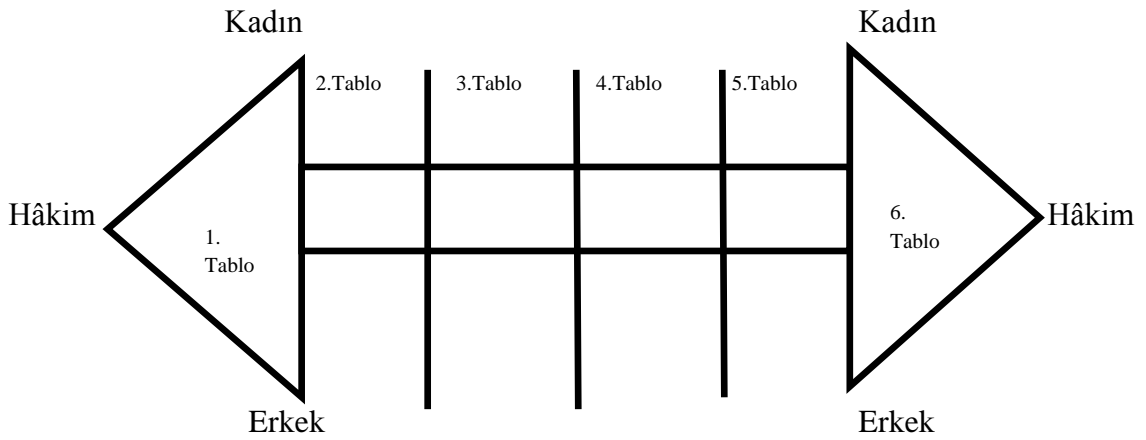
EVCİLİK OYUNU

Oyun, sosyal yaşamdaki kadın ve erkek rollerinin belirlenmiş kalıpları içinde bir araya gelmiş bir çiftin nihayete ermiş ilişkilerinin sözde bir hâkim önünde sergilendiği tablo ile başlar. Bu ilk tablo metnin yatay ve düşey düzlemde gelişen anlam süreçlerine yapısal olarak bağlanmıştır.

Tablo 1'in sahne direktiflerinde verilen bilgilere göre geride bırakılmış bir oturma odası ve park dekorunun önünde lokal sahne ışıkları altında isimleriyle değil cinsiyetleri ile anılan “Kadın” ve “Erkek” oyun kişileri, zamansız bir uzam ve uzamsız bir zamanda yüzleri seyirciye dönük olarak söyleşmelerini gerçekleştirirler. Bu söyleşmelerde ortaya çıkan önemli bir özellik, kişilerinin birbirleriyle ve evlilikleriyle ilgili pek çok ayrıntıyı hatırlayamamaları, genel bir şuarsuzluk içinde bulunmalarındır. Kimliksiz olarak karşımıza çıkan oyun kişileri, çocuklarının olup olmadığını bile hatırlayamamaktadırlar. Aslında birbirlerini sevdiklerini söyleyen bu çiftin ayrılıklarına gerekçe olarak sundukları ise birlikte yaşadıkları evlere girdiklerinde evin havasının çekiliyor olmasıdır. Bundan kurtulmak için pek çok ev değiştirmiş olmalarına rağmen artık tek çözüm yolu olarak boşanmayı görmektedirler. Onlar için boşanamamak ölmek anlamına gelir.

Bu tablo; Kadın, Erkek ve hâkim üçgeninde kendi içine kapalı özgün ve bağımsız bir yapı gibi durmaktaysa da metnin gelişen anlamına uzantıları bulunur. Bu tablo aynı kişi üçgeniyle 6. Tabloda da tekrarlanır. 6. Tabloda da kişilerde dikkat çeken özellik, kişilerin şuarsuzluğudur. İki tablo arasında kalan dört tablo ile metnin anlam ağı örülmüş olur.

Şekil 1: Tabloların Dizimsel Yapısı



Birinci tablo ve altıncı tablo metin anlambirimlere bölümlenmesinde, ilişki düzeylerinin belirlenmesinde temel bir işleve sahiptir. Baştaki ve sondaki bu iki tablo, metnin anlam düzleminde aslında bir sonuç konumundadır. Ortada kalan tablolar ise bireyleri bu iki sonuca taşıyan bildirişim düzeylerinin varlığı temelinde oluşturulmuş anlambirimlere sahiptirler.

1. Tablo

Anlambirimcik 1

Birbirlerini sevdiğini söyleyen çift, boşanma isteklerini evlerinin havasının boşalmasına bağlamaktadır. Soluksuz kalan bireyler kaçıışı dışarıda aramaktadır. Bu durumda evi ilk terk eden “Kadın” olmaktadır, ancak Kadın evi terk etmesini geçerli bir nedene bağlayamamaktadır. Kadın pek de emin olamadan kocasını bulmak için evi terk ettiği sonucuna varır; daha sonra da “Erkek” evi terk eder, onun da amacı Kadın’ı bulmaktır. Sokakta böyle bir nedenle bir araya gelen çift saatlerce gezmektedir.

Kadın ve Erkek aynı ortama girdiklerinde havasız kalmaktadırlar. Hatta varlıklarını hatırlayamadıkları çocukları da bu yüzden ölmüştür. Buna tanık olabilecek kişi ya da kişiler eve gelen misafirler değildir, gece evden kaçışlarda karşılaşılan Gece Bekçisi’dir.

Çünkü eve gelen misafirler tanık olabilecek delilleri fark edememektedirler. Bu, ev içi yaşanan dramların kol kırılır yen içinde kalır anlayışı çerçevesinde dışarıya duyurulmadığının bir göstergesidir.

Anlambirimcik 2

İlk tabloda görünmeyen bir yargıç karşısında boşanma taleplerini dile getiren kadın ve Erkek, sık sık birbirleriyle çatışmaktadır. Bu çatışmalardan ve Erkek'in içine düştüğü duruma yönelik tespitlerinden sonra "yargıcın tokmağının sesi" duyulur. Sahne direktifinde belirtildiğine göre yüzleri seyirciye dönük bu çift, sesi duyulmayan, görüntüsü görülmeyen bir yargıç ile konuşmakta ve onun karşısında ezilip büzülmektedirler.

Birbirleriyle tartıştıkları zamanlarda duyulan tokmağın sesi oyunda şu şekilde geçmektedir:

- ERKEK : Efendim? Şey... Kaç yıllık ha?... *(Karısına eğilir, usulca)*
Kaç yıllık evliyiz biz?
- KADIN : *(Aynı şekilde)* Bilmem ki... Sahi kaç yıllık evliyiz?
- ERKEK : İki miydi?
- KADIN : *(Aynı şekilde)* Yoo... Sanmam. Galiba üç.
- ERKEK : *(Aynı şekilde)* Yok canım. Üç olur mu? Beş falan olması gerek.
- KADIN : *(Aynı şekilde)* Bence yedi. Ama ne çıkar? Sen on yıllık deyiver.
(Yargıcın tokmağının sesi)
- ERKEK : *(Yüksek Sesle)* On yıllık! On değilse bile dokuz buçuk olmuştur Hâkim Bey. Çocuklarımız... *(Usulca karısına)* Sahi, çocuklarımız var mı? (Ağaoğlu, 1993, s. 20-21)

Burada yargıcın tokmağının sesi hem Kadın hem de Erkek için bir uyarıcı konumundadır. Her ikisini de doğruya ulaştırmayı hedefleyen bir uyarıcıdır bu. Bireysel sorgulama ve kişinin kişilik özelliklerini vurgulamaktadır.

Herhangi bir toplumsal sorun dile getirildiğinde duyulan tokmağın sesi, oyunda şöyle bir bağlamın içinde geçmektedir:

- ERKEK : Evet. Haklısınız. Gerçi birbirimizi seviyoruz. Seviyoruz ama Hâkim Bey, havasız da yaşayamayız ki...
- KADIN : Madem öyle, tanışımızı dinleyin. Bekçiyi.
- ERKEK : Neden gereksizmiş? Deli değiliz. Raporlarımızı gördünüz. Yalan söylemiyoruz. Tanışımızı dinleyin, yalan söylemediğimizi o zaman anlarsınız. *(Kadın hafifçe esner)*
- ERKEK : Nikâh memuru bizi evlendirirken hiç de bu kadar güçlük çıkarmamıştı. Sağlık raporlarımız o zaman işe yaramıştı ama. Tanıklarımız da... Sağlıklıyken neden boşanamıyoruz? *(Yargıcın tokmağının sesi)* (Ağaoğlu, 1993, s. 25)

Oysa burada yukarıdaki örnekten farklı olarak tokmağın sesi başka bir biçimde kullanılmıştır. Bu örnekte tokmağın sesi toplumsal normlar, gelenek, görenek ve toplumsal kurallar arasında sıkışıp kalmış insana bu normları hatırlatmaktadır.

Sonuç olarak bu belirsiz yargıcın korkusu ve müdahalesi altında taleplerini dile getiren kişiler, aslında bir baskı unsuru ile karşı karşıyadırlar. Yargıç kimliğinde karşımıza çıkan baskı unsuru daha sonraki bölümlerde toplumun gelenek ve göreneklerinde ve her iki cinsin davranış kodlarında kendini gösterecektir.

Anlambirim A

Birinci tabloya ait bu anlambirimcikler, metnin bütünü de kapsayan bir özellik göstermektedir. Metin temelde *Toplumsal Baskı Düzeyi ve İletişimsizlik Düzeyi*'nde

ilerlemektedir. Bu düzeylerden birbirine koşut bir biçimde ilerler. Birbirine paralel düzeyler arasında neden-sonuç ilişkisini sergiler.

İlk tabloda, toplumun gelenek ve göreneklerini içselleştirmiş Anneler, Babalar, Gece Bekçisi tarafından temsil edilir.

Şekil 2: Oyunda Bildirişim Düzeyleri

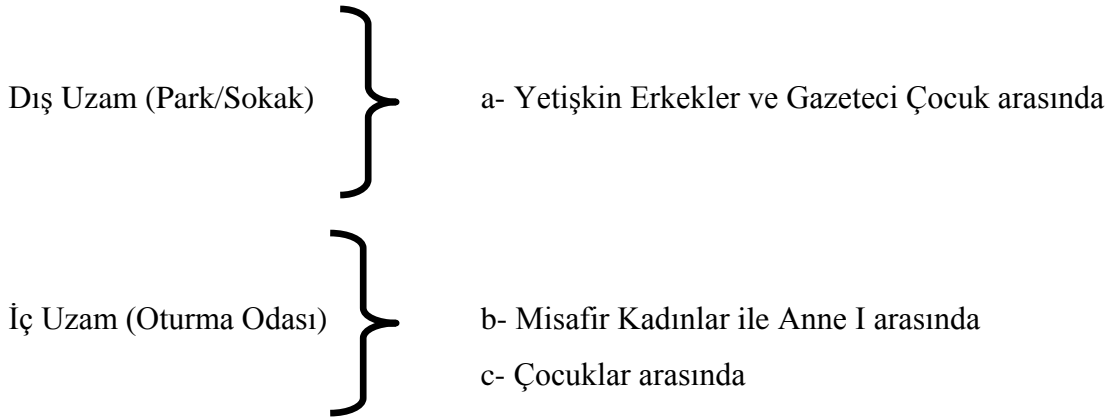


İlk tabloda iletişimsizlik, “Kadın” “Erkek” arasında, diğer bölümlerde ise yine iki cinsin farklı yaşlardaki durumlarıyla dile getirilir.

2. Tablo

İkinci tablo, eşzamanlı bir sahne düzleminde iki farklı uzamda geçer. Parkta, mahallenin namus bekçisi bulunmakta ve sürekli etrafı kolaçan etmektedir. Bekçi, namus düşmanlarının avcısıdır, ama söylediği türküde sevgilisini “*dar bir sokakta kıstırdığını*” söylemektedir. Bir başka köşede bir çocuk, manşetlerini bağırarak gazetelerini satmaktadır. Çocuğun bağırdığı gazete manşeti şudur: “*Yazıoor!... Yatağında karısını gazla yakan adamı yazıyor!...*” Gazete manşetinde seyirciye sunulan kadına yönelik şiddet, haber değeri ile halka duyurulmaktadır. Bu, kadına uygulanan baskının toplumdaki yaygınlığını göstermesi bakımından önemlidir.

Anlambirimcikleri oluşturan ilişki düzeyleri iki farklı uzamda ve üç farklı şekilde gerçekleşir:



a- Yetişkin Erkekler ve Gazeteci Çocuk Arasındaki İlişki Düzeyi

Bekçi, pürdikkat etrafına, oraya buraya bakar; en ufak bir tıkrıtı bile onu şüpheye düşürür. Şüphesi boşuna çıkınca da “*Ben de gene bir kızla, bir oğlan sandım... Değilmiş neyse...*” sözleriyle kendini rahatlatır. Ancak söylediği türkü ile evhamları arasında ters orantı vardır. Bu da namus düşkünün gözükenlerin ikiyüzlülüğünü gösteren bir kanıt durumundadır. Baba I olarak bir kez gördüğümüz oyun kişisi ise gazete satan çocuktan saklı bir şekilde çıplak kadın dergisi almaktadır. Görece bir kavram olarak namus özellikle kadın ve onun bedeni üzerinden algılanan bir düzeydeyken yetişkin erkeklerin yaptıkları ile söyledikleri birbirini tutmamaktadır. Bastırılmış bir cinsellik, ortaya çıkmak için saklı ve yalnız uzamlar aramaktadır kendine.

b- Misafir Kadınlar ve Anne I Arasındaki İlişki Düzeyi

Anne I'e misafir olarak gelen iki kadın ve Anne I arasında geçen söyleşmelerde belli alışkanlıklar çerçevesinde söylenen sözlerden sonra oturma odasına geçilir. Bu konuşmalarda kadınlık durumunun getirdiği sorunlar, içselleştirilmiş ve kabullenilmiş bir baskı anlatılmaktadır. I. Misafir Kadın da II. Misafir Kadın da kocalarından memnun değildirler. Evlerinde sıkılmakta, kocalarına kızsalar da ses çıkaramamaktadırlar. Bu iki

kadın yaşadıklarının toplumsal baskıların ve anlayışların getirdiği bir sonuç olduğunun farkında bile değildirler. Onlara göre bu, yaratılışın getirdiği bir durumdur:

I. Misafir Kadın : Nerde öyle koca bizde... Etrafıma bakıyorum da gene en iyisi seninki, hiç değilse arada bir sinemaya, çay bahçesine götürür.

II. Misafir Kadın : İyi ama ben de çocuk doğurmaktan bıktım usandım, İnan olsun hiç sevmiyorum bu işi. Evlendiğimden günden içimde bir korku, bir sıkıntı

I. Misafir Kadın : Niye böyleyiz bilmem? İçimizde her an pır pır eder durur.

II. Misafir Kadın : Allah bilir. Yaratılıştandır zahir. (Ağaoğlu, 1993, s. 35-36)

İlki evde kocasının hiç konuşmamasından, birkaç tatlı söz söylememesinden ikinci Kadın ise onun kendisini gezdirmemesi, sinemaya götürmemesinden şikâyet etmektedir. Bu kadınlara göre yuva her şeye rağmen kutsaldır ve bozulmaması gerekir. Memnun olmasan da mutsuz olsan da devam etmelidir evlilik. Sözlere yansıyan eylemsiz bir isyan da söz konusudur. Süheyla adında bir kadının kocasını önemsemediğinden söz edilirken I Misafir Kadın, hemen atılır ve kendi yaptıklarının bir aptallık olduğunu söyler.

Anne I ise misafirlerine son derece samimi bir tavır içinde yaklaşır görünmektedir. Her sözü, anlayış doludur, arkadaş için her şeyi feda etmeye hazır bir görünüm çizer. Ancak davranışlarında samimi değildir. Samimiyetini en içten gösterdiğini zannettiği anda bile samimiyetsiz ve yapaydır. Üç çocuğu olan II. Misafir Kadın'ın çocukları hastalandığında yaşadığı zorluğu duyunca söylediği şu sözlerde bunu görmek mümkündür:

II. Misafir Kadın : Üç tane. Bir de hastalık geldi mi üstüne. Aklımı oynatıyordum.

Anne I : Ayol insan tutar küçüğü yollayıverir bana. Ne olacak. Lâleyle oynar giderlerdi. Aşk olsun valla. Yabancı mıyız? (Ağaoğlu, 1993, s. 33)

c- Çocuklar Arasındaki İlişki Düzeyi

Anne I'ın kızı Lâle ile I. Misafir Kadın'ın oğlu Hasan arasında geçen söyleşmelerde kadın ve erkeğe biçilen davranış kodlarının çocuklara nasıl aktarıldığı ve bunun çocuklar tarafından nasıl kabullenildiğini görürüz. Burada seyirci/okuyucu, küçük bir erkek olarak Hasan'ın söyledikleri ve yaptıklarıyla kendisine öğretilmiş davranışları sergilerlerken devam edegelen yanlışların kanıksandığının ve değişmezliğe sürüklendiğinin farkına varır. Lâle ise saf bir şekilde onu anlamaya çalışır. Aralarında süren oyunlarda hiç de ters anlaşılması gereken hareketler, cinsel bir niteliğe ebeynler tarafından büründürülür. Bu durumda ise azarı ve dayacağı yiyen Lâle olur. Hasan'ın yaptığı cinsel kodlu hareketleri ise sevimli, küçük bir erkeğin yapması gereken basit çapkınlıklar olarak değerlendirilir.

İlişki düzeylerini bu şekilde belirledikten sonra bu ilişki düzeylerinin Anlambirim B'yi nasıl oluşturduğunu ve Anlambirim A ile olan bağına ele alalım.

Anlambirim B

Bu tabloda, toplumsal baskı düzeyi, iç uzama göre farklılık gösterir ve evli bir erkeğin kadın üzerindeki baskısına ve korkusuna dönüşür; dış uzamda ise koşullar aynen devam etmektedir. Dış uzamda bu, bekçinin davranışları ile belirlenir. Bu anlambirimde ortaya çıkan bir başka nokta da erkek egemen bir toplumda erkeğe ve kadına özgü kılınan davranışların insana nasıl edindirildiği olarak belirlenebilir. Çocuk oyun kişilerinin konuşmalarında gördüğümüz bu özellik, erkeğe tanınan “erkek yaparsa çapkınlık olur” anlayışında düğümlenir. Kadın, küçük yaşlarda bastırılır, daha ne olduğunu anlamadan cinsel güdülerin potansiyel suçlusu konumuna sokulur.

Misafir kadınların evlerinde yaşadıkları mutsuzluk ise metnin koşut düzleminde devam eden iletişimsizlik düzeyinin göstergeleri durumundadır. Kadınlar mutsuzdurlar, ama

bunun nedenini çözümlenmekten acizdirler. Yaratılışa bağlanan iç huzursuzluklarıyla yaşamakta, kabullendikleri ve kendilerini mutsuzluğa sevk eden davranışları bilmeden motor hareketlerle çocuklarına aktarmaya devam etmektedirler.

3. Tablo

Bütün tabloların sahneleri hep aynı şekilde düzenlenmiştir. Yani oyunun ilk ve son bölümleri dışında ikili bir uzam içinde oyun kişileri varlık kazanırlar. 3. Tablo da anlambirincikleri oluşturan ilişki düzeylerine sahiptir. Bu tabloda ilişki düzeyleri iki farklı uzamda dört ilişki düzeyinde görülür:

Dış Uzam (Park/Sokak) } a- İki erkek öğrenci arasındaki ilişki düzeyi
 b- Çiğdem ile Ahmet ve Bekçi arasındaki ilişki düzeyi
 c- Ahmet ile babası arasındaki ilişki düzeyi

İç Uzam (Oturma odası) } d- Anne II ile Çiğdem arasındaki ilişki düzeyi

a- İki Erkek Öğrenci Arasındaki İlişki Düzeyi

Parkta yan yana oturmuş iki erkek öğrenci, bir çıplak kadın dergisine bakmaktadırlar. Cinselliği saklı ve mahrem bir duygu olarak öğrenen gençlerin bu kaçamakları da tereddütler içinde gerçekleşmektedir. Gençler, kadın ve kadın bedenine ve cinsellik gibi konulara uzaktır ve bu gerçekleri öğrenme istekleri ile 3. Tabloda ara ara görülürler. Gençlerin bu arayışları onların nasıl bir ortamda yetiştiklerine ilişkin de bilgi verir bize.

b- Çiğdem ile Ahmet ve Bekçi Arasındaki İlişki Düzeyi

İlk tabloda gördüğümüz kadın ve erkeği bu tabloda ilk gençliklerinde görürüz. Çiğdem'in peşine düşen Ahmet on altı – on yedi yaşlarında bir gençtir. Ahmet Çiğdem'e film repliklerini hatırlatan cümlelerle yaklaşmaktadır. Onu sevdiğini ve onsuz olamayacağını dile getirmektedir. Ancak Çiğdem, Ahmet'e karşı hiçbir duygu belirtisinde bulunmaz:

Ahmet : Hayatımda sizden başka hiçbir kızı sevmedim. On yedi yıl ve şu kadar aylık ömrüm boyunca ben hep sizi aramışım demek. Sahi, ama siz daha benim adımımı bilmiyorsunuz. Ahmet. Ne çirkin değil mi?

Çiğdem :Bana ne sizin adınızdan. Hem sokakta peşime takılan erkeklerle konuşmak âdetim değildir. (Ağaoğlu, 1993, s. 40)

Ahmet'in söyledikleri onun hoşuna gitmiştir. Ancak aldığı terbiye gereği bir genç kız, peşine düşen erkeklerle konuşmaz. Çiğdem eve gecikmiştir, annesinin onu merak edeceğini düşünerek telaşlanmakta ve korkmaktadır.

Ahmet ile Çiğdem'in konuşmaları Bekçi'nin gelmesiyle sona erer. Konuşmaların bir kısmına tanık olan Bekçi, bu masum aşk itirafını bir “zina olayı” ile eş tutan bir tavır sergiler. Konuşmalardan anlaşılacağı üzere bir genç kız ve erkeğin birbirini sevmesi nerdeyse günahtır:

Bekçi : Sizin ananız babanız yok mu be? Def olun buradan! Parkı bilmem neye çevirdiniz. Ne günlere kaldık yahu! Namus, şeref hak getire!... Bu yaşta boynuzlu edecekler adamı! Oğlana bak yahu! Bacak kadar piçkurusu... “Seni seviyorum” diyor! “Seni seviyorum!” söylerken benim yüzüm kızarıyor. (*Daha yüksek sesle*) bir daha sizi bu parkta baş başa görürsem karakola götürürüm, vallah! Ahdim olsun götürürüm! Anlaşıldı mı? (*Kendi kendine*) Bir de baktım, tutmuş kızın elini, mıncıklayıp durmaz mı? Kız artık kız değildir ya!.. Anasının kızı... (*Söylenerek duvar arkasında kaybolur*) (Ağaoğlu, 1993, 41-42)

Yukarıdaki söyleşme metninde de olduğu gibi Bekçi, farklı bir gerçekliği temsil ederken, gençler veya erkek başka bir gerçekliği temsil etmektedir. Birbirini tanımak isteyen bir genç kız ve oğlan yetişkinler tarafından yanlış anlaşılaraq suçlanmaktadır.

c- Ahmet ile Babası Arasındaki İlişki Düzeyi

Ahmet'in babası, ikinci tabloda gazeteci çocuktan çıplak kadın dergisi alan Baba I olarak tanıdığımız kişidir; yaşı ilerlemiş kırk –kırk beş yaşlarında biri olarak karşımıza çıkar. Oğlu Ahmet'i takip etmiştir. Kızla konuştuğunu da görmüştür. Babasının dükkânında annesinin ısmarladığı malzemeleri eve götürecek olan Ahmet, yapacağı işi unutmuştur. Babasının öfkelenmesinde de daha çok bu unutma olayı etkili olmuştur. Bunun dışında ona göre kız takip edecek kadar büyümemiştir. Oğlunu payladıktan sonra eve gönderen baba öfkesini bir kadın görünce hemen unutup ve kadının elini tutan çocuğu severmiş gibi görünerek karşısındakine laf atar. Bu, babanın ikinci kaçamak davranışdır. Namusluymuş gibi görünen erkek, kendi nefsi söz konusu olduğunda ikiyüzlülüğe çok rahat bir geçiş yapabilmektedir. Fakat aynı hak veya benzer şanslar kadına zinhar verilmemektedir.

d- Anne II ile Çiğdem Arasındaki İlişki Düzeyi

Eve sadece 8 dakika geç kalan Çiğdem, annesinin inanılmaz suçlamalarıyla karşılaşır. İkinci tabloda gördüğümüz Anne I, burada kırklı yaşlarında Anne II olarak karşımıza çıkar. Anne tipinde görülen bu süreklilik, değişmez davranış kalıplarının bir anlatımı olarak görülebilir. Annenin diline pelesenk ettiği yegâne söz “*Kızın var mı derdin var.*”dır. Kızı hiçbir şey yapmamasına rağmen daima önyargılıdır. “Sevgi” sözcüğünü kullanmak, erkek ve kadın cinselliği ile ilgili en küçük bir çağrışım bile annenin küplere binmesine neden teşkil eder. Çiğdem, geç kalışına neden olarak kitaplıktan kitap almasını gösterir. Annesi kitabı ister ve asıl kıyamet o zaman kopar. Kitabın adı “*İnsanları Seveceksin*”, bu ismi okuyan annenin sözleri, pek çok sorunun da ana kaynağını gösterir niteliktedir:

Anne II : *(Heceleyerek okur)* “İnsanları Seveceksin”... hii!..

Çiğdem : Ay, ne oldu yine?

Anne II : Seni şıfıntı seni!... Hem romanmış da... Hem roman, hem aşk!.. Yarabbi ben nerelere gideyim! Kız orospu mu olacaksın ha? Orosputlukta mı hevesin? Bu sevmekli, mevmekli kitapları kim sokuyor kulağına? Kim veriyor bunları sana ha? *(Çiğdem “orospu” lafını duyduğundan beri bir dehşete kapılmış, titremekte. Kulaklarını tıkar. Ağlayarak odadan kaçar.)* (Ağaoğlu, 1993, s. 46)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Ahmet ile babası arasındaki ilişki düzeyi ile neredeyse Çiğdem ve annesi arasındaki ilişki aynıdır. Bir kadın olarak kızına yaklaşımı daha başka olması gerekirken Anne neredeyse toplumun tüm yanlış davranış kodlarını kızına aktarmaktadır. Çiğdem’in yaptıklarında bir hata olmamakla birlikte, kadınlıktan gelen ve toplumun yanlış kodlarından oluşan şifreleri çözebilecek bir olgunlukta olmadığı da görülür. Çünkü Çiğdem daha küçüktür.

Anlambirim C

3. Tabloda ilişki düzeylerinin sıklığı dış uzamda daha çoktur. Bu durumun nedeni toplumsal baskı düzeyinin sürekliliğinde ve farklılığındaki etkiyi vurgulama kaygısına ve isteğine bağlanabilir. Dış uzamda gördüğümüz henüz yaşamlarının ilkbaharındaki gençler, çok masumane duyguların ne kadar kötü yorumlara neden olabileceğini görürler. Bu noktada erkek, daha rahat sözler söyleyebilirken kızın/kadının kötü damgası yememek için sürekli kaçışı söz konusu olur. Baskı, dedikodu duyguları daha çok da kadın nezdinde içe hapsederken iletişimsizlik kaçınılmaz bir son olarak yaşamın belli bir noktasında kendini gösterir. Bu durum, daha önce sözünü ettiğimiz koşut düzlemlerinin neden-sonuç çizgisinde bir yer edinir.

Ayrıca Baba II'nin tavrında somutlanan ikiyüzlülük de namus kavramına yaklaşımda eleştirilen bir başka nokta olarak karşımıza çıkar. Yetişkin erkek, oğluna kızarken onun ayrıcalıklı konumundan da hoşnuttur. Kız peşine düşecek kadar büyümemiştir henüz. Büyüdüğünde böyle bir şeyi yapabilir.

Bekçi ise görev aşığı tavrıyla kraldan çok kralcıdır. Gördüklerini biraz da ilaveli olarak aktarmayı ve büyütmeyi sevmektedir. Sözüünü ettiğimiz baskı, dış uzamda gördüğümüz toplumsal bir baskıdır. Bir de annenin kızına uyguladığı iç uzamda gördüğümüz baskı vardır ki kıza neredeyse yaşam hakkı tanımaz.

Anlambirim C’de toplumsal baskı düzeyi, iç uzamda da görülmektedir. Bu, toplumsal baskı düzeyinin korkusundan kaynaklanan bir nitelik gösterir. Toplumsal baskı, o derece korkulan bir durumdur ki en küçük bir dedikodu bütün ailenin ve genç kızın yaşamını etkileyecektir. Bütün yaşamlar, başkasının dediğine göre konumlandırıldığında baskı, kaçınılmaz bir hal alır. Hele bu, bir kız için söz konusu olduğunda baskı, bu tabloda görüldüğü gibi hem içte hem de dışta söz konusu olmaya başlar.

4. Tablo

Bu tablo da ikinci ve üçüncü tablo gibi dış uzamda başlar. Sahne dekoru aynıdır. Sahne direktiflerine göre vakit akşamüzeridir ve hava kapalıdır. Dördüncü tabloda da dış ve iç uzamdaki ilişki düzeyleri, anlambirimcikleri belirleyen bir nitelik gösterir. Dış uzam ağırlıklı ilişki düzeyleri iki uzamda toplam üç ilişki düzeyinde karşımıza çıkar.

Dış Uzam (Sokak/Dörtyol ağzı/Park)	} a- Gazeteci Çocuk, I. Misafir Kadın, Nilüfer arasındaki ilişki düzeyi b- Ömer, Nilüfer ve Bekçi arasındaki ilişki düzeyi
İç Uzam (Oturma odası)	} c- I.Misafir Kadın, Anne III, Baba III arasındaki ilişki düzeyi

a- Gazeteci Çocuk, I. Misafir Kadın, Nilüfer Arasındaki İlişki Düzeyi

Gazetelerini satışı hazırlayan çocuk, işi bittikten sonra gazete manşetlerini bağırarak Dörtüol ağzını döner. Gazeteci çocuğun bağırdığı gazete manşeti şudur: “*Zifaf odasında kendini asan yeni gelini yazıyor.*” Tam bu sırada ikinci tabloda gördüğümüz I.Misafir Kadın, oradan geçmektedir. İlgisini çeken haber karşısında gazeteci çocuğu sorguya çeker. Çocuk bir gazete alıp okumasını söyleyince de onu “terbiyesizlikle” suçlanır. Gazeteci ilerledikten sonra karşısına Nilüfer çıkar. Nilüfer, birinci tabloda gördüğümüz kadındır, bu tabloda yirmili yaşlarındadır. Nilüfer, I. Misafir Kadın’ın gelin adaydır ve düğün hazırlıkları yapılmaktadır. Akşamın bu saatinde Nilüfer’i sokakta gören kadın bundan pek hoşnut olmaz ve iğneleyici sözlerle Nilüfer’i üzer. Dünürünün evine mantoluk kumaşı götüren kadından ayrılan Nilüfer hızlı adımlarla köşeyi döner.

b- Ömer, Nilüfer ve Bekçi Arasındaki İlişki Düzeyi

Kayınvalidesinin sorgulayıcı, suçlayıcı bakışlarından kurtulan Nilüfer parkta Ömer ile buluşmadan önce Ömer ve Bekçi arasında da Nilüfer ve I. Misafir Kadın arasında geçen konuşmalara benzer bir konuşma geçer. Terbiye, ahlak kuralları ile namus bekçisi tarafından sıkı bir şekilde tartılan Ömer, sinirlenmiştir. Bunun üzerine bekçi şu sözleri söyleyerek oradan uzaklaşır:

Bekçi : (*Yıkık duvarın arkasını dolanırken*) Bana ne efem. Benim görevim burasına göz kulak olup park yerini bilmem neye çevirtmemek ve zatınıza ikazatta bulunmaktır. İşte o kadar. (Ağaoğlu, 1993, s. 50)

Bekçi “*işte o kadar*”ın çok ötesinde özel bir hassasiyet göstermektedir parkta. Ömer ile karşılaşan Nilüfer ise yolda kayınvalidesini gördüğünü şimdi bir sürü dedikodu çıkaracağını söyler. Ömer’in ise hiçbir şey umurunda değildir. O sevdiğine kavuşmak ister, ondan sevgi sözcükleri duymak ister. Ama Nilüfer böyle sözcükler söyleyemeyecek bir terbiyeden geçmiştir. Bu gibi sözcükler en büyük günahdır onun anlayışına göre.

Ömer, birinci perdede gördüğümüz Erkek'tir ve burada yirmili yaşlarındadır. Nilüfer'e kaçmayı bile teklif eder. Ancak kızın duygularını anlatması, böyle bir olaya karar vermesi imkansız görünmektedir. Nilüfer, çaresizlik içinde ağlarken Ömer mendilini çıkarır ve onun gözyaşlarını siler. Bu sırada Bekçi de onların bulunduğu yere geri döner ve Ömer'i kızın gözyaşlarını silerken yakalar. Bekçi, beklediği olay ile karşılaşmıştır. Ömer'e ben sana daha önce "*zatınıza ikazatta bulunmuştum*" diyerek hücum eder. Onları karakola götürmeye kalkar, gençler itiraz edince de düdüğünü çalar, bütün mahalleli başlarına toplanır. Nilüfer ile Ömer kaçar, Bekçi onları kovalar, en sonunda yakalar. Bunların hepsi mahallelinin anlatımlarıyla seyirciye aktarılır.

c- I.Misafir Kadın, Anne III, Baba III Arasındaki İlişki Düzeyi

Yolda Nilüfer'i gören I. Misafir Kadın, dünürü ile de aynı geliniyle konuştuğu tarzda konuşur ve suçlayıcı ifadelerde bulunur. Anne III ise ezilip büzülerek bu yargılayıcı sözlere direnmeye çalışır. Bu sırada eve gelen Baba III de kızını sorar, iğne almak için dışarı gönderildiğini öğrenince küplere biner. Dünürü hiç çekinmeden babaya da suçlayıcı şekilde yaklaşır ve aralarında "Kim daha namuslu?" sorusuna cevap aranır. Kızını aramak için sokağa çıkmak ister; ancak karısı izin vermez.

Tabii bu sırada da sokakta olanlar olmuş, Nilüfer, beklenen ve süreç içerisinde olayların akışında hazırlanan bir skandalın başkahramanı olmuştur, hem de hiçbir suçu yokken.

Anlambirim D

Bu tablo ile birlikte yaşları büyüyen gençlerin üstündeki baskı da artmaktadır. Evlilik hazırlıkları yapılan Nilüfer, akşam saatlerinde evinden bu kadar uzakta bulunmamalıdır. Evlilik kararı ve eş seçimi konusunda da özgür olamayan Nilüfer, çaresiz olarak baskılara boyun eğeceğe benzemektedir. Kayınvalideyi seyirci ikinci tablodan tanımaktadır. Kocasından memnun olmayan ve şikâyet eden bu kadın, kendi mutsuzluğunun da nedeni olan olayların tekrarlanması konusunda yapıcı değil yıkıcı bir tavır içindedir. Aralarında geçen konuşmalarda I. Misafir Kadın'ın kötü niyeti ve önyargılı davranışları dikkat çeker. Sevginin ve samimiyetin söz konusu bile edilmediği

bu konuşmalarda vurgu hep maddiyattan yanadır. Erkek çocuk sahibi olmanın verdiği rahatlıkla kıza hücum eden kadın, aslında kendi cinsinin felaketini hazırlamaktadır. Kayınvalidenin her davranışı devam edegelen olumsuzlukların süreceğinin de kaçınılmaz olduğunu vurgular niteliktedir.

Genç kıza karşı yürütülen bu namus baskısı erkek üzerinde daha farklı bir boyut almıştır bu tabloda. Ömer, hukuk okumak istemesine rağmen babasının ona sunduğu işi ve hayatı kabullenmek zorunda bırakılmıştır. O da işi haytaliğe vurmuştur. Ömer'i kendi hayatının olumsuzlukları içinde var eden ise Nilüfer'e duyduğu sevgidir. Parkta Nilüfer'i sevgisine ikna etmek için sarf ettiği sözler, aslında evlilik ile başlayacak olan aksaklıklara doğru birer tespittir:

Ömer :Annemi düşün. Ben de annemi düşünüyorum. Hiç tanımadıkları adamlarla kapandıkları dört duvar arasında en küçük bir sevgi kıvılcımı olmadan geçirdikleri uzun geceleri, karanlık geceleri düşün...

Nilüfer : Ne güzel konuşuyorsun...

Ömer : Aslında biz tanıyor muyuz aşkı? Hayır. Ama tanımaya çalışıyoruz. (Ağaoğlu, 1993, s. 53)

Sürmekte olan gelenek ve göreneklerin yanlış yargılarından kaynaklanan bir sürü hata, sadece kadınları değil erkekleri de mutsuz etmektedir. Mutsuz ailelerden mutsuz çocuklar ve bu mutsuz çocuklardan mutsuz yetişkinler çıkmakta ve bu döngü gittikçe kısırlaşarak sürmektedir. Ömer bu noktada kaderini yenme ve bu olumsuzluklara "hayır" diyebilmenin derdine düşmüştür.

I. Misafir Kadın'ın (Kayınvalide), dünürünün evindeki konuşmalarında temel konu olan maddiyattır. Eczacı olan damatları Nail'in sürekli parası ve kariyeri vurgulanır. Konuşmalarda namusa vurgu yapılır, bu vurgu yapılırken kız çocuk sahibi olmanın getirdiği sıkıntılar nedeniyle Nilüfer adeta aforoz edilir:

I. Misafir Kadın : Ben de kalkmış saf saf mantoluğu göstermeye gelmişim.

Baba III : Hay kızım olacağına düşmanım olaydı!... (Ağaoğlu, 1993, s. 54)

...

I. Misafir Kadın : Öyleyse gidin bulun kızınızı.

(Öfkeyle çıkarken birden kumaş aklına gelir. Döner, paket kâğıdıyla birlikte çabuk alır, çıkar)

Anne III : *(Hıçkırarak ağlar)* Ah Yarabbi, ah! Kız doğuracağıma taş doğursaydım! (Ağaoğlu, 1993, s. 55)

Film kareleri gibi dizilmiş olan bu farklı uzamlardaki olayların, toplumsal baskı düzeyinin dış ve iç uzamlarda farklı boyutlarda işlenmesi, metnin iletişimsizlik düzeyinin kaynağını, bu düzeyi oluşturan toplumsal süreçleri ortaya çıkarmaktadır.

Bekçi ise 2. Tabloda da olduğu gibi toplumsal baskı düzeyini pekiştiren tam bir görev adamı tiplemesine örnek “Murtaza”dır. Ancak onu diğerlerinden farklı kılan parkla kurduğu ilişkidir. O, parkı adeta bir kadına sahip olur gibi sahiplenmektedir. Orada herhangi bir namus olayı gerçekleşmesi halinde kendisinin aldatılacağını düşünmektedir:

(Parkta)

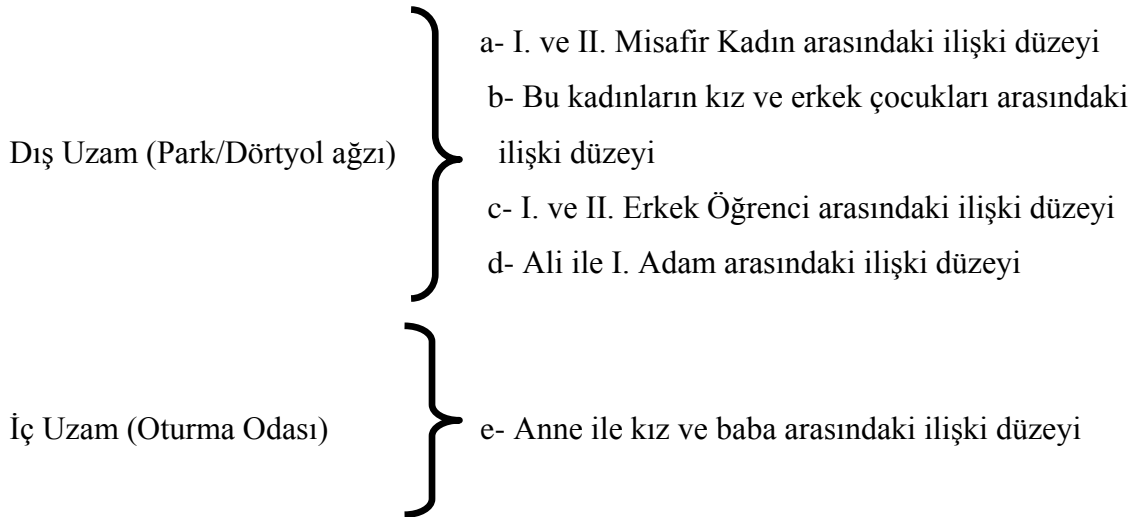
Bekçi : Sizi namuslar sizi! Kendime boynuz taktırmam demedim mi?
(Ömer’e) Tuh sana! Sözde şerefli bir babanın oğlu olacaksın. (Ağaoğlu, 1993, s. 55)

Bekçi'nin düdüğü ile toplanan mahalleli olayın hiçbir ayrıntısını bilmeden işi namus kavramına bağlarlar. Yaşanan çirkinlikleri sorgulamadan, gerçekleri öğrenmeden olumsuz eleştirilerde bulunurlar. Ömer ve Nilüfer sonunda yakalanınca da yüreklerine su serpilir, artık namusları kurtarılmıştır. Tablonun sonunda yaşananlar, toplumsal ahlak ve cinsiyet anlayışının toplumsal linç kavramına dönüşümüne örnek teşkil edebilecek bir düzeydedir. Ya toplumun baskı ve cezalandırmalarına boyun eğeceksin ya da toplumsal linçe maruz bırakılacaksın.

5. Tablo

5. tabloda da dış uzamda gerçekleşen olaylar daha çoktur. İki farklı uzamda dört ilişki düzeyi, anlambirimcikleri oluşturur. Bir erkekle yolda konuştuğu için hakkında dedikodu çıkan bir kız, evlenmektedir. Toplumsal baskı düzeyinin iç uzamda gerçekleşen baskının nedeni olduğunun daha net bir şekilde anlaşılmaya başladığı bu tabloda, her birey kendini bir başkasının değer yargısına göre biçimlendirmektedir. Sahne direktiflerinde verilen bilgilere göre dekor aynıdır. Ancak bekçinin üstün gayretleri (!) sonucu parkın önüne bir levha asılmıştır. Levhada şu yazılıdır: “*Bu park, kadınlara ve kızlara yasaktır.*” Toplumsal baskıyı yaratan erkek egemen güç, neredeyse tüm sosyal hayatı kadına yasaklama zihniyeti ile hareket etmektedir. Burada artık mesele, kadın ve erkek ilişkisi düzeyinden çıkar ve kadınların aleyhine sonuçlanan önyargılı kararlara dönüşür.

Tablodaki ilişki düzeyleri uzamlara göre şöyle belirlenebilir:



a- I. ve II. Misafir Kadın Arasındaki İlişki Düzeyi

Düğüne giden II. Misafir Kadın dörtüol ağzında I. Misafir kadınla karşılaşır. Ayaküstü yaptıkları dedikodularla, seyirci evlenmekte olan kızın başına gelenleri öğrenir.

Kadınlar hemcinsleriyle ilgili yargılarda kalıpların dışına çıkmadan hep aleyhte sözlerle kızı suçlarlar. Bir taraftan kendilerinin de genç olduklarını ve namuslarıyla nasiplerini belediklerini söyleyerek kendi üstünlüklerini dile getirirler. Annelerinin fısıldaşmaları sırasında konuşan erkek ve kız çocuklar da başka bir ilişki düzeyinin kişilerini oluştururlar.

b- Bu kadınların Kız ve Erkek Çocukları Arasındaki İlişki Düzeyi

İkinci tabloda gördüğümüz çocuklar, burada da benzer konuşmalarını sürdürürler. Erkek ve kadın kimliklerinin toplumun, gelenek ve göreneklerin baskıları sonucu kadın aleyhine nasıl geliştirildiğine örnek oluşturan bu çocukça konuşmalar aslında sorunun temel yapısını okura hissettirmektedir. Erkek çocuk kılıçla oynamakta ve bununla annesine sataşanların karnını deşmeyi, babasının yönlendirmesiyle istemektedir. Çocukça söylenmiş bu sözler aslında çok güçlü ve kalıplaşmış bir toplumsal baskı unsurunu gösteren ilk basamaklar olması nedeniyle önemlidir. Bunun yanında kadınların ayrıldıkları sırada çocukların birbirlerinden kopmak istememeleri karşısında çocuklara karşı annelerinin takındığı tavırlarda erkeğe tanınan ayrıcalık dikkati çeker. Kıza sahip çıkılmalı ve baskı uygulanmalıdır. Erkek çocuk ise “*çapkın olacak kerata*” düşüncesiyle davranışlarında yüreklendirilmelidir.

c- I. ve II. Erkek Öğrenci Arasındaki İlişki Düzeyi

Parkta yıkık bir duvarın arkasından çıkan iki erkek öğrenciden birincisinin söylediği şu sözler “*Hadi len. Erkek erkeğe ayıp mı olurmuş?*” iki cinsi bir araya getirmeme özeni gösteren, kapalı ve katı toplum kurallarının insanları getirebileceği sonuçları göstermesi açısından önemlidir. Aynı cinsin birbirine yönelen ilgisi ise o sırada parktan geçmekte olan Bekçi tarafından fark edilmez. Erkek öğrencilerin ders çalıştıklarını zanneden Bekçi, bu tabloda son derece gururludur. Zira parka, artık kadınlar giremeyecektir. Erkek öğrenciler arasında yaşananların ardından Bekçi’nin parkı namus probleminden temizlemiş görünmektedir. Yaşanan bu olaylara dair bekçinin gururlu hareketlerinin verilmesi ise iki durum arasındaki karşıtlığın vurgulanması açısından önemlidir.

II. Erkek Öğrenci, birincinin kız okulunun önüne gitme teklifini sıcak karşılamaz. Çünkü annesi dün gece sabaha kadar ağlamıştır. Bu da onu çok üzmüştür. Neden ağladığı bilinmeyen kadının aşk acısından ağlamadığı kesindir onlara göre. Konu aşktan açılmışken annelerinin hiç âşık olup olmadığını merak eden erkek öğrenciler, aslında sevgisiz bir aile ortamının çocuklarıdır. II. Erkek Öğrenci'nin teklifini kabul etmeyen diğer Erkek Öğrenci, yalnız kaldığında hıçkırma hıçkırma ağlar. Annesinin durumu onu derinden etkilemiştir. Sahne direktiflerinde verilen bilgiye göre I. Erkek Öğrenci, parkta bu tabloda görülen “*Bu park, kadınlara ve kızlara yasaktır.*” levhasını birkaç kez taşlar, ama yıkamaz, levhayı bir tekmede yıkar ve koşarak sahneyi terk eder. Sahnede sözsüz bir eylem olarak görülen bu hareket, toplumsal baskıya bir isyanı anlatır. Sembolik anlamda bu baskının ve dünya görüşünün yıkılabilmesi için hafif darbeler yeterli değildir. Güçlü ve kararlı darbeler ihtiyacı vardır.

d- Ali ile I. Adam Arasındaki İlişki Düzeyi

Ali, birinci tabloda tanıdığımız “Adam”dır. Burada otuzlu yaşlarında gördüğümüz Adam, bütün tablolarda olduğu gibi farklı bir isimle karşımıza çıkar. Ali istediği ve sevdiği biriyle evlenmektedir. Ama içinde korkular vardır. Arkadaşı ile konuşmalarından bir kızın eş olması durumunda ona nasıl davranılması gerektiğini bilmediği için endişelendiğini anladığımız Ali, aslında olağan bir durumu yaşamaktadır. Çünkü Yasemin’i birkaç kez görmüştür, o da kaçamak olarak. Ancak karşısındaki, bu endişeyi Ali’nin anladığı şekilde anlamaz. Ali pek çok kadın tanımıştır, buradan hareket ederek kaygılanması da saçmadır. Ali bu kaygılarıyla ne yapacağını bilmeden gelini almaya gider.

e- Anne ile Kız ve Baba Arasındaki İlişki Düzeyi

Bir dedikodunun kurbanı olan kız –birinci tabloda gördüğümüz “Kadın”dır ve bu tabloda adı Yasemin’dir. – Anne ve babasına göre evde kalmıştır. Hâlbuki daha yirmi üç yaşındadır. Evliliği geciken kız, zorunlu olarak gelir düzeyi düşük bir memura verilmiştir. Anne kızına gelinlik giydirirken aralarında pek çok konuşma geçer. Kızı

gelin olan her anne gibi ağlamakta olan kadın, kızının hiçbir sözünü anlamak istemez ve kızını kendi kalıplaşmış değer yargılarının arasından görür. Yasemin, hiç tanımadığı bir adamla evlendirilmekten üzgün, tereddütlü ve korkuludur. Ne çare ki bu evliliğe zorunludur. İster istemez evlenecek, kocasına boyun eğecek, yuvasını sahiplenecektir. Baba ise kızının evden gitmesine dakikalar kala bile onun yaptığı için cezasını çektiğini ve çekeceğini söyleyerek, makyajını silmesini isteyerek tahakkümünü sürdürmektedir. Annenin de babanın da böyle bir evliliği onaylaması, baskılara karşı gelmemesinin nedeni hep maddiyata dayanmaktadır.

Anlambirim E

Metnin başında ve sonunda gördüğümüz ilişki üçgeni arasında kalan tabloların sonuncusu olan bu tabloyla yazar, kişilerini çocukluktan alarak evlilik yaşına kadar farklı ailelerde, farklı isimlerde, farklı tablolarda büyütmüş ve sonunda da evlendirmiştir. Toplumsal baskı düzeyinin tüm tabloları kaplaması, iç uzamda gerçekleşen ilişki düzeylerinin gittikçe azalması metnin anlam örgüsünü belirleyen önemli bir unsurdur.

Dış uzam, kadın için tekinsizdir. Orada uğradığı iftiralar, tüm hayatını zehredebilecek bir nitelik taşır. Baskı, geleneklerden kaynaklanan anlayışla değer yargılarına yerleşmekte, gittikçe kanıksanmakta, aksi düşünülemez bir konuma gelmektedir. Bir virüs gibi yayılan ve öldürülemez baskı unsurları, bizzat o baskıların öznesi konumundaki kadını da sarmakta, o da oluşturulan baskı çemberinin dışına çıkamamaktadır.

Tablonun başında iki misafir olarak tanıdığımız kadınlar, peşine düşen bir erkek yüzünden bir sürü dedikoduya maruz bırakılmış Yasemin'i korumak için hiçbir davranışta bulunmamaktadırlar. Onlar toplumsal baskı mekanizmasının birer aracıdır. Asla bunun dışında konumlanamamaktadırlar. Kendilerine dönük sözlerinde açığa çıkan ise evlilik hayatlarının mutsuzluk içinde geçtiğidir. Bunu sözlere dökabilen ama değiştirmek düşüncesine varamayan kişiler, kendi yaşayamadıklarını, tatminsizliklerini

bir başka hemcinslerinin yaşamasına da olanak tanımamaktadırlar. Cinsler üzerine özellikle de kadına uygulanan baskı, onları yalnızlaştırmakta, anlatamadığı duyguların esiri yapmaktadır. Anlatılamayan, yaşanamayan birliktelikler ise metnin kötü düzleminde yer alan iletişimsizlik düzeyini oluşturmaktadır.

6. Tablo

Kadın ve Erkek birinci tabloda olduğu gibi hâkimin karşısındadır. Hâkim onları boşamadığı için ölmüşlerdir. Birbirlerini seven bu çiftin boşanmak istemesi, hâkim tarafından pek anlaşılmadığı için boşamayı geciktiren hâkim onların ölmesine sebep olmuştur. 6. Tabloda anlambirimi oluşturan anlambirimcikler tıpkı birinci tabloda olduğu gibi kadın ve erkeğin birlerine yaklaşımlarında ve hâkime konuşmalarında ortaya çıkar.

Anlambirim F

Birbirlerini seven ama evlenmeden önce bir kere olsun oturup konuşamayan, hep toplumsal baskıların ağırlığı altında ezilen bu çift, metnin iletişimsizlik düzeyinin somut özneleridir. Havasızlık, işte bu iletişimsizliğin göstergesidir. Havasızlıktan boğulmamak için bir an önce boşanmak istemişler ancak yine bir baskı unsurunun uzayan sorgulamaları sonucu ölmüşlerdir. Ölü bir durumdayken gerçekleşen konuşmalar yine şuarsuzdur ve bir mantık zincirinden yoksundur. Hiçbir şeyden emin değildirlere.

Kadın ve erkek, ara tablolarda içinde yetiştikleri aile yaşamlarında baskıcı bir anlayışın ürünü olan hakaretlerin karşısındaki eziklikleri, bilinçaltılarında tekrar yaşarlar. Hâkim evli çiftin havasızlıktan ölmelerine inanmamış ve onları öldürenin başka bir neden olduğunu düşünmüştür. Erkek yine emin olmayarak eşini öldürmüş olabileceğini düşünür, bu sefer de neden öldürdüğü sorusu gündeme gelir bunun cevabı ise asla bulunamaz. Hâkimin sorgulamaları uzadıkça sinirlenen kadın ve erkek ilk defa bu ezilip büzüldükleri baskı unsuru karşısında birliktelik sağlarlar ve hâkime karşı dururlar. Hâkim onları içeri atmakla tehdit eder. Bu tehdide kulak asmayan Kadın ve Erkek kendilerini içeride bulurlar. Ancak bu sefer de onları farklı hücrelere atarlar. Bekçi,

burada gardiyan rolüne geçmiştir, tüm tablolarda olduğu gibi burada da baskıcı yaklaşımları maşası konumundadır.

Evli olduklarını ve aynı hücrede kalmaları gerektiğini söyleyen çift, havasızlık problemlerinden de kurtulmuşlardır. Evli çift, aynı evde havasızlık nedeniyle kalamadıklarını söylerken şimdi bir hücrede kalmayı istemektedirler. Bu birlikteliğin baskıcı bir güce karşı durduktan sonra gerçekleşmesi metin koşut düzlemlerinde yer alan iletişimsizlik düzeyinin ortadan kalkabilmesi için gerekli bir koşuldur. İki cins, ancak birlik olup karşı dururlarsa o zaman iletişim kurabilmekte ve yaşamlarını mutlu geçirebilmektedirler.

Tablolarda Ortaya Çıkan Uzam-Zaman-Kişiler Arasındaki İlişki

Oyun kişilerinin tablolarda ilerleyen yaşları, uzamlarda yer alan ilişki düzeyleri, metnin anlam ağını da örmektedir. Metinde yer alan kişileri ve aralarındaki ilişki süreçlerini şöyle bir tablo ile gösterebiliriz:

Tablo 2: Zaman ve Uzamların Konumu

1. Tablo Zaman ve uzam belirsiz	2.TABLO	3.TABLO	4.TABLO	5. TABLO	6. Tablo Zaman ve uzam belirsiz
	Genelde iç uzamda ortaya çıkan ve değişimin önünde duran orta kuşak				
	Anne I	Anne II	Anne III	Anne IV	
	Baba I	Baba II	Baba III	Baba IV	
	Baskının önünde durmaya çalışan genç kuşak				
	Lâle	Çiğdem	Nilüfer	Yasemin	
	Hasan	Ahmet	Ömer	Ali	

Anne ve baba isimsiz olarak, sadece yaşça ilerlerken zaten yitik bir kuşağın üyeleri olarak geleneksel baskı unsurlarının etkisinde ve onlara göre düzenledikleri bir yaşamın

esiri konumundadırlar. 1. ve 2. Tablodaki kadın ve erkeğin ara tablolarındaki temsilcileri kabul edebileceğimiz kişiler ise yaşça ve akılca bir büyüme sürecinin parçasıdırlar. Kendilerine aktarılan veya dayatılan bütün baskı unsurlarına direnen, direnmeye çalışan oyun kişileri, her tabloda bir reyon ışığının yanıp sönen lambaları gibi isim değiştirmekte ve her seferinde baskıyla farklı şiddet oranlarında karşılaşmaktadırlar. İsim almaları, kimlik savaşlarının, kendilerini kabul ettirme mücadelelerinin somut düzlemdeki aktarımıdır. Aynı zamanda kendilerine verilen isimler kadar çokturlar, yaygındırlar toplum içinde.

Dış uzam, her zaman kadın için açık bir tehdit unsurudur. Baskı orada daha çoktur, iç uzamlarda kıza/kadına yapılan baskının nedeni de dış uzamdan kaynaklanır. Gerçek bir değerlendirme, duyguları anlama, karşı tarafa saygı duyma gibi özelliklerin var olmadığı ilişki düzeylerinin ardından varılan konum durumundaki evlilikte iletişimsizlik kaçınılmaz bir sonuçtur.

Tablolardaki ilişki düzeyleri gözden geçirildiğinde baskıya direnç gösterebilen cinsin her zaman erkek olduğu görülür. Erkek de 2. ve 3. Tablolarda önce toplumsal cinsiyet kalıplarında yetişen bir çocuk; sonra da filmlerdeki aşkları yaşayan bir yeni yetme olarak karşımıza çıkar. Kız ise hep edilgen ve hiçbir duygusunu açıklayamayan konumdadır. Bu da kadına yönelik baskının daha köklü olduğunun göstergesidir. Kadın dış uzamda tüm toplumun gözetimi ve baskısı altındayken iç uzamda evlenmeden önce baba, anne; evlendikten sonra da kocanın denetimindedir.

Adalet Ağaoğlu, bu oyununda toplumun benliğine sinmiş, gelenek ve görenek ağında çırpınan bireyleri kadın ve erkek açısından ele alırken kadının daha çok ezildiği ve baskıya maruz kaldığı sonucuna varır.

ÇATIDAKİ ÇATLAK

Adalet Ağaoğlu'nun en çok sahnelenen oyunlarından biri olan Çatıdaki Çatlak, söyleşmelerden önce verilen sahne direktiflerine göre küçük bir esnafın veya memurun sahip olabildiği bir apartman dairesinde başlar ve olayların dizimsel olarak bir araya getirildiği ikişer tabloda oluşan iki bölüm, oyunu oluşturur. Dizimsel yapı, çizgisel olarak ilerler ve hikâyesi sıradan kabul edilebilecek düzeydedir. 1950'li yıllarda başlayıp 1970'lerde hızlanarak süren köyden kente göç olgusuyla birlikte şehirdeki büyüme yeni bir kültür atmosferi oluşturmuştur. Büyük şehirlerin yeni sakinleri düzensiz ve altyapısız konutları, kır yaşamına daha yakın davranışlarıyla kentin yerleşik orta sınıfını ve onun yaşam biçimini tehdit eder bir nitelik kazanmıştır. 1960'ların kentleşme sürecinde şehirlerde ortaya çıkan bu toplumsal katmanlar arasındaki ilişki ve bir orta sınıf ailesi olan Fatma Hanım ve ağabeyi Arif'in yaşam biçimlerinin değişimi metnin konusunu oluşturur. Yazar, kişilerini birbirine koşut ve karşıt konumlarda ele alarak bireysel planda oluşan sorunları derinlemesine inceler.

Birinci Bölüm

Tablo 1

Arif, kardeşi Fatma Hanım ile birlikte bu dairede yaşamaktadır. Arif, karısı tarafından terk edilmiş elli beş yaşlarında biridir. Evlenmemiş kız kardeşine bakmak zorunda olan Arif'i, eşi bu yüzden terk etmiş olabilir Fatma Hanım'a göre. Fatma Hanım, ağabeyi Arif'e bir çocuk gibi bakmakta ve kardeşten çok bir abla, bir büyük gibi davranmaktadır. Arif de bu durumu son derece içselleştirmiştir. Bir çocuk gibi kız kardeşinin ilgisini ve bakımını talep etmektedir:

Fatma Hanım: Hazırsan koyuvereyim çayını.

Arif: Canım bir şey istemiyor.

Fatma Hanım: Ah seni!!! Akşam kavunu fazla kaçırdın da ondan. Dedim ama kardeş sözü dinleyen kim?

Arif: Bak, düğmem kopmuş. Ceketime bir düğme dikiver.

...

Arif: Oh!! Midem taş gibi.

Fatma Hanım: (*İçten*) Vah, vah, vah... Tüh. Ne yapsak bilmem ki... (Ağaoğlu, 1993, 100-103)

Arif'e muhtaç olmaktan ve ona yük olmaktan son derece üzgün olan Fatma Hanım, bu duygusunun esiri olarak da bu koruyucu ve bakıcı davranışları sergilemektedir aslında:

Fatma Hanım: Bilmem ki. Haftaya kalmadan yatmam gerekmiş. Gördün işte al sana Arif'in başına bir masraf kapısı daha.(Ağaoğlu, 1993, s. 104)

Fatma Hanım safra kesesinden rahatsızdır ve ameliyat olması gerekmektedir. Ancak tek endişesi o hasta iken kardeşine kimin bakacağıdır. Kendinden önce onu düşünür ama kendisinin de bakıma ihtiyacı olacaktır.

Fatma Hanım'a Arif bakmaktadır, ama Arif onun biriktirdiği paralarla da iş görmektedir. Fatma Hanım dükkânı da beklemektedir. Kısaca bir kardeş olarak ağabeyinin hem evde hem dışarıdaki işlerine yardım etmektedir.

Arif: Sen elini çabuk tut. Gel, dükkânı bekle de, gidip alayım. Siyah fermuar da bitti zaten.

Fatma Hanım: Yemeği ocağa koyayım. Ortalığı de bir derleyip toparlayayım, hemen gelirim. (*Düğmenin ipliğini ağzıyla koparır. Ceketini Arif'e giydirir.*) Al bakalım, pek tutmadı ya neyse

Arif: Sen de kaç para var?

Fatma Hanım: (*Gider, radyonun üstünde duran bir plastik vazoyu karıştırır*) İşte şu iki yüz lirayı kiraya ayırdım. Şu da... Ne bu? Elli mi? Ha, Bu da elektrik-su parası. İşte bir doksan lira var fazladan...

Arif: Ver sen onu bana.

Fatma Hanım: (*Çekine çekine*) Dükkânda hiç yok mu?

Arif: Onu tabela vergisine yatıracağım.

Fatma Hanım: (*Bir elli lira uzatır*) Al bari. Buncağz da evde kalsın.

Arif: (*Hemen parlar*) Korkma yahu! Ne korkuyorsun? Üçtü-beşti, akşama bir şeyler kazanırız elbette. (Ağaoğlu, 1993, s. 100)

Zaman dizimsel olarak bu şekilde devam eden oyunda olayların temel eyleyeni, Fatma Hanım'ın üst kat komşusudur. Arif, işe gitmeden eve gelen kadın, Fatma Hanım'ın kardeşine yaptığı hizmetleri gözlemlemiş ve ona kendince acımıştır. Arif, işe gittikten sonra da bir süre oturan bu komşu kadın, Fatma Hanım'a bir hizmetçi tutmasını önermektedir. Fatma Hanım ise hizmetçi giderini karşılayamayacağını söylemektedir. Bunun yanında da "hizmetçi" sözcüğünün çağrıştığı zenginlik düşüncesinin getirdiği düşümlere de dalmaktadır Fatma Hanım:

Fatma Hanım: (*Uzulca güler.*) Hizmetçi benim neyime a komşum; yaş bulmuş elliyi. Bundan sonra gezmelere mi gideceğim? Sinemaları mı gezeceğim?

Komşu: Delinin zoruna bak. Gidersin elbet!

Fatma Hanım: Hem dur bakalım. Hastaneden sağ çıkabilecek miyim?

Komşu: Elinin körü! Çıkacaksın elbette. Bir kalafat gördün mü, tamam. Ondan sonracığıma, giyim kuşam, keyfine bak.

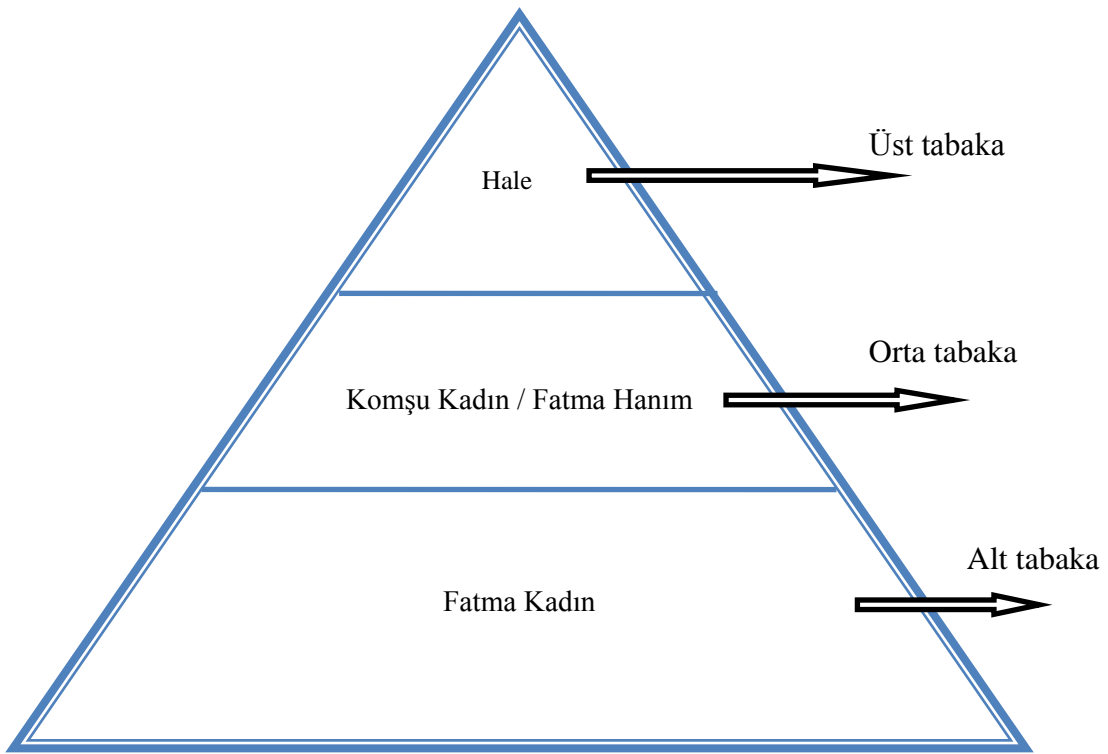
Fatma Hanım: (*Hafiften hoşlanmıştır.*) Giyinip kuşanacağım da ne olacak? (*Uzuldan güler.*) İlahi e mi... (Ağaoğlu, 1993, s. 105)

Komşu kadın evden çıktıktan sonra yanında, köyden gelme, köy-kent karışımı kıyafeti olan bir kadın ile geri gelir. İş isteyen bu kadını görünce komşunun aklına gelen başına gelmiş olur. Komşu, Fatma Hanım ameliyat olduktan sonra ona bakacak kişiyi bulduğu kanısındadır. Oyunun bu bölümünde komşu ile Fatma Hanım arasındaki iletişim ekseninde Fatma Hanım, duyarlı kişiliği ile hep edilgen konumdadır. İkna etme çalışmaları sonunca Fatma Hanım, bunu kardeşine söyleyeceğini ifade eder. Fatma Kadın, ertesi sabah işe alınıp alınmadığını öğrenmek üzere eve gelecektir. Fatma Kadın'ın ardından "Kadınları Kalkındırma Derneği" üyesi Hale eve gelir. Amacı, yardım kampanyası için para toplamaktır. Birinci tabloya dâhil olan bu ikinci kadın ise iyi giyimli, bakımlı ve şehirli bir kadın izlenimi vermektedir. Konuşmaları, karşısındakini anlamaktan çok uzaktır, ezberlediği yapay söylemlerle parayı nasıl zorluklarla, fedakârlıklarla topladığını anlatırken karşısındakiler ister istemez ona hak

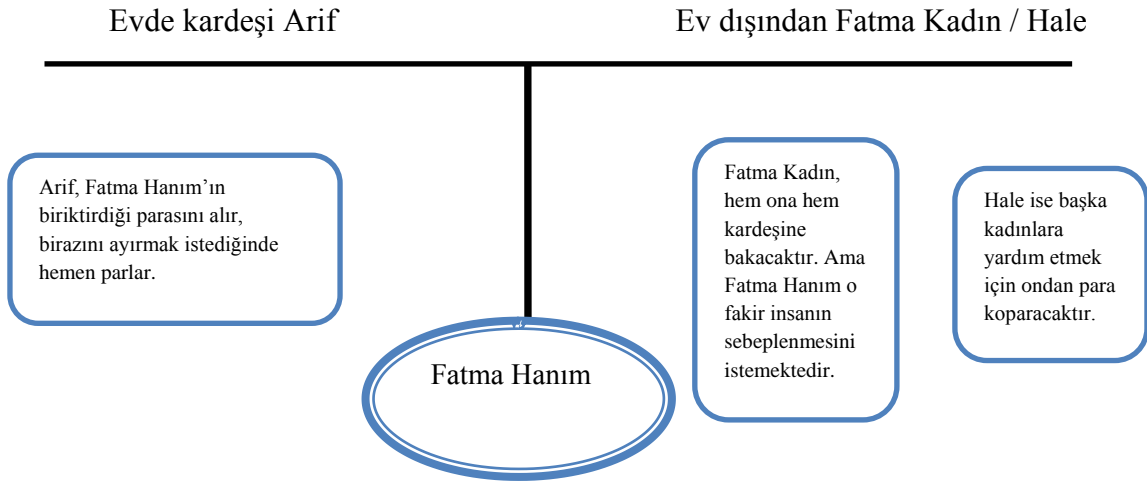
verme konuma geçerler. Sonunda para almayı başararak evden ayrılır ve birinci tablo sona erer.

Yazar, burada toplumun üç farklı katmandaki kadını bir araya getirerek yatay düzlemde süren olaylarla düşey düzlemde farklı değerlendirme ve yaklaşımları okuyucusuna/seyircisine aktarır.

Şekil 3: Bildirişim Düzeylerinde Ortaya Çıkan Toplumsal Katmanlar



Bu üç farklı kadın arasındaki ilişkilerde sosyal konumun getirdiği davranışlar belirgindir. Ancak bir orta tabaka insanı olarak Fatma Hanım merkezde yer alan bir davranış özelliğine sahiptir. Evde olan ve eve her gelen ondan bir şeyler talep eder. O çaresiz bu talepleri karşılamaya çalışır.

Şekil 4: Oyun Kişisinin Bildirişim Düzeyindeki Konumu

Metinde anlambilimleri, her bir sosyal katmanın kendine özgü niteliği olarak ortaya konan davranış biçimleri ve kişilerin birbirlerine göre konumları belirler. Kişiler birbirine farklı tablolarda ve farklı açılardan koşutluk ve karşıtlıklarla bağlanmıştır. Bu koşutluk ve karşıtlıklar, oyun kişilerinin kendi gerçekliklerine bakış açısıyla belirlenmektedir.

Tablo 3: Oyun Kişilerinin Toplumsal Konumuna İlişkin Farkındalıkları

Üst Tabaka	Orta Tabaka		Alt Tabaka
Hale	Fatma Hanım	Komşu	Fatma Kadın
Yapay gerçeklikle çevresine bakar.	İyiliksever, herkesin yararını düşünür. Kendi gerçekliğini bir başkasının gözünden görür.	Kendi gerçekliğinin farkında Fatma Hanım'ı uyarmaya ve yönlendirmeye çalışır.	Kendi gerçekliğini ifade etmekten ziyade çocuklarını ve eşini geçindirmenin derdindedir.

Anlambilim 1

İlk anlambilimde koşutluğu, aynı çatı altında farklı dairelerde yaşayan iki farklı kadın oluşturur: Fatma Hanım ve Komşusu. Fatma Hanım hiç evlenmemiş olmasına rağmen

komşusu iki defa evlenmiştir. İkinci evliliğinin nedeni ise kendine ve çocuklarına bakacak gücünün olmaması ve ölen kocasından kalan aylığın da ona yetmemesidir. Fatma Hanım evlenmediği için ona ağabeyi bakmaktadır. Her iki durumda da kadının yaşamını sürdürebilmesi bir başkasına daha doğrusu bir erkeğe bağlıdır. Evlenme, sevilen bir kişi ile hayatını ortak kılmanın ötesinde bir var olma ve/veya varlığını sürdürme biçiminin adıdır her iki kadın için de. Bu iki koşul yaşamda Fatma Hanım, komşusunun karşısında durağan iken komşusu son derece etkin bir eyleyendir. Kendi konumunun farkında olan bu delişmen kadın sözüm ona dobra sözleriyle Fatma Hanım'ın şeytanı olmaya ve onu kardeşinin bakıcısı olmaktan, kardeşinin karşısında ezilmekten kurtarmaya çalışmaktadır:

Fatma Hanım: *(Sağdaki kapıdan çıkmakta olan Arif'in ardından giderek)* Bir saate kalmaz gelirim. Sen de gider, eksiklerini tamamlarsın. *(Seslenir)* Öğleye başka bir şey ister misin? *(Kapının kapandığı duyulur, Fatma Hanım geri gelir)* İçim parçalanıyor ona da... Her sabah...

Komşu: A, kızdırma beni! Sana kim acısın deli karı! Şu haline bak bir kere. Onun nesi varmış? Sırım gibi maşallah.

Fatma Hanım: Öyle deme. Kolay mı? Bir de ben... Otuz yıldır başındayım... Eh kadın kocaya varmayıp evde kaldı mı, başa bela demektir. *(Kendi sözüne usulca kendi güler.)* (Ağaoğlu, 1993, s. 103)

...

Fatma Hanım: Bilmem ki. Haftaya kalmadan yatmam gerekmiş. Gördün işte al sana Arif'in başına bir masraf kapısı daha.

Komşu: Aa! Delinin zoruna bak. Ne düşünüyorsun ayol? Canına bak sen! (Ağaoğlu, 1993, s. 104)

Evlenme ve kendine bakabilmek için bir erkeğe ihtiyaç duymaları bakımından birbirine koşut olan Fatma Hanım ile komşusu, kendi gerçekliklerini kavrama bakımından birbirine karşıtlık ilişkisi ile bağlanmışlardır. Fatma Hanım, kardeşini kendine dayanak etmiştir. Arif'in ona baktığı kadar Fatma Hanım da Arif'e bakar aslında, ama Fatma Hanım, kendinden yana hiç usta olmayan bir kişiliğe sahiptir. Kendi gerçekliğini hep kardeşinin bakış açısıyla görür ve bu yüzden de hep eksikli hisseder kendini. Ona göre

evlenmeyen kadın başkalarının başına bela olur. Komşu kadın, kadınlık durumunun ona dayattığı gerçekliğin farkında, yaşadığı hayattan mutsuz, ama çaresiz katlanan biridir. Katlandığı hayatın karşısında kendini ezdirmeyen bu kadın, açık sözlülüğü ile kendine farklı bir savunma sistemi kurmuş gibidir. Fatma Hanım'ın kardeşinin karşısındaki teslimiyetçi tutumuna, kendi çocuklarına ve eşine karşı takındığı tutumlarda bunu görmek mümkündür:

- **Fatma Hanım'ın Kardeşine Düşkünlüğü Karşısındaki Tavrı**

Fatma Hanım: Ay dur! Fasulyeye bir bakayım. Yandı mı ne?

Komşu: Bak, bak... Daha ortalığı toplayıp da dükkân açacaksın. (*Fatma Hanım dipteki kapıdan çıkar. Komşu, kapının yanına gider, içeri konuşur.*) Ben de tuttum seni; tuttum ya, hele ineyim de şu karıya bir nasihat edeyim, dedim. (*Fatma Hanım geri gelir.*)

Fatma Hanım: Bilirim, düşünürsün.

Komşu: Düşünmek ne kelime! Dün şu ameliyat işini duydum ya, valla gözüme uyku girmede. “Karı artık hastaneyi de içine sindiremez.” dedim durdum.

Fatma Hanım: Nasıl sindiririm? Arif... Bilirsin...

Komşu: Bilirim, bilirim. Koskoca herifi pamuklara sar da, dolaba kaldır bari. Aa, bakımın bu kadarı da fazla! Otuz yıldır çekmişsin, yetmez mi?(Ağaoğlu, 1993, s. 106)

Komşu kadın, bir erkeğe gösterilen bu ilgiyi yadırgamaktadır, üstelik bu erkeğin koca veya oğul bile olmaması, onu hepten sinirlendiren bir durumdur. Komşunun bu davranışı, dobra bir insan oluşuna yorulabileceği gibi onun karşı cinse verdiği değeri göstermesi bakımından da önemlidir. Zira o bir kocaya ancak geçinebilmek için ihtiyaç duymuştur, sevgi veya bir erkeğe duyduğu bağlılık değildir onu evliliğe iten. O gerçek sevgiyi ve aşkı tatmamış, tatminsiz bir kadındır. Bu yüzden de bir kız kardeş olarak Fatma Hanım'ın erkek kardeşine gösterdiği bu ilgi, hürmet ve sevgi, onun tatminsiz duygularını açığa çıkarır. Bu nedenle saygısızca ve hicvederek eleştirir Fatma Hanım'ı.

- **Çocuklarına ve Eşine Karşı Takındığı Tavr**

Komşu: İstemem, gidiyorum. Herif öğleye börek istedi. Böreğinden çıksın pis boğazın. (*Sağ kapıdan doğru çocuk sesleri: küt küt kapıya vurulduğu, çocukların: “Anne! Anne!...” diye bağırdıkları işitilir.*) Hah işte damladılar peşimden piç kuruları.

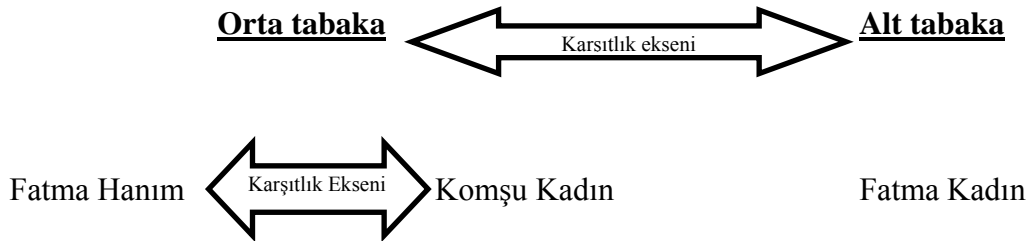
...

Komşu: (*Dışarıdan bağırdığı işitilir.*) Geliyorum piç kuruları! Bok mu var da peşimden koşuyorsunuz hemen!... (Ağaoğlu, 1993, s. 106-107)

Komşu kadın, yaşamak zorunda kaldığı tüm mecburiyetler karşısında kendini böyle bir yaşama mahkûm eden nedenlere isyanını argoya varan konuşmalarıyla göstermektedir. Bu ise onun Fatma Hanım ile karşıtlığını oluşturan ikinci niteliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü Fatma Hanım, son derece nazik ve kırıcı olmayan bir konuşma tarzına sahiptir.

Fatma Kadın’ın sahneye girmesi ile aynı sosyal katmandaki karşıtlık ilişkisi katmanlar arası karşıtlık ilişkisine dönüşür.

Şekil 5: Toplumsal Katmanlardaki Karşıtlıklar



Fatma Kadın, konuşmasıyla giyimiyle farklı bir coğrafyanın farklı yerlere kök salmaya çalışan insanı olarak karşımıza çıkar. Diğer oyun kişilerinin algıladıkları ve dile getirdikleri gerçekliklerin hiçbirinin ayırında değildir.

Fatma Hanım’ın ve komşusunun da maddi manevi bir sürü sıkıntıları vardır ama kendilerinden daha kötü durumda olan başka ve daha alt bir sosyal tabakada işler hiç de

iyi gitmemektedir. Fatma Kadın, kente göç etmiş bir ailenin üyesidir. Onda kadın olma durumundan kaynaklanan sorunların algılanmasından önce eve ve çocuklara ekmek götürme kavgasının kaygıları öne çıkar. Bu oyun kişisini ilk tabloda geldiği bölgenin ağız özelliklerini gösteren konuşmasıyla tanırız. Fatma Kadın'ın bir işe acil olarak ihtiyacı vardır. Komşu kadının ona sunduğu iş imkânını elde etmek için ne denirse yapmak zorundadır, hatta çocuklarının sayısı konusunda küçük bir yalan söylemek bile onun için gereklidir.

Orta tabakadan iki kadınla muhatap olan Fatma Kadın'a, Fatma Hanım, yine duyarlı ve anlayışlı yaklaşmaktadır. Komşu ise ona hep tepeden bakan ve aşağılayıcı bir söylemin penceresinden yaklaşır:

Komşu: ... Nerdesin komşum? Gel, gel! *(Komşu yeni gelene kapının ağzında yer gösterir.)* Otur kız. Kız mısın, karı mısın neysen, otur da konuşalım. Bakalım neyin nesisin, kimin itisin...

Fatma Kadın: He, ya konuşalım hanımım... (Ağaoğlu, 1993, s. 107)

Komşunun Fatma Kadın'a yaklaşımlarındaki ezici üstünlük duygusu, Fatma Hanım'ı rahatsız eder. Fatma Kadın'a ümit vermemeye çalıştığı kadar onun solgun ve perişan görünüşüne de üzülür, ona iyi davranmaya çalışır. Eve hizmetçi almak konusunda henüz karar vermeyen Fatma Hanım, tereddütlüdür, ancak komşu, hem Fatma Hanım'ı iknaya çalışır hem de Fatma Kadın'ın iş tecrübesinin nasıl olduğunu ve yaşantısını öğrenmeye çalışır. Fatma Hanım, Arif'e söylemeden karar veremeyeceğini, bir hizmetçinin kendisi için lüks olduğunu dile getirmektedir. Fatma Kadın ise bütün sorulara rahat cevap vermiş olmasına rağmen iş çocuklara gelince lafı değiştirip dolandırmaya başlar. En sonunda aslında dört olan çocuk sayısını üç olarak söyler:

Fatma Kadın: Doğru söylerim söylemesine... Söylerim ya hanımım... Üç, Allah ömür verirse...

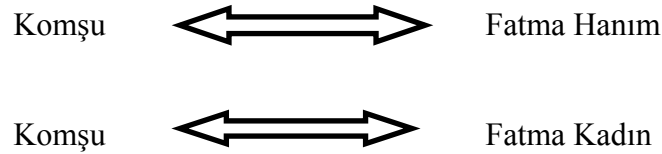
Komşu: Küçük mü hepsi de?...

Fatma Kadın: Yo, yo.. Biri okula gideceğidi bu yıl. Nasibinde varsa. Bi de gızım var on üçünde. Gardaşlarına hep o bakar. Yük olmazlar bana. Heç yük olmazlar...

Kız bakar onlar... Gız eyidir. Hep o baktı kardaşlarına. Yük olmazlar bana... Aman hanımım... Gurban oluym. Eyi bi hanıma benziyor bu hanım. Alsa beni yanında sebeplenir giderim. Ben de ırahat ettiririm onu. Gösterirse yemeğini de yaparım. Elime yapışma ya. Ana gibi gadın sende eyi olmasın... gardaşlarına hep gız bakar. Bana yük olmazlar... Heç yük... (Ağaoğlu, 1993, s. 111)

Oyunun bu tablosunda Fatma Hanım'a da Fatma Kadın'a da üstünlük sağlayan Komşu, aslında ikisine de karşıtlık ilişkisi ile bağlanmıştır.

Şekil 6: Karşıtlıklar



Komşu kadın farklı sosyal katmanların ses çıkaramayan bu kadınlarına gizli veya açık sürekli “*karı*” sözü ile hitap ederken iki sosyal katmanın çözülme ve birbiriyle bütünleşme noktasını da oyun başından itibaren örtük bir gösterge olarak belirlemeye başlamıştır. Bu örtük gösterge her tabloyla beraber daha açık bir hale dönüşecektir.

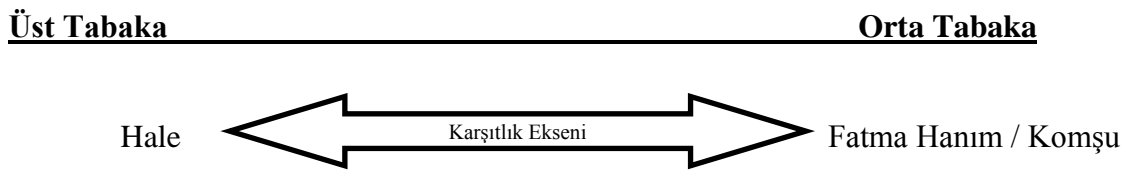
Oyunun eşsüremliliğinde Fatma Kadın'ın, evden ayrılıncaya kadar, “çocuk” kelimesini her duyduğunda söylediği sözler, artsüremliliğiyle bakış açısıyla da incelenebilecek nitelikler taşır. Adalet Ağaoğlu, sosyal katmanlara göre kadınları bütüncül bakış açısıyla değerlendirirken metin dışı göndergelerle kırsal kesim kadının kara talihini de seyircisine aktarır. Fatma Kadın'ın çalışması, çocuklarına ilgi gösterememesi, sonuç olarak daha on üç yaşındaki küçük kızını onların annesi konumuna düşürmüştür. Eğitim ise “nasibe” bırakılmış bir durumdadır.

İlk bölümün birinci tablosunun sonuna doğru Hale, oyunun aksiyonuna katılır. “*Kadınları Kalkındırma Derneği*” üyesi olan bu kadın, iyi giyimiyle dikkat çeker. Kapıyı ona Komşu açmıştır ve Fatma Hanım, evden çıkmak üzeredir. Komşu bu sefer yanında Hale ile sahneye gelir. Hale, bir devlet dairesinde çalışmakta ve bir de dernek

işleri ile ilgilenmektedir. Orta ve alt katman arasında bir geçiş ve bütünleşme yaşanırken üst katman da farklı ve uzak bir söylemin penceresinden olaylara dâhil olmaktadır.

1. Tabloda katmanlar arasındaki ikinci karşıtlık düzlemi Hale'nin sahneye gelişi ile dizimsel yapıya dâhil olur. Üst katman ve orta katman arasındaki sınırların keskinliği söyleşmelerde ortaya çıkar.

Şekil 7: Toplumsal Katmanlarda Karşıtlıklar



Komşu kadın, ilk defa bir hemcinsine “*hanımefendi*” diye hitap eder. Komşu kadın kendini onunla koşut bir yaşamın üyesi olarak görmeye çalışır.

Komşu: Çocuk yok mu hanımefendi?

Hale: Olmaz olur mu efendim? İki tane

Hale: (*Usluca güler.*) Benim gibi desenize?... (Ağaoğlu, 1993, s. 115)

Komşu kadın, gazetelerin dedikodu sayfalarına yansıyan bu derneğin faaliyetlerini duymuş olduğunu Hale’ye söyleyince yaptığı işin sonsuz faydaları olduğu noktasındaki inançları pekişen dernek üyesi daha bir coşkuyla konuşmaya başlar. Bu konuşmalarının altında geldiği bu evden bağış koparabilmek amacı yatar. Para bağışı yapmak konusunda “*elim darda*” diyenlere pek güvenilmeyeceğini biraz da yüksek bir ses tonuyla ifade eden Hale, karşısındaki kadınları bir bağışa zorunlu da kılmış olur. Zaten karşısındaki kadınlar, iyi giyimli ve kendi ayakları üzerinde durabilen bu kadının karşısında yeterince ezilmişlerdir. Bu zorunluluk karşısında komşu kıvrak bir manevra ile o evde oturmadığını yanında da para olmadığını ifade eder. Bir başkasının evinde ve hayatında, üzerine vazife olmayan pek çok olaya karışan Komşu, para söz konusu olduğunda o evde yaşamadığı mazeretine sığınabilmiştir. Fatma Hanım ise çaresiz ona

bakmakta ve çözüm bulmasını istemektedir. Ama çözüm yoktur Komşusunda, Hale'ye bir miktar para vererek zevahiri kurtarır.

Sosyal hayatın içine karışmış ve belli bir kariyer edinmiş olan bu kadın da yazar tarafından karikatürize edilir. Dernek adında yer alan “*kalkındırma*” sözünün içeriğinin nasıl da doldurulamamış olduğunu Hale'nin şu konuşmalarından anlamak mümkündür:

Hale: Yoo, böyle düşünmeyin. Bu bir vatan hizmeti. Bakın mesela, derneğimizce bugüne kadar toplanan yardımlar tutarı sekiz yüz otuz lirayı bulmuştur.

Komşu: Yine bir şey...

Hale: Evet tabii. Bu parayla yoksul kadınlarımıza otuz çift naylon çorap, yirmi çift ponponlu terlik, yirmi sekiz kilo da akide şekeri dağıtmış bulunuyoruz. Akide şekerine çok seviniyor zavallılar.

Komşu: E, tabii. Şeker bu. Çoluk çocuğun eline verirler. Oyalanır yavrucaklar. (*Fatma Hanım'a*) Gördün mü komşum?

Hale: Aslına bakarsınız çalışmalarımız bu kadar değil. Ayrıca biz, Türk kadınına kötü örnek olan yabancı uyruklu dansözleri hudut harici ettirdik. Bundan başka, otuz bir köyümüzdeki okuma yazma bilmeyen geri kalmış, yoksul kadın kardeşlerimizin bir derdine çare olacak, güzel yurdumuzun güzel, fedakâr ve yarının büyük adamlarını doğuracak zavallı kadınlarının gözlerini inanın sevinç yaşlarıyla dolduracaktır. (*Çekinerek*) Kaçlık makbuz keseyim efendim? (Ağaoğlu, 1993, s. 117)

1960'lı yıllar Türkiyesinin sorunlarını anlamaktan, bu sorunlara çözüm bulmaktan çok uzak olan bu sözler yapay yaklaşımların metne yansıtılmış boyutunu oluşturur. Bütün sorunları yirmi çift naylon çoraba ve yirmi çift ponponlu terliğe indirgeyen bu dernek üyesinin tek gayesi bir miktar para koparabilmektir ve bu yüzden de neredeyse bir tezgâhtar ağzıyla ülke sorunları üzerine yarım yamalak tespitler yapmaktadır.

Bu tabloda üç farklı sosyal katmanın kadınlarına ilişkin bir panorama sunan yazar toplumunda yaşanan bütün kadınlık durumlarını da farklı düzlemlerde seyircinin önüne sermiş olur. Hale, metnin diğer kadınları ile karşıtlık ilişkisi içinde yer alırken artsürekli düzlemde belli açılardan Fatma Kadın ile koşutluk ilişkisi içindedir. Alt ve üst katman arasında ve aralarında neredeyse uçurumlar bulunan bu iki kadın, çalışma hayatının ve sosyal hayatın içerisinde çocuklarına ve eşlerine vakit ayıramamaktadırlar.

Üst Tabaka (Hale)

Aynı sorumluluklar

Alt Tabaka (Fatma Kadın)

Komşu: Çocuk yok mu hanımefendi?

Hale: Olmaz olur mu efendim? İki tane

Komşu: (*Uşulca güler.*) Benim gibi desenize?...

Hale: İşlerim çokluğundan inanın onlara bile bakamıyorum şu son günler... Ne bulurlarsa, hizmetçi ne yaparsa onu yiyorlar... (Ağaoğlu, 1993, s. 115)

Kadının, bir evin, çocuğun ve eşin bakımından sorumlu olması, hiçbir katmana göre değişmeyen görev ve sorumlulukları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tablo 2

İkinci tabloda Fatma Kadın'ın işe alındığını, Fatma Hanım'ın kendinden çok düşündüğü ağabeyi Arif ile ilgilendiğini görürüz. Sahne direktiflerine göre vakit öğledir ve Arif, eve yemeğe gelmişken biraz uyumak istemiş bu durumda da dükkânı Fatma Hanım açmıştır. Fatma Kadın, temizlik yaparken uyanan Arif işe gitmek için evden çıktığı sırada ona çok zengin olmadıklarını onu da "sevap" olsun diye aldıklarını söyler. Fatma Kadın halıları, yazgıları kaldırmış, silkelemesi için kapıcıyı çağırılmaktadır. Bu sırada açık kapıdan içeri giren Komşu Kadın, bulaşığını yıkaması için onu yukarı çağırılmaktadır. Komşu ona karşı yine aşağılayıcı ve buyurgan yaklaşmaktadır.

Daha sonra, Fatma Kadın'ın kocası Sadık oyunun aksiyonuna katılır. Sadık, işsizdir, karısını çalıştırmakta, ama çocuklarına da bakmamaktadır. İçki, kumar, kadına şiddet gibi pek çok olumsuz davranışı üzerinde taşıyan Sadık'ın, eşi Fatma Kadın ile olan söyleşmelerinde bilindik olumsuzlamalar ile karısını sıkıştırmakta ve kendi toplumsal katmanının dayattığı cinsiyet anlayışı ile “*erkeklik*” rolü oynamaktadır. İşsiz olması, evini geçindirememesi erkek olmanın asla önünde değildir. Karısı çalışacak, ekmek parası kazanacak, onun dayağını yiyecek, çocuklarına bakacak hem de ona saygı gösterecektir. Onun beklentisi hep bu yöndedir.

Sadık: (*Yine kadını sumpsuklar*) Kız üç ciğarayı mı çok görüyorsun bana? Üç ciğaranın mı hesabını soruyorsun sen ha?

Fatma Kadın: He ya. Sorarım elbet. Şinci hanımın gelirden, “Ne oldu bu ciğaralara?” derse, ben ne derim?

Sadık: Sen ele vereceğin hesabı değil, bana vereceğin hesabı düşün, domuzun kızı? Sabah beri başım tuttu ciğarasızlıktan... Çık şu beş lirayı!...

Fatma Kadın: Amanın... Bunun için ta buralara geliyo... E Sadık, sende de hiç akıl izan kalmadı gayri...

Sadık : Ver parayı dedim!...

Fatma Kadın: (*Korka korka bir çıkış yapar.*) He ya... Vereyim de şaraba yatır gine de mi?

Sadık: Çarparım haa!! Kız ben erkek değil miyim? Nereye istersem oraya veririm... Sana mı danışacağım? (Ağaoğlu, 1993, s. 123)

Sadık, bu söyleşmelerin devamında evden çay ve şeker almak istediğini söyler, bir kâğıdın içine birazcık sarmasını ister Fatma Kadın'dan. O da bu isteği çaresiz yerine getirmek için mutfığa gider. Ancak oyunda böyle olumsuzlamalar ile gördüğümüz

Sadık karısı mutfaktayken silkilmesi gereken yazgıları, bir hamlede kucaklayıp silkelemeye götürür. Fatma Kadın bu sırada içeri gelir, kocasını göremeyince onun hakkında sayıp dökmeye başlar. Fatma Kadın'a göre Sadık bu çayı, kırıştırdığı kadınla birlikte içecektir. Pek çok açıdan kızgınlığıyla kocasına beddualar ederken yazgıları silkelemiş olarak kocası içeri girer. Kadın, hayret etmiştir, aynı zamanda bu ilgiden de sevgiye aç yüreği çok hoşnut olmuştur. Fatma Hanım, onlar yazgıları sererken içeri girer. Sadık, Fatma Hanım'ı görünce bu kadar az paraya kadın mı çalıştırılır, diyerek ve ona kızarak çıkışır. Fatma Hanım'ın sancısı vardır, istemiyorsa karısını alıp gitmesini söyler. Bu sırada da fenalaşır, Fatma Hanım'ın fenalaştığını gören Sadık, birden tavır değiştirir ve telaşlanır. Arif'i çağırmak için Komşu kadından dükkânın yerini öğrendikten sonra evden çıkar. Döndükten sonra da karısının gece gerekliyse kalabileceğini söyler ve sahneden ayrılır.

Anlambirim 2

2. Tabloyla birlikte erkek oyun kişileri de dizimsel yapıya dahil olmaya başlarlar. 1. Tabloda katmanlara göre kadınların panoramasını sunan yazar, erkek oyun kişilerinin tutumlarıyla gerçekleşen ikili karşıtlıklarla eşsüremli yapıda kadın-erkek ilişkilerinin getirdiği ve / veya dayattığı gerçeklikleri gözler önüne serer.

Sadık, sözleriyle ve davranış değişiklikleri ile bu tablonun en dikkat çeken oyun kişisidir. Onun Fatma Kadın'a ve Fatma Hanım'a olan davranışlarındaki ikilikler şöyle belirlenebilir:

Tablo 4: **Oyun Kişisinin Çeşitli Yönleri**

Sadık (Efendi)	Olumsuz	Olumlu
Fatma Kadın'a (eşine) olan davranışları	<ul style="list-style-type: none"> • Dayakçı • Söz hakkı tanımayan • Serseri hayata düşkün 	<ul style="list-style-type: none"> • Yazgıları, kilimleri silkeleyecek kadar duyarlı
Fatma Hanım'a (İşverene) olan davranışları	<ul style="list-style-type: none"> • Bir hak arayıcısı • İş koşullarına göre ücret isteyen biri 	<ul style="list-style-type: none"> • Fatma Hanım fenalaşınca doktor için koşan • Karısının Fatma Hanım'ın evinde akşam kalması için izin verebilen bir kişi

Sadık'ın davranışlarındaki ikilikler, değişim sürecine dâhil olan bir kırsal kesim erkeğinin arayışları olarak farklı bir gösterge yapısı sunar. Adalet Ağaoğlu, çoğunlukla kadını derinlemesine incelediği oyununda erkek hakkında da ikilemli bir yapı ortaya koyar. Bu yapı, değişime olan inancın bir göstergesi olduğu kadar onun gerçekleşmesindeki yavaşlığı göstermesi bakımından da önemlidir. Sadık, karısının aldığı parayı yetersiz görmesiyle giriştiği hak arayışında sosyal katmana göre şekillenmiş erkek kimliğinin yaklaşımlarını sergiler. Ama bu tavrın artık bir geçerliliği yoktur. Sosyal ortamla birlikte hayatlar da, hayatları savunma biçimleri de değişmiştir.

Tablo 5: Oyun Kişisinin Sunduğu Gösterge

Sarhoş, şiddet uygulayan koca	Zaman zaman duyarlı bir koca	Yönünü şaşırması ve temelsiz bir hak arayıcısı	Alt tabaka erkeğinin arayışları
Gösteren	Gösterilen	Gösterilen	Gösterge

Bir alt tabaka insanı olarak Sadık'ın bu tablo boyunca gösterdiği değişim, tüm olumsuzluklarına karşın iyi bir yönde ilerler. Bu arayışların, değişimlerin varacağı nokta ise oyunda belirsiz kalır.

Oyunun bir başka erkek kişisi Arif ise oyunun birinci bölümünün dizimsel yapısında pek fazla gözükmeyen. O, dış uzamdadır ve evini geçindirmek için de orada olmak zorundadır. Bu durum onun dış uzamdaki davranışlarını belirsiz kılmaktadır. Söz konusu belirsizlik Arif'i örtük bir göstergeye dönüştürür. Onun göstergesel değeri ise diğer bölümün tablolarında belirecektir.

İkinci Bölüm

Tablo 1

Oyunun ikinci bölümünün ilk tablosunda Fatma Hanım, ameliyat olmuştur. Fatma Kadın ise beklendiği ve istendiği üzere ona ve kardeşine bakmaktadır. Fatma Kadın, son

derece içten davranışlarla hizmetlerini yapmaktadır. Fatma Hanım ise onun düştüğü durumlara çok üzülmekte hasta yatağında bile ona yardım etmeyi planlamaktadır.

Fatma Hanım'ın Fatma Kadın'ı savunduğu ve kocasının yaptıklarını anlattığı anlarda Arif'in söylediği sözler, zaten kardeşine yük olduğu düşüncesiyle ezilen Fatma Hanım'ı çok üzer:

Arif: Geçen gün de fazladan bir on lira aldı... Vermem desem olmuyor... Bütün gece dövmüş kadını.

Fatma Hanım: Elleri kırılısın. Kendi niye çalışmaz bu adam?

Arif: Eşsek gibi de sağlam. Çalışmak zor geliyor tabii... Bizim canımız yok mu? Bir ev ne ile döner?

Fatma Kadın: *(Bu en alındığı konudur.)* Benim yüzümden dükkânı da geç açtın bugün. ... (Ağaoğlu, 1993, s. 139)

...

Arif: Dolma güzel, ama dedim ya, kendi biraz dalkavuk. Pek dalkavuk.

Fatma Hanım: Ne yapsın garip.

Arif: Canım seninki de hep aynı laf. Kocasını neden çalışmıyor? Bizimki can değil mi? Bir tek başıma olsam ben de bilirim keyfimi. (Ağaoğlu, 1993, s. 141)

Arif, kardeşinin tüm sevgi gösterilerine karşı soğuk ve ilgisiz davranmaktadır. Ev dışından biri olarak Fatma Kadın'ın sevgisi ve ilgisine karşıt bir durumdur onun bu ilgisizliği. Arif de bunu fark etmiştir ki içtenliksizliğini örtbas etmek için Fatma Kadın'ı dalkavuklukla itham eder.

Arif'in bu tavırları karşısında kendini daha kötü hisseden Fatma Hanım, kardeşinin evlenmesini, böyle tek başına olmayacağını kendini hiçe sayarak ona söyler. Bir süre sessiz kalan Arif'in karşısında Fatma Hanım, kendi durumunun nedenini babasında bulur:

Fatma Hanım: Bazen nasıl içerliyorum rahmetli babamıza. Okutsaydı beni. Elimden bir iş gelseydi... Durup Fatma Kadın'a imreniyorum şimdi. Adımız hanım olmuş, hizmetçilik de yasak olmuş...

Arif: Şimdiki aklım olsa, babamı dinler miydim? Kocaya varacaktım da koca bana bakacaktı... *(Güler.)* Bunun adına evde kalmak değil, düpedüz sokakta kalmak derler. (Ağaoğlu, 1993, s. 143)

Fatma Hanım'ın sözlerinin devamında söyledikleri, sosyal sınıfları birbirinden kesin ve geçerli çizgilerle ayrılmamış bir toplumda "hanım" statüsünün geçersizliğini anlatmakla birlikte, bu geçersiz statü belirlemesinin başka bir işe de olanak tanıması Fatma Hanım tarafından dile getirilir. Fatma Hanım, kendini bu duruma düşüren gerçekliği ilk defa bu kadar açık ve net bir şekilde dile getirmektedir. Fatma Hanım'ın kendi yaşamıyla ilgili belirlemeleri arasında da tutarsızlık vardır. Bir taraftan içinde yetişip geldiği kör bir anlayışın kurbanı olduğunu belirler, diğer yandan yaşamının pek çok anına destek olduğu kardeşinin kendisine bakışıyla veya toplumun değer yargılarıyla kendini yargılar, üzüntüye sürükler.

Arif ise bu sözleri dinledikten sonra hepsini onaylayan bir tavırla kardeşini silkeler ve evden çıkar gider:

Arif: *(Yerinden fırlar.)* Eeh, yetti be! Sokakta mısın yahu! Aç mısın? Açık mısın? Ben kime çalışıyorum? Kimin için açıyorum o lanet olası dükkânı her gün!... (Ağaoğlu, 1993, 143)

Anlambirim 3

Çalışmanın ve para kazanmanın Arif'in kişiliğine, erkek olma durumuyla birlikte kazandırdığı ayrıcalık ilk defa bu tabloda Arif tarafından kardeşine yansıtılır. Bu durumda Fatma Hanım'ın kendini kardeşinin karşısında eksikli hissetmesi bir dayanak noktası kazanmış olur. Fatma Hanım, kardeşini kendine tüm sevgisiyle ve anlayışlılığı ile kalkan yapmıştır, ancak kardeşi, aynı şekilde düşünmemektedir. Bu bakımdan birbirine karşıtlık ilişkisi ile bağlanan iki kardeş aynı evin içinde farklı iki kutbu oluşturmaktadırlar. Bu iki farklı kutubun karşıtlığı ise çok belirgin düzeyde değildir. Fatma Hanım'ın içine düştüğü psikolojik durum, onu kardeşinin önünde duygusal bir çöküşe uğratmıştır.

Şekil 8: Karşıtlık Ekseni



Fatma Hanım, merhametli kişiliği ile Fatma Kadın'ı, eşini, çocuklarını ele almış, "bir sevap olur." düşüncesiyle kendi olanaklarının sınırını aşan yardımlara kalkışmıştır. Bu, Fatma Hanım'ın kendi kişiliğinde yaşadığı karşıtlıklardan biridir. Herhangi bir geliri olmayan Fatma Hanım, hizmetçisinin tüm sorunlarının üstesinden gelmenin derdine düşmüştür. Komşu kadın ise onun bu yaklaşımını onaylamamaktadır:

Fatma Hanım: Bir hayır işlediğimiz yok. Sevap olurdu. (Doğrulur.) Oğlandan başlamalı. Ziya'dan. Ne yapıp yapıp okutmali onu. Öfkelenme komşum. Bak kadının haline...

Komşu: Bir Fatma karısı olsa iyi... Yüzler, milyonlar... Bizler de zengin değiliz... Başa mı çıkar?...

Fatma Kadın: Bu gözümün önünde, evimin içinde artık. Göz göre göre olmuyor komşum. Bilmezliğe gelemiyor insan.

Komşu: O geçen gün gelen nane molla dernekçi hanım var ya... O düşünsün te... Madem koskoca dernek kurmuşlar, kapı kapı da yardım topluyorlar. Şahıslar işi mi bu? Benim aklım ermez... Sen üç-beş kişiye yardım edersin. Üç-beş kişi yan gelir yatar. Ee, sonra? Gerisi?.. Bir başka yolu olmalı bunun.. Başka bir dernek mi olur... Başka bir şey mi?... Bilmem... ama o dernekçi hanımınki gibi değil... Alimallah yarın bir gün ahali şöyle bir incek tepelerden bu yana, artık o zaman “gönlümüz sizinledir.” telgrafıymış –naylon çorapmış; kim dinler?... Allah gelse kurtaramayacak. Sen de oturmuş, Fatma Karının çoluğu, Fatma Karının çocuğu deyip duruyorsun... (Ağaoğlu, 1993, s. 155)

Görüldüğü gibi yaşanan gerçekliğin farkında olan bir tek komşu kadındır. O, Fatma Kadın’a yapılan yardımlarla onların hayatına ilişkin hiçbir şeyin değiştirilemeyeceğinin farkındadır. Komşu kadın, hem kendi gerçekliğini hem de toplumsal gerçekliği üst katman insanından daha iyi tahlil edebilmekte; ancak çözümü dile getirecek zihinsel birikimden ve etkinlikten yoksun bir görünüm çizmektedir.

Bu tabloda daha önce üç çocuğu olduğunu söyleyen Fatma Kadın, dört çocuğu olduğunu ağzından kaçıır. Aynı zamanda hamile olduğu da anlaşılan Fatma Kadın’ın işten çıkarılma korkusuyla dile getirdikleri, işe alınırken söyledikleri ile aynıdır:

Fatma Kadın: (*Kömür teknesiyle gelir.*) Ah Hanımım, kurbanın oluym... Çocuğun bana bi ziyanı olmaz. Kız bakar ona. Ötekilere de o baktı. Ben bi doğrurum. Bi gün ya yatarım, ya yatmam, o kadar. Bundan önce, öleni de öyle doğurduydum... Ömrü vefa etmedi yoğsa... Kız bakar buna da. Bana yük olmaz. Bi sabah emziririm, bi de akşam varınca... Verirseniz bi şişe süt parası, gündüz o içiriverirler. Vermezseniz içmeyiverir. Bi sabah emziririm, bi de akşam

varınca... Ötekileri de öyle büyüttüm... Ömrü vefa ederse büyür gider buncacık da... Bana yük olmaz. Kız bakar ona... Ötekilere de kız baktı... Şinci hangi kapıya varsam beni almazlar hanımım. Herkes de sizin insan kadın olmaz... Ömrü vefa ederse buncacık da büyür gider aramızda... Kız bakar ona. Ötekilere de kız baktı... Size yük olmaz hanımım... Bana yük olmaz. Hiç kimseye yük olmaz. Aramızda büyür gider buncacık da ... (*Fatma Kadın'ın son sözleri boyunca ışıklar yavaş yavaş kararır.*) (Ağaoğlu, 1993, s. 158)

Fatma Kadın'ın birinci tablodan beri leitmotife dönüşen sözleri, oyunun artsüremli boyutunda metindışı göndergelere sahiptir. Bu alt katmanda, çocuk doğurma, çocuk, çocuğun bakımı, bir kadının yaşamındaki özenli bir dönemi işaret etmemekte, alelade bir iş gibi algılanmaktadır. Önemli olan karınların doyması ise diğer hassasiyetler rahatlıkla göz ardı edilebilmektedir.

Tablo 2

Oyunun bu son tablosu, üç dört ay sonrasında gerçekleşir. Fatma Hanım'ın evi perişan durumdadır. Çünkü Fatma Kadın, son çocuğunu doğurduktan sonra ortadan kaybolmuştur. Kocasından gördüğü zulüm, onu böyle bir eyleme zorunlu kılmıştır. Bu durumdan Fatma Kadın zaten zarar görmekteyken Fatma Hanım'ın merhametli tutumu onu zora düşürmüştür. Fatma Kadın'ın oğlu Ziya'yı da evlat edinen Fatma Hanım ona da söz geçirememektedir. Kocasının elinden kaçan Fatma Kadın'ı aramak için eve baskın yapar tarzda gelen Sadık ise Fatma Hanım'ı daha çok üzer. Daha sonra eve gelen "Kadınları Kalkındırma Derneği" üyesi Hale, yine bağış toplama derdindedir. Hemen hemen aynı söylemlerle Fatma Hanım'dan ve komşusundan para kopararak evden ayrılır. Fatma Kadın'ın bulunduğu dair karakoldan gelen haber üzerine Sadık, karısını almaya gider. Bu sırada eve gelen bakkalın çırağı, Arif'in dükkânına hacizcilerin geldiğini ve Arif'in de hastaneye kaldırıldığını söylemek için eve gelir. Fatma Hanım yıkılmış bir şekilde hastaneye koşar.

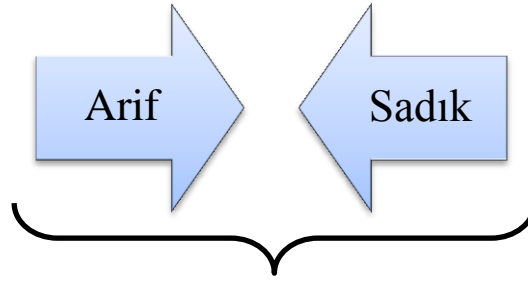
Anlambirim 4

İkinci bölümün ilk tablosunda çalışmadığı ve kendine bakamadığı için çok büyük bir üzüntü duyan Fatma Hanım, Fatma Kadın'a bile özenecek duruma gelmiştir. O çalışmakta, kendine ve çocuklarına elinden geldiğince bakabilmektedir. Ancak toplumsal konumunun ona dayattığı “hanım”lık statüsü hizmetçilik yapmasına bile izin vermemektedir. Bu statü ise son derece yapay ve geçerliliği olmayan bir belirleniminden başka bir şey değildir. Fatma Hanım, toplumsal konumu ve yaşadıkları hakkında doğru bir gerçeklik belirlemesi de yapamamaktadır. Böyle bir durumda da toplumsal katmanlar arasındaki çizgilerin netleşmediği, ekonomik ilişkilerin kente göç olgusu ile altüst olduğu bir dönemde Fatma Hanım'ın erdemli, insani davranışları onun zayıf noktasını oluşturmuş ve Fatma Kadın'ı kayırırken onun konumuna düşmüştür. Fatma Kadın'a özenmesi, yakın bir öngörü gibi ikinci bölümün ilk tablosundaki yerini almış ve bunun gerçekleşmesi ise ikinci tabloya bırakılmıştır.

Bu tabloda Fatma Hanım'ın düzenli ve bakımlı evi dağınık düzensiz ve yıpranmış olarak anlatılmaktadır. Sosyal tabaka olarak tek ayrıcalıkları yaşadıkları apartman dairesi ve dükkânları olan Fatma Hanım ve kardeşinin bu tabloda sürüklendikleri yok oluşta, belirlenebilecek anlam, orta tabaka ile alt tabakanın bütünleşmesi ve aralarında zaten çok ince bir çizginin olduğu bu iki toplumsal katmanda orta tabakanın alt tabakalaşması olarak ortaya konabilir.

Arif, düzenli bir hayatın içindeyken ve kardeşine bakmaktayken metnin dizimsel yapısında yer almayan yasak bir ilişki sonucu borçlanmış ve en nihayet haciz memurları ile yüz yüze gelerek çalışamayacak duruma düşmüştür. Metinde yer alan alt tabaka erkeği Sadık da çalışmamaktaydı, karısına ve çocuklarına eziyet etmekteydi. Üstelik eşi Fatma Kadın'a göre de bir kadın ile kırıştırmaktaydı. Arif, karşıtlık ilişkisi içinde olduğu Sadık ile oyunun sonunda koşutluk ilişkisi içine girer. Arif, belki de artık çalışamayacaktır.

Şekil 9: Koşutluklar



Son tabloya kadar Arif ile Sadık birbirine karşıt yaşamların birer üyesidirler.

Sadık, işsizdir.

- Sadık'a karısı bakar.

Arif de işsiz kalmıştır.

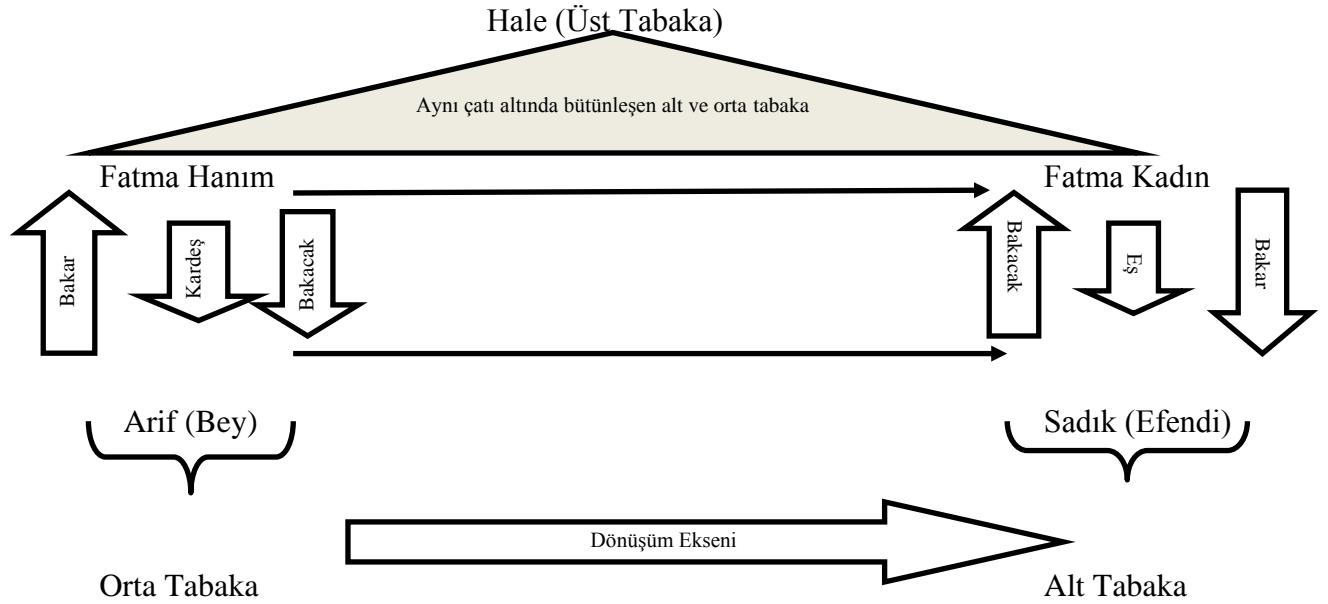
- Ona da Fatma Hanım bakacaktır.

Koşulların onları getirdiği yerde birbirlerine karşıt bir yaşama sahip olurlar.

Sadık ise metnin dizimsel yapısında karısına karşı genelde aynı tavırlarla yaklaşırken toplumsal cinsiyetin dayattığı erkeklik anlayışından kurtulamamaktadır. Ancak zor durumlarda Fatma Hanım ve Komşusuna karşı anlayışlı olan ve onlarla mantıklı konuşmalar yapan Sadık da artık iyi kötü demeyip çalışma kararı almaktadır oyunun sonunda.

Bütün oyun kişilerinde gerçekleşen bu davranış değişimleri, şöyle bir çizimle de gösterilebilir:

Şekil 10: Toplumsal Katmanlardaki Kişilerin Karşılıklı ve Koşutlukları



Oyundaki bütün kişiler belli bir değişimin özneleri olarak davranış ve fikir değişikliğine varırken “Hale” aynı çatı altına giremeyen, değişmez bir duyarsızlıkla etrafındakilere yaklaşan bir kişi olarak dizimsel yapıda yer alır.

Hale'nin dizimsel yapıya dâhil olduğu noktalar ise “kadının” içine düştüğü sıkıntıların dile getirildiği çaresizliğin, çözümsüzlüğün son derece yoğun olarak hissedildiği anlarda gerçekleşir. Hale, bu anlarda “Kadınları Kalkındırma Derneği”nin üyesi olarak ortada görünür ve her seferinde “Aslımı soracak olursanız fazla kalacak değilim.” Sözleri ile sahneye girer. Hale, toplumda yaşanan kadın sorunsalının farkında değildir.

Tablo 6: Oyun Kişisinin Dizimsel Yapıdaki Konumu

Hale'nin oyunun dizimsel yapısına dâhil olduğu anlar	
Birinci Bölüm 1. Tablo	İkinci Bölüm 2. Tablo
Fatma Kadın'ın işe alındığı sırada onun sıkıntıları dile getirilirken	Fatma Hanım, Fatma Kadın'ın çocuklarının bakımını üstlenip sıkıntıya düştüğünde
Fatma Hanım'ın yardım çabaları	
Fatma Hanım, Fatma Kadın'ın durumuna çok üzülmiştir. Ona yardım etmeye çalışır.	Fatma Hanım, Fatma Kadın'a yardımcı olacağım derken kendi sınırlarını aşmıştır.
Hale de kadınlara yardım etmeye amacı taşır.	
Hale'nin topladığı paralarla dernek, kadınlara akide şekeri, ponponlu terlik almaktadır.	Hale'nin topladığı paralarla dernek kadınlara "gönlümüz sizinle" diye telgraf çekmekte ve doğum kontrolünü anlatan kitaplar göndermektedir.

Fatma Hanım'ın, Fatma Kadın'a yardımları daha gerçekçi bir duygunun yansımasıdır. O, bizzat kendi gözleri önünde cereyan eden olaylara sessiz kalamamaktadır. Yardımları kendi gelir sınırlarını aşsa da o buna devam etmektedir. Hale ise asıl gerçekliğin hiç farkında değildir. Oyunda çoğu yerde olduğu gibi burada da gerçekleri algılayabilen tek kişi komşu kadındır. Komşu kadın alt tabaka insanı olarak Fatma Kadın'a yapılan bireysel yardımların yetersizliğinin ve işe yaramazlığının farkındadır. Fatma Kadın ise kardeşi, hacizcilerle yüz yüze gelip hastaneye düştükten sonra gerçekleri tam olarak fark eder:

Fatma Hanım: *(Arkalarından bakar.)* O kadar istedim. O kadar tutturmaya çalıştım. Hiçbirimize yâr olacak halimiz yok ki. *(Gider, üstünde mantosuyla divanın üstüne oturur.)* Çalışmadım mı ben? Görüyorsun işte. Bak Fatma Kadın'a. O da çalışıyor bütün gün. Yarın o yabancıların yanına giremezse ne olacak? Sen çalışmıyor musun bütün gün? Biz hiç hazırlanamadık ne bugüne, ne yarına...

Komşu: Üzme kendini.

Fatma Hanım: O kadar tuturmaya çalıştım. Sanki kilit taşı olmayan bir kubbenin altındayız. Bir çürük tavanın. Bir yerinde bir çatlak var ama nerede? (Ağaoğlu, 1993, s. 187)

Fatma Hanım, yakınındaki bir insana yardımcı olamamanın acısını hala duymaktadır. Ama sorun kendi yaşamında değildir. Nerede olduğu ise belirsizdir. Fatma Hanım ve Fatma Kadın kendi yaşam dizgeleri içerisinde koşutluk ilişkisi ile birbirlerine bağlanmış iken şimdi artık bir bütünün parçaları konumundadırlar.

TOMBALA

Tombala, Adalet Ağaoğlu'nun kısa oyunlarından biridir. Oyun kişileri yaşlı bir karı-kocadır. Bir saatlik bir zaman diliminde bu iki kişi arasındaki konuşmalardan oluşan oyun, tüm yaşlılara dair genellemeler içerir. Çocuklarının başka şehirlerde iş bularak yanlarından uzaklaşmaları, onları yalnızlık içine itmiştir. Kendilerini oyalamaktan başka bir dertleri de kalmayan bu çift, birbirine karşı son derece hırçın davranışlar içindedirler. Öykünün oyun dışında kalan bölümüne dair bir geri dönüş yaşanmasa da konuşmalarına yansyanlar, çiftin geçmişte de pek uyumlu olmadıkları sonucuna varmamızı kolaylaştırır. Bu iki kişinin birbirine karşıt ve koşut durumlarla bağlanması, oyunda ilk dikkati çeken özelliktir.

Tombala'da uzam ise bir evin oturma odası olarak belirlenmiştir. Sürekli girilip çıkılan bir mutfak kapısı ve hiç açılmayan bir sokak kapısı bu uzamı belirleyen ayrıntılar olarak karşımıza çıkar. Yaşlı Kadın ve Yaşlı Erkek, oyun başladığında on kişinin rahatlıkla yemek yiyebileceği büyük bir masanın ucunda oturmaktadırlar. Bu, çocuklarını yuvadan uçuran bir anne babanın yalnızlığını vurgulayan bir durumdur. Uzamda dikkat çeken durumlardan biri de etrafın çocuk ve torun fotoğraflarıyla dolu olmasıdır. Yaşlı Kadın, çoğunlukla bu fotoğraflara özlemlerle ve iç geçirerek bakar. Konuşmalarından anladığımızı göre dört çocukları olan çift, kalabalık bir aile ortamından sonra böyle iki başına kalmış durumdadırlar. Bu yalnızlıklarına rağmen birbirinin destekçisi gibi de durmayan oyun kişileri, bir bütün oluşturamamakta ve sürekli olarak bir akvaryumun içindeki balıklar gibi sağa sola gidip gelmektedirler. Kendilerine iş aramaktadırlar. Bu durum, yaşlılık döneminde üretici konumundan uzaklaşan insanların bir buhranı olarak karşımıza çıkar. Ancak Yaşlı Erkek ve Kadın, böyle bir dönemde bile birbirleriyle sürekli uğraşmaktadırlar. Yaşlılık döneminde bulunan bu oyun kişilerinden kadının kulakları ağır işitmekte, adamın ise gözleri çok zayıf görmektedir. Kişilerdeki bu uzuv yitimlerine, birbirlerini tamamlama ve bütünleme gibi bir anlayışın gerekliliğini vurgulamak üzere metnin sahne direktiflerinde yer verilmiştir.

Oyunda, bir devinim söz konusu değildir. Yaşlı çiftin eylemlerinin hep aynı düzeyde ve aynı düzende ilerlemesi oyunun eylem boyutunu, söyleşmeler içinde saklanan iç

devinime bırakır. Söyleşmeler, kadın ve erkeğin aile içindeki özgül konumlarını belirlememize yardımcı olur. Çiftin söyleşmelerinde sağlanan karşıtlık ve koşutluklar sürekli olarak birbiriyle yer değiştirirken varılan nokta iki kişi arasındaki “denge”de bulunur. Bizde oyundaki karşıt ve koşut durumları belirledikten sonra Yaşlı Kadın ve Yaşlı Erkek arasındaki denge unsurlarının oyun yapısına nasıl yerleştirildiğini incelemeye çalışacağız.

Kişiler Arası Sağlanan Karşıtlık ve Koşutluklar

Oyun, aslında ikiden çok kişiyle daha eğlenceli olan tombala oyununun iki kişi arasında oynanması üzerine yapılan bir konuşmayla başlar. Önce, Yaşlı Kadın konuşmaya başlar. Kadın, bu isteğini soruyla karşı tarafa bildirir. Sorulu bir ifade ile başlanan oyunda karşı tarafın görüşüne bırakılıyormuş gibi duran istek, Yaşlı Adam’ın atağı ile karşılaşınca oyun kişileri, hemen tartışmaya başlar. Kişiler arasında gerçekleşecek bir iş için istekli olma ya da olmama durumunun karşı tarafa bildirilmesi, oyun boyunca hep bu şekilde devam eder. İkisi de herhangi bir konuda istekli değilmiş de karşı taraf için yapılmasını istiyormuş gibi bir izlenim yaratmaya çalışır.

Yaşlı Adam, sürekli bağırarak konuşmaktadır. Oyunun eşzamanlı düzleminde bu Yaşlı Kadın’ın, ağır işitmesine bağlanabilecek bir durum gibi görünse de bunun geçmişte de böyle olduğu söyleşmelerden anlaşılan bir durumdur. Kaldı ki söyleşmelerde hep bağırarak Yaşlı Erkek, monologlarında alçak sesle konuşur ve bu konuşmayı eş duyabilir. Demek ki ağır işitme nedenli bir bağırma değildir Yaşlı Erkek’te gerçekleşen:

Yaşlı Erkek: Oynamak istiyor musun, istemiyor musun?

Yaşlı Kadın: *(Ağlamaklı)* Ee, ne bağırıyorsun sanki? Zaten başım ağrıyor.

Yaşlı Erkek: *(Kucağındaki numara torbasını masanın üzerine atar.)* Oynamazsan oyna! *(Küser; kadına arkasını döner.)*

Yaşlı Kadın: *(Telaşlanır. Elinden geldiğince çabuk çabuk konuşur.)* Ne kızılıyorsun sanki? Ben oynamayalım mı demedim ya. İki kişiyle tadı olmaz, dedim. *(Erkek*

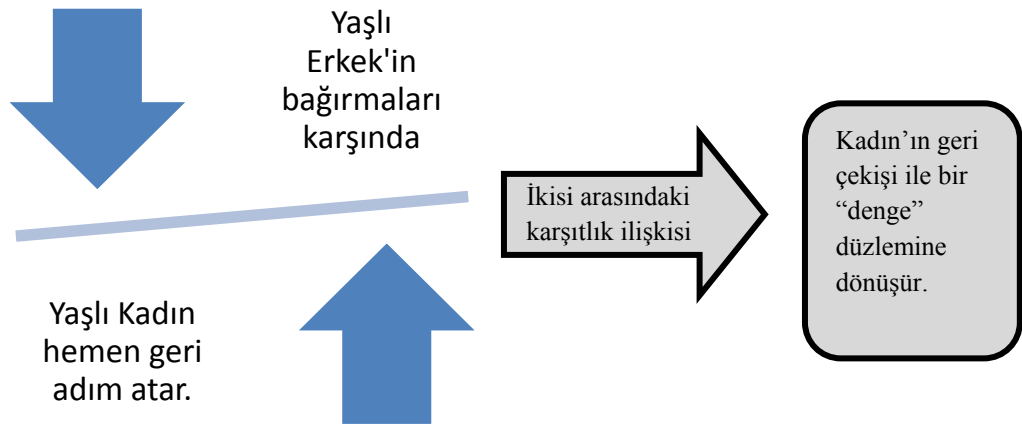
güçlkle yerinden kalkar.) Nereye gidiyorsun? (Erkek mutfak kapısına doğru yürür.) Ne yapacaksın mutfakta?

Yaşlı Erkek: *(Alçak sesle)* Su içeceğim. Susadım.

Yaşlı Kadın: Şimdi içtin ya. (Ağaoğlu, 1993, s. 80)

Görüldüğü gibi kadın ve erkek arasında geçmişten beri gelen bir üstünlük kurma düşüncesinin varlığı söyleşmenin içerisine sindirilmiş durumdadır. Erkeğin bağırmaları, böyle bir niyetin göstergesidir. Kadın ise onun geri çekilişi karşısında yalnız kalmaktan telaşlanarak tartışmadan geri adım atar.

Şekil 11: Karşıtlıkların Denge Düzlemine Dönüşümü



Yaşlı Kadın, geçmişi özleyen, sürekli olarak çocuklarını bekleyen bir annedir. Onların gelebileceğini düşünerek yemekler ve tatlılar yapar. Ancak çocukların gelmeyecekleri konusunda Yaşlı Erkek, kesin bir hüküm sahibidir ve bu yüzden eşinin, çocukları için hazırladığı yemeklerin ucundan kıyısından yemekten vazgeçmez.

Yaşlı Erkek: *(Öfkeyle kâseyi alır, kadının kucığına veriri.)* Al! Bıktım! Hurmaların da senin olsun!

Yaşlı Kadın: Miden bozulacak.

Yaşlı Erkek: Niye bozulsun midem? Kadayıfı bile saklamışsın.

Yaşlı Kadın: (*Alttan alır.*) Ye. Yarasın. Sakladıysam...

Belki bir gelen falan olur...

Yaşlı Erkek: (*Keser.*) Kimse gelmez! Herkesin işi var, gücü var!... Kimse gelmez!
(Ağaoğlu, 1993, s. 86)

Aslında Yaşlı Erkek de birilerinin gelmesini beklemektedir. Ama bunu kadına çok fazla hissettirmez. İkisinin arasında eve gelmesi beklenen çocuklar konusunda bile bir koşutluk sağlayamayan çiftin karşıtlıkları gizli bir koşutluk taşır. Çünkü oyun boyunca iki kez kapının çaldığını zannetmeleri, Yaşlı Erkek'i de Yaşlı Kadın'ı da canlandırır ve bu, güçsüz ve yorgun hareketlerine bir canlılık getirir. İkisi arasında sağlanan koşutluk ancak böyle bir düzlemde ortaya çıkar. Erkek, söylemlerinde hep katı ve gerçekçi görünür, ama asıl duygusu görüntüsünün zıttındadır.

Yaşlı Erkek: (*Yerinden kalkar. Sanki isteksizmiş gibi masadaki yerine gelirken birden canlanır.*) Kapı çalınıyor!

Yaşlı Kadın: (*O da canlanır.*) Çalınıyor ya. Kapı çalınıyor! (*Umulmadık bir çeviklikle yerinden kalkar, soldaki kapıya yürür.*) Ben demedim mi? (*Çıkar.*)
(*Erkek masadaki yerine oturur. Tombala kesesini alır, çabuk çabuk karıştırır. Kadın çıkışının tam karşıtı, ağır aksak geri döner.*)

Yaşlı Kadın: Ben duymamıştım zaten. Kapının çalındığını duymamıştım.
(Ağaoğlu, 1993, s. 86-87)

...

Yaşlı Kadın: (*Yerinden doğrulur.*) Kapı mı çalınıyor?

Yaşlı Erkek: (*Yerinden doğrulur.*) Kapı mı çalınıyor?
(*Bir süre dinler.*) Saat.

Yaşlı Kadın: Kapı değil mi?

Yaşlı Erkek: (*Yüksek sesle*) Saat. Sekizi çalıyor! (Ağaoğlu, 1993, s. 95)

Görüldüğü gibi kadın ve erkek arasında var olan koşutluklar bile karşıtlıkların gölgesi ardından verilir. Yazar, bunu söyleşmelerini bağımlı kıldığı sahne direktifleriyle sağlar. Oyun sırasında yaşlı çiftin birbirine sürekli saati sormaları, eve gelmesi beklenen kişinin kapıyı çalması konusunda gösterilen sabırsızlıktan kaynaklanır. Çok çocuklu bir ailenin ebeveynlerinin doludizgin bir yaşamın ardından vardığı bu sütliman hayatta zaman geçmeyen ve durmadan sünen bir özellik gösterir. Bir boşluğun içine düşmüş yaşamlarında zaman, tekdüzeliğe son vermesi için geçmesi istenen bir konuma düşer. Ancak tek perdelik bu oyunda zaman bir saatten ibarettir.

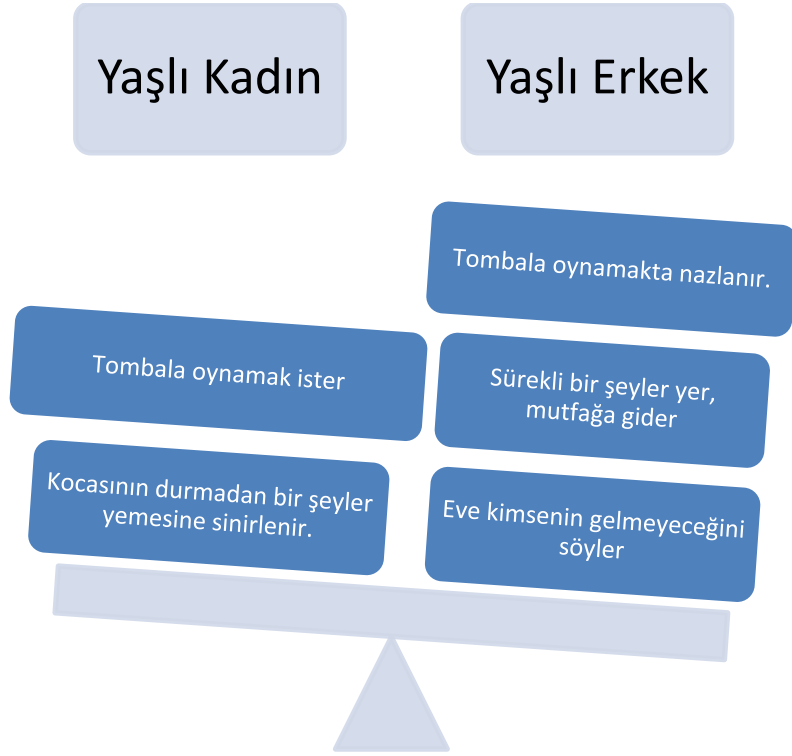
Oyun boyunca durmadan abur cubur atıştıran erkek, eşi ile bir sonraki günün yemeği için anlaşırken ikisi arasında sağlanan uyum, eski günlerin getirdiği alışkanlıklarından izler taşır. Çünkü ailece yenen yemekler için anne ve babanın hazırlıkları, birliktelik duygusunu öne çıkarır. Ancak burada da yaşlılığın getirdiği perhiz sıkıntısı gündeme gelir. Oyun kişileri, bunu dile getirmekle birlikte yemek ve içmek konusundaki koşut ilişkilerini özenle sürdürürler.

Kişiler Arası Sağlanan Denge Unsuru

Oyun kişileri, ilerlemeyen bir zaman dilimi içerisinde bir aile birlikteliğinde olması gereken bütünlüğe varamamaktadırlar. Sürekli olarak birbiriyle çekişen ve tartışan yaşlılar, aralarında sadece bir denge kurabilmektedirler. Oyunun başında kadın, tombala oynamak isterken oyunun sonunda erkek tombala oynamak ister. Oyunun başında durmadan bir şeyler atıştıran erkeğe karşılık olarak oyunun sonunda kadın da bir şeyler atıştırmaya başlar. Oyunun başı ile sonu arasında sağlanan bu koşutluk, metin boyunca sağlanan diğer koşutluklar da göz önünde tutulursa iki kişi arasında bütünlüklü bir ilişkiden ziyade dengede tutulmaya çalışılan bir ilişkinin varlığını ortaya koyar.

Şekil 12: Dizimsel Yapıdaki Denge Düzleminin Dönüşümü

Oyunun Başındaki Durum:



Oyunun Sonundaki Durum:



Oyun başladığında kadının istedikleri veya istemedikleri erkeğinkilerle yer değiştirirken sergilenmek istenen durum çok yönlü olarak ele alınmak istenmiştir. Karı-kocanın dünyasındaki bütünlük, dengesizliği önce denge düzlemine oturur, sonrasında denge öteki taraf için bozulur ve sonunda denge kişiler tarafından tekrar sağlanır. Yaşlılıklarını verimli bir üretkenlik içerisinde geçirmesi beklenen kişiler, hiçbir sonuca varmayan çekişmelerle birbirlerini yıpratmaktadırlar. Bu yaşlı çiftin başarabildiği ise sözü edilen dengeyi sağlayabilmek noktasında toplanmaktadır. Böylece ilişkileri dengede tutma oyunun ana yönelimi olarak karşımıza çıkar.

SINIRLARDA

“*Sınırlarda*” adlı oyun, iki bölümden oluşur. İlk bölüm, birinci sınır ve ikinci sınır olarak iki kısma ayrılmışken ikinci bölüm üçüncü sınır olarak tek kısımdan oluşur. Temel oyun kişileri “*Adam / Çocuk / Kadın / Erkek*” olmak üzere belirlenmiştir. Bu kişiler, farklı bölüm ve sınırlarda farklı kimlikte insanları canlandırmaktadırlar. Bunların yanında ikinci sınırdaki altı sivil polis, üçüncü bölümde üç diplomat ve üç inek oyun kişileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu oyun kişileri arasında geçen konuşmalardan oluşan, birbiriyle ilişkisiz gibi duran sınırlarda kişiler belirsiz birilerinin arayışı ve sürekli bir sorgulama içerisindeydirler. Aranan, belirsiz olduğu kadar kişilerin kendilerine ve yaşamlarına dair değerlendirmeleri de hep bir sis perdesinin altında ilerler. Birbirlerine sürekli bilinmez bir zamanın mutlu anlarına dair öyküler anlatan bu kişiler, anlattıklarının yaşanmışlıklarından kaynaklanıp kaynaklanmadığının bile ayırında değildirler. Oyun “*Adam*”ın masal formunda anlattığı bir anlatı ile sona erer.

İki bölüm ve üç sınırdan oluşan oyunda uzam, zaman ve oyun kişilerinin konuşmalarına yansıyan gerçeklik düzlemleri, tek bir okuma sürecini metin boyunca sürdürerek yapılacak bir anlamlandırma çabasını yetersiz kılmaktadır. Oyunun anlamı, ancak farklı düzlemlerin eşsüremlili bir okuma eyleminin sonunda değerlendirilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle üç farklı okuma aşaması gerçekleştirilmiştir:

Birinci Okuma Aşaması

Oyunda somut gerçeklik düzleminde uzam, birinci ve ikinci sınırdan sonra genişleyen bir özellik gösterir. Birinci sınırdaki uzam açıkça belirtilmemesine karşın marş seslerinin duyulması, bir bando takımının uygun adım sahneye gelişi, asker sevkiyatının gerçekleştirildiği bir tren istasyonu izlenimi vermektedir. Bunun yanında “*Bir ses*” olarak dış uzamdan oyuna dâhil olan ve belli bir bedene sahip olmayan bu ses, kıtalarına katılmaları gereken askerlere iki kez duyuruda bulunmaktadır.

Bir Ses: Dikkat!.. Dikkat!.. Yoklamaları yapılanlar hemen kıtalarına katılınsınlar!.. Yoklamaları yapılanlar hemen kıtalarına katılınsınlar! Dikkat!.. Dikkat!.. (Ağaoğlu, 1993, s. 198 ve s. 204)

Zaman olarak da belirsizliğin devam ettiği bu sınırdaki, ne bayramı olduğu belli olmayan bir bayramın kutlama panoları dikkat çeker. Böyle bir ortamda askerlerin kıtalarına katılması ve bayram kutlama panoları karşıt duyguların çatışmasını verir. Bir bayram neşesinin şen satıcıları baloncu adam ve tebrik kartı satan çocuk, yolları kesişmeyen ve istedikleri nesnelere ulaşamayan Genç Adam ve Genç Kadın'ın iletişim kurdukları kişiler olarak oyunda yerlerini alırlar.

Genç Adam, şeker pembesi bir balon almak istemektedir. Genç Kız ise üstünde barış çiçekleri olan bir tebrik kartı aramaktadır. Ancak aranan bu nesnelere, satıcılar birbirlerine hediye olarak vermişlerdir. Genç Adam ve Kız için bu nesnelere çok önemlidir ve onların yerlerini başka hiçbir şey tutamaz: balon, şeker pembesi olmalı; tebrik kartının üstünde ise barış çiçekleri bulunmalıdır.

Bu bölümde “birilerini” aradıkları ve o aradıklarına bir şey vermek istediklerini söyleyen Genç Adam ve Kız, arama eyleminin o derece odağındadırlar ki aradıkları kişiyi bulduklarını veya bulabileceklerini hiç düşünmezler. Onlar sadece satıcılar ile iletişim kurabilirler. Genç Kız ve Genç Adam istedikleri nesnelere alabilmek için iletişim kurdukları kişilerle çapraz ilişki kuramazlar: Genç Kız ve Baloncu arasında iletişim kurulamazken, tebrik kartı satan çocuk ile Genç Adam arasında kurulan ilişki de sınırlıdır. Tebrik kartı gönderecek kimseleri yoktur, göndermek istemelerine rağmen Genç Adam'a birliğine katılması için yapılan çağrı buna engel olur ve iletişim süreğenleşmez.

Tablo 7: Bildirişim Düzeyleri 1

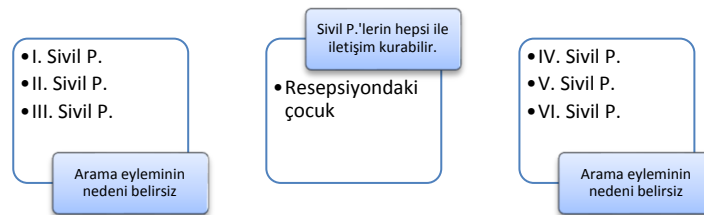


İkinci sınır, sınıra yakın bir otelde iki ayrı odada ve otelin resepsiyonunda geçen olaylardan oluşur. Eşsüremlili ve eş uzamlı bir sahne düzleminde önde resepsiyon, arkada ise iki oda vardır. Bu bölümde zaman, Genç Kız ve Adam için ilerlemektedir. Daha sonraki sahnelerde bu kişiler, Kadın ve Erkek olarak anılan kişiler olarak karşımıza çıkarlar. Çocuk ise başka bir görevde ama yaşça ilerlememiş olarak görülür. Kadın ve Erkek iki farklı odada tedirgin bir bekleyişin içindedirler. Çocuk ile yaptıkları telefon konuşmalarından birbirlerini beklediklerini ve birlikte sınırı geçeceklerini öğreniriz. Kadın ve Erkek'in sınırı geçmek istemelerindeki amaçları, sınırsız bir uzamda ve kısıtlamaların olmadığı bir ortamda “barış çiçekleri” yetiştirebilmektir.

Zaman ise gecedan sabaha dönmek üzeredir. Çocuk resepsiyondaki şafak ile öğle arası görevini neşe içinde sahneye gelerek devralır. Durmadan kâğıttan uçak yapan çocuğun bu bölümdeki uğraşısı hep bunun üzerine kurulmuştur. Erkek ve Kadın, birbirlerini sormak için resepsiyonu aradıklarında isimlerini bir sır gibi saklarlar.

Kadın, kahve almak için aşağı iner, daha sonra Erkek iner ama birbirleriyle yolları bu sınırdan da kesişmez. Üçerli gruplar halinde, farklı zaman aralıklarında otele gelen sivil polisler ise sınırı geçmek isteyen bu kişileri aramaktadırlar. Ancak bu kişilerin ne isimleri zikredilir, ne de neden arandıkları belirtilir. Sivil polisler de arama eylemine odaklanmışlardır. Aradıklarının aslında bir önemi yoktur; ancak soruşturma yaparmış gibi davranmak ve dedektif izlenimi vermek ister gibidirler. Bu kişiler, resepsiyondaki çocuğu sorguya çekerler, onun yaptığı kâğıt uçaklardan korkarlar. Kısacası sağlıklı ve mantıklı bir ilişkinin özneleri olamazlar. Çocuk sadece Kadın ve Erkek ile sağlıklı ve mantıklı bir ilişki kurabilir.

Tablo 8: Bildirişim Düzeyleri 2



Sivil polislerle olan söyleşmelerinde çocukluğunun ona kazandırdığı korkusuz bir masumiyetle durmadan soru soran resepsiyondaki çocuk, kendini sorgulayan ikinci üçlü grup sivil polisler tarafından gerçek uçakları görme bahanesiyle bilinmez bir yere götürülür. Bu, onun çocukça düşüncelerine, masum sorgulamalarına bir son verme çabası olarak sivil polislerin alaycı bakışları ve konuşmaları arasında gerçekleştirilir.

İkinci sınırın son sahnelerinde Alıççı ile karşılaşan Erkek, onunla aynı ideal düşüncelerde birleşir. Alıççı diğer sınırlarla bağlantılar kuran konuşmalarıyla dikkat çeker. Erkek, artık Kadın'ı bekleyemeyeceğini söyler, ancak sınırı geçmesi için gerekli kâğıtlar da Kadın'dadır. Alıççı ona sınırı geçmek için bir yol öğretir ve Erkek sınırı bu yoldan geçer.

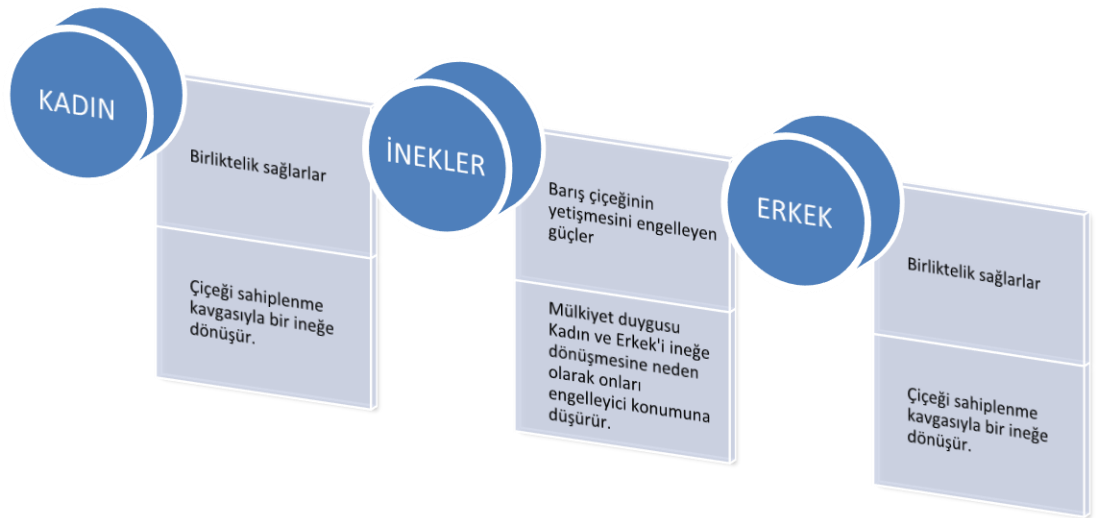
İkinci bölüm üçüncü sınırdaki uzam geniş ve çorak bir yerdir. Sıcak bir gökyüzünün altında vakit, öğle sıralarıdır. Kadın ve Erkek, bu sınırdaki ayrı çadırlarda kalmaktadırlar. Barış çiçeğinin bitmesi için uğraşan Erkek ile Kadın'ın yolları ilk kez bu bölümde kesişir ve birlikte aynı amaç için çalışmaya başlarlar. Birinci sınırdan beri gördüğümüz çocuk ise burada su satıcısı ve mumdan yapılmış barış çiçeği satıcısı olarak karşımıza çıkar.

Kadın ve Erkek barış çiçeğinin yetişmesi için çaba harcarken inek biçimli insanlar tarafından engellenirler: Bu inek biçimli insanlar, çiçek için getirilen suyu içerler, gölgelik yapılmak istenen lifleri yerler. Tüm çabaların sonucunda çiçeğin bitmesini sağlayan Kadın ve Erkek, bu sınırsız ve kısıtlamanın olmadığı uzamda yeni sınırlar yaratmak yolunda, çiçeğin kendi sınırlarında yetiştiğini söyleyerek kavgaya tutuşurlar. Çıkan sınır sorununu halletmek için Erkek'in getirdiği üç diplomat ise kendi çıkarıcı yaklaşımları ile ve işi yokuşa süren tavırları ile çözümsüzlüğün bir başka parçası olurlar. Kadın ve Erkek arasındaki tartışma büyürken ikisinin de ineğe dönüşümü gerçekleşir. Çocuk ve Adam'ın konuşmalarıyla ve Adam'ın anlattığı bir masalla oyun sona erer.

Mülkiyet duygusu, sınırların oluşmasında ve derinleşmesinde en etkili duygulardan biri olarak insanların yaşamını, belli birlikteliklerden uzaklaştırmaktadır. Bu durumda yaşanan çatışmalar ise başka sorunlara kaynaklık etmektedir. Oyun boyunca farklı

düzlemlerde ama tek bir ideal düşüncenin etrafında hareket eden Kadın ve Erkek, tam istediklerini elde edecekken üstelik bunun için uygun, çorak da olsa sınırsız ve engelsiz bir uzam bulmuşken insanlığın kendine çizdiği ilk sınır çizgisi yanılığını bir kez daha yaşarlar ve bu durumda da barışa giden yolda birer engelleyiciye dönüşürler.

Tablo 9: Dizimsel Yapıdaki Engelleyiciler



Çocuk ise metnin ilerleyen zamanı içerisinde yaşça değişmeyen ve herkesle iletişim kurabilen bir oyun kişisi olarak metinde yer alır. Çocuk, insan hayatında yaşamın en çok sorgulandığı dönemin temsilcisidir. Kimsenin sormadığı soruları, tüm saflığı ile soran, saklamayan ve saklanmayan, çocukluk duygusuyla hareket eden bu oyun kişisi, gerçekleri, insanlığın içine düştüğü çıkmazları sorularıyla metin düzlemine getirir. Çocuk, hayatın acımasız gerçekliği içinde çocukluk dünyasının ona kazandırdığı masumiyet ile kötülüklerin antitezini oluşturur.

Anlambirim 1

Tablo 10: Uzam, Zaman ve Kişiler

	1. SINIR	2.SINIR	3. SINIR
UZAM	Dar (Sınırlı) (Kapalı)	Dar (Sınırlı) (Kapalı)	Geniş (Sınırsız) (Açık)
ZAMAN	Belirsiz (Bir bayram zamanı ve savaşa giden askerler, zamana belirlilik kazandırır.)	Şafak sökümü	Öğle üzeri
KİŞİLER (Kadın ve Erkek)	Yolları birleşmez	Yolları birleşmez	Yolları birleşir, ama mülkiyet duygusuyla hareket etmeleri yollarını tekrar ayırır.
ÇOCUK	Herkesle iletişim kurabilir / Her zaman sorgulayıcı bakışı değişmez özelliği olur.		

I. Sınır ve II. Sınırdaki sabit ve kapalı bir uzamda bilinmez bir iç sıkıntısının, bir hafıza kaybının belirsizliğinde kendi sınırlarında dolaşan oyun kişileri, insanlığın kendi yarattığı medeniyeti getirdiği uçurumun sınırındaki çaresizliği yaşarlar. Bu, insanlığın ve dünyanın kaosudur. Bu kaos içerisinde, insanlığın ellerinde şekillenmiş kapalı uzamlarda yolları kesişemeyen Kadın ve Erkek, hiçbir medeniyet unsurunun bulunmadığı, yeni, açık ve bakir bir uzamda ancak bir araya gelebilirler. Burası yeni başlangıçlarının gerçekleştirilebileceği bir uzamdır artık.

Üç sınırdaki yaşanan olaylara genel bir çerçeveden baktığımızda bir bayram zamanı başlayan oyunun hiçbir bölümünde bayram havasının, neşesinin yaşanmaması dikkat çekicidir. Hep tedirgin bir arayışın öznesi olan insanların isimleri, kimlikleri, ülkeleri de belirgin bir nitelik göstermemektedir. Bu kişilerin aradıkları nesnelere ve bu nesnelere ilgili yaptıkları mutlu geçmiş zaman öykülemeleri de olayların zaman olarak bir kaos ortamında yaşandığı fikrini destekler niteliktedir. Olayların gerçekleştiği uzamlarda insana ait yerleşik bir evin, odanın seçilmemiş olması hep hareketin ve değişkenliğin esas alındığı uzamların tercih edilmesi, kişilerdeki tedirginlik duygusu ve arayış eylemiyle de uyumludur.

Bu ilk okuma aşamasıyla metinde birbirinden bağımsız gibi duran üç sınırdaki yaşananlar, insanlığın kaos ortamındaki yalnızlığı ve barış yolunda vardığı çıkışsızlığı göstermektedir.

İkinci Okuma Aşaması

Üç sınırdaki geçen olaylar dizisinde aynı oyun kişileri birbirinden farklı kişilikleri sahneye taşımaktadırlar. Bu farklı kişiler, sınırlar ilerledikçe önceki kişiliklerini devam ettirmezler ve hatırlamazlar, ama geçmiş bir zamana dair anlattıkları öykü parçalarında sınırlar arası geçişler gerçekleştirirler.

Birinci sınırdaki bir çocuğun sattığı tebrik kartlarında aranan “*barış çiçekleri*”, ikinci sınırdaki yine bir çocuğun yaptığı kâğıttan uçaklar imgesiyle birleşerek “*dünyaya barış çiçekleri atacak uçaklar*” imgesine dönüşür:

Çocuk: Bir abi vardı. “Dünyaya barış çiçekleri atacak uçaklar gerek.” derdi.
(Ağaoğlu, 1993, s. 209)

İlk sınırdaki bir savaş için asker sevkiyatının yapıldığı izlenimi edinen okuyucu / izleyici Genç Adam ve Kız’ın aradıkları nesnelere insanlığın ortak özlemlerini simgeleyen barış ve mutluluk kavramlarının imgelerini bulur.

Genç Kız: (*Kartları karıştırır.*) Üstünde barış çiçekleri olan bir kartın var mı?
(Ağaoğlu 1993, s. 196)

...

Genç Adam: Benim istediğim... Nasıl anlatsam bilmem ki... Şöyle pembe...
Yani iyice pembe... Şeker pambesi bir balondu da... (Ağaoğlu 1993, s. 198)

Bir idealin uzak imgeleri olarak geçmiş bir zamanda “*biri*”nden duyulan sözlerle değer ve anlam kazanan bu nesnelere, sınırlar boyunca hatıralarda yaşar ve hafızanın derinliklerinden öykülenir.

Genç Kız: Biri bir kez barış çiçeklerini sevdiğini söylemişti bana. “Çünkü bunlar aşk çiçekleridir.” demişti. (Ağaoğlu 1993, s. 196)

...

Genç Adam: Biri bir kez bana, “Bir balonum olsa” demişti. “Şöyle kocaman, şeker pembesi bir balon. Bir fanus gibi parlak ve sağlam...” Bütün dünyayı onun içine koymak istiyordu da... (Ağaoğlu 1993, s. 199)

Genç Kız’ın sözünü ettiği çiçeğin adı üç değişik şekilde yer alır oyunda: *kış çiçekleri*, *aşk çiçekleri*, *barış çiçekleri*. İlk sınırda adı hakkında kesin bir belirlenimin öne çıkmadığı bu çiçekle ilgili olarak çeşitli söylentiler vardır ve hiç kimse bu çiçeği görmemiştir. Oyun kişileri kendi yaşam deneyimlerinin gerçeklikleri içinde çiçeğe ad bulurlar ve böylece çiçek, kişilerin yaşamlarına göre bir anlam ve değer kazanır.

Baloncu : Öyle. Güzel bir kart. Kış çiçekleri bunlar. En güzel kış çiçekleri...

Çocuk: Ben de “Bunlar ne çiçeği acaba” deyip duruyordum. Hiç bilmezdim bu çiçekler ne çiçeği...

Baloncu : Kimi aşk çiçeği der, kimi barış çiçeği, kimi de kış çiçeği. (*Beğeniyle yeniden karta bakar.*) Bence bunlar kış çiçeği. Barış çiçeği nasıldır, hiç görmedim çünkü. (Ağaoğlu, 1993, s. 195)

Baloncu’nun kış çiçeği olarak adlandırdığı bu çiçek, Genç Kız’ın “*biri*”nden duyup da öykülediği anlatıma göre barış çiçeklerinin güzel olması, onların aşk çiçekleri olmasına bağlanır:

Genç Kız: Biri bir kez barış çiçeklerini sevdiğini söylemişti bana. “Çünkü bunlar aşk çiçekleridir.” demişti. (Ağaoğlu, 1993, s. 196)

Hiç kimsenin görmediği ve adı da kesin bir şekilde belirlenemeyen bu çiçek söz konusu olduğunda da “*aramak*” eylemi öne çıkar, yoksa aranan nesnenin kendisi çok da fazla önemli değildir; önemli olan ona yüklenen anlam ve değerdir:

Erkek: Benim aradığım çiçek... Henüz kimsenin bize vermediği bir çiçek...
(Ağaoğlu, 1993, s. 224)

Çiçeğin adı, ikinci ve üçüncü sınırdaki çoğunlukla “*barış*” olarak belirlenirken üçüncü sınırdaki Kadın ve Erkek’in yollarının ve amaçlarının kesişmesiyle bireysel planda “*aşk çiçeği*”, evrensel planda da “*barış çiçeği*” olarak simgesel bir değer kazanır. Aşk kavramı, Kadın ve Erkek arasındaki duygusal birliktelikten ziyade barış umuduna bağlanan bir tutku ve aşktır ki barışı hep sınırlarda yitirip durmaktadır insanoğlu. Böylece “*barış*”, kendisine aşkla ve hasretle bağlanılarak bireyselleştirilen evrensel bir kavram özelliği kazanır.

Erkek: Ama bu çiçeğin çıkması gerek artık! Çıkması gerek! Anlıyor musun, çocuk? Bu çiçek çıkmalı... Bütün tutkularımı ona verdim ben! (*Usulca*) Aşk çiçeğimi de... (Ağaoğlu, 1993, s. 224)




...

Kadın: Sınırlarda yitirip durduğumuz barış! Aşk çiçeğimiz bizim! Yaşayacak mı dersin? (Ağaoğlu, 1993, s. 233)

Genç Adam’ın istediği ve bütün sınırlarda adı geçen bu çiçeğin uzama ve zamanlara göre konumu incelendiğinde üçüncü sınırdaki gerçekçi bir bakış açısıyla değerlendirilmeye başlandığı görülür. Çiçeğin -ki onun bir barış çiçeği olduğu kanısı yaygındır- önce bir iyi dilek nesnesi, sonra tüm dünyaya yayılacak/atılacak bir ütopya olarak algılanır. En sonunda da her şeye tekrar başlamayı göze alan Kadın ve Erkek’in bir umut nesnesi olarak gerçekçi bir boyuta taşınır.

Anlambirimcik A

Tablo 11: Uzam, Zaman ve Nesne 1

Nesne	Nesnenin Arandığı Uzam ve Zamanlar		
	1. Sınır	2. Sınır	3. Sınır
Çiçek (Kış çiçeği / Aşk çiçeği / Barış çiçeği)	Savaş için askerlerin toplandığı bir zamanda bir tebrik kartının üzerinde barış çiçekleri olacak  Bir temenni	Uçaklarla her yere barış çiçekleri atılacak  Bir hayal (ütopya)	Kadın ve Erkek barış çiçeğini yetiştirmek ve korumak için kurak ve sıcak bir uzamda çabalamakta- dırlar  Gerçekçi bir yaklaşım

Tablo 11

Tüm dünyayı içine alacak kadar kocaman şeker pembesi balon ise mutlu bir dünya özleminin simgesidir. Sınırlar arası geçiş unsuru olarak kullanılan şeker pembesi balon hafızada kalan veya “biri”nden duyulan bir öykü niteliği ile oyun boyunca anlatılır. Birinci sınırdaki Baloncu’da aranan şeker pembesi balon, ikinci sınırdaki Erkek’in Alıççı’nın sattığı alıçları bir fanusa benzetmesiyle tekrar sözlere yansır:

Erkek: Ne var ki ben pembe bir balon olsun isterdim. Bütün dünyayı içine koyabileceğimiz kocaman, şeker pembesi bir balon (*Birden öfkelenir.*) Ne istemiştik biz? Pembe bir dünya! Neden olmuyor? (*Alıççı’ya*) Neden olmuyor Alıççı? (Ağaoğlu, 1993, s. 218)

Bu, ikinci sınırı birincisine bağlayan bir geçiş unsurudur. Üçüncü sınırdaki barış çiçeğini ekmek için toprağı kazan Kadın’ın üstüne şeker pembesi kocaman bir balon düşer. Kadın, balonu tutmak isterken balon patlar. Daha sonra Adam ile Kadın konuşmalarında şeker pembesi balon ile barış çiçeklerinin ortak bir özlemin ifadesi olduğu sonucuna varırlar.

Kadın: Ya şeker pembesi bir balon? (*Patlak balona bakar.*) Neden patladı ama?

Adam: Balonlar kolay patlıyor bayan.




Kadın: Kim bilir. Yitirdiğimiz şey belki de... Öyle ya, değil mi? Neden zamanı şeker pembesi bir balon aramak için yitirmeli? (*Gülümser.*) Belki de aynı şeydir.

Düşünüyorum da belki, aşk çiçeği, kış ya da barış çiçeği hepsi de sonunda güzel bir çiçek. Bitecek mi dersiniz? (Ağaoğlu, 1993, s. 228)

Şeker pembesi balonun oyundaki uzam ve zamanlara göre konumu incelendiğinde onun, barış çiçeğinde olduğu gibi gerçekçi bir yaklaşım nesnesi olamadığı görülür. Sadece ütopyik bir beklentiyi dile getirdiği anlaşılır. Şeker pembesi balon, ikinci sınırdaki iki farklı nesne ile ilişkilendirilerek kendisiyle karşılaştırılabilecek bir anlam aralığı yaratılır. Alıçlar parlaklıkları ve fanusa benzerlikleriyle balonu hatırlatmaktadır oyun kişisine. Balon hafifliği ve havada belli bir süre kalma özelliği ile ikinci sınırdaki kâğıttan uçak imgesiyle koşutluk ilişkisi içindedir. Birinci ve üçüncü sınırdaki yetişkin birinin ütopyik imgesi olarak gördüğümüz şeker pembesi balon ikinci sınırdaki bir çocuk masumiyetinin imgesi olarak karşımıza çıkar. Onun bu niteliği ikinci okuma aşamasında bir başka anlambirimciği oluşturur.

Anlambirimci B

Tablo 12: Uzam, Zaman ve Nesne 2

Nesne	Nesnenin Arandığı Uzam ve Zamanlar		
	1. Sınır	2. Sınır	3. Sınır
Şeker pembesi kocaman bir balon / kâğıttan uçaklar / alıçlar	Savaş için askerlerin toplandığı bir zamanda tüm dünyayı içine alacak bir nesne	Bir çocuğun oyuncacı olarak sınır ötesine de geçebilen bir sürü kâğıttan yapılmış uçak	Kadın ve Erkek çiçek yetiştirme uğraşları sırasında karşılıklarına çıkan ve hemen patlayan bir nesne
	 Bir hayal (ütopya)	 Bir çocuğun masum oyuncacı	 Gerçek niteliğinin anlaşılması

Anlambirim 2

İnsanlığın medeniyet seviyesi bakımından geldiği noktada sınırlarla bölünmüş dünyası, insanlığın her bireyine kendi içinde de sınırlar çizmektedir. İnsan, bu yüzden mutluluğunu ve barış ortamını yitirmiş, bir kaos ortamında yaşamaktadır. İnsanlığı kurtuluşa erdirecek olan da oyunda söz konusu ettiğimiz imgelerle anlatılmaktadır. Burada ise karşımıza imgelerin ardına saklanan gerçekçilik boyutu çıkar. İmgeler ancak gerçekliğe yakınlığı ölçüsünde değer kazanabilmektedirler. Bir kaos dönemin insanları olarak bu oyun kişilerin aradıkları nesnelere gördüğümüz imgesel anlamın aslında insanlığın yitirdiği evrensel değerler olması, oyuna geniş bir perspektif kazandırır.

Üçüncü Okuma Aşaması

Birinci ve ikinci okumalarda barışı, huzuru ve mutluluğu arayan oyun kişilerinin sınırlarda karşılaştığı veya yaşadığı bazı olaylar, kaos ortamına neden olan ve/veya bu ortamın sürmesinde etkili olan güçler hakkında bazı veriler sunar. Her üç sınırdaki farklı şekillerde karşımıza çıkan devlet ve/veya siyasi erk odakları, insanlığın felaketinin karanlık noktalarını oluşturmaktadır. Bu odaklarla ilgili verileri oyunda uzun uzadıya yapılan sahne direktiflerinde görürüz; oyun kişilerinin söyleşmelerinde dile gelen sadece mevcut durumdan kurtulmaya yönelik arayışlardır.

Birinci sınırdaki iki kez ve üçüncü sınırdaki bir kez duyulan “marş” sesi, devletin önemseydiği ve sınırların, devletin, ülke topraklarının korunması konusunda da insanları güdüleyerek devlet erkinin aracı haline gelen bir gücü simgeler. Ayrıca birinci sınırdaki bir bando takımının trampet ve boru ile çalınan marş sesleri eşliğinde sahneye gelmesi de bir askeri sevkîyatın yapıldığı süreçle uyumludur. Ancak burada bando takımının “*bayram çocuğu*” kıyafetinde olması ve bir süre marş çaldıktan sonra birden caz çalmaya başlaması ve bando takımındaki insanların çılgıncasına oynaması ise karikatürize edilen bir durumu dile getirir. Çok ciddiye alınması beklenen bir durumda bando takımının gerçekleştirdiği bu “uyumsuz” hareket, insanlığın mülkiyet duygusunun saçmalığını dile getirme çabasının ürünü olarak değerlendirilebilir.

Ülkeler ve devletler açısından çok önemli olan sınırlar, aslında o ülkelerin insanların istek ve çabalarıyla değil o ülkeyi yönetenlerin yanlış ve sömürücü politikalarından kaynaklanan nedenlerle savunulması gereken mevziler haline gelir. Bando takımının marştan caza dönmesiyle ve çılgınca oynamaya başlamasıyla gerçekleştirilen örtük göstergenin anlamı, bir marşla güdülenerek sınır müdafaasına gönderilen insanların çılgınlıkları olarak çözümlenebilir.

Marş sesinin metin içinde duyulduğu noktalar, mülkiyet duygusunun öne çıktığı ve paylaşımın düşünülmediği zamanlarda gerçekleşir. Birinci sınırdaki Baloncu tarafından tebrik kartı satan çocuğa verilen şeker pembesi balonu arayan Genç Kız'a balonu vermeyi bir ara düşünen çocuk, daha sonra hemen vazgeçer; üçüncü sınırdaki birlikte bitmesini sağladıkları barış çiçeğini sahiplenme duygusuyla paylaşamadıkları anda da aynı marş sesinin duyulması "marş sesi"ne yüklenen imgesel anlamı destekler.

Çocuk: ... (*Çocuk koşar. Genç Kız'ın arkasından seslenir.*) Aradığımız kartı size bulabilirim sanıyorum! (*Döner. Balonu bağladığı yerden çözer. Beğeniyle bir kez daha bakar. Sonra omuz silker.*) Kimseye verecek değilim ki. (*Koşarak baloncunun peşinden çıkar. Sahne biraz kararır. Bir an. Karışık seslerin ardından bir marş duyulur. Asker kılığında bir Genç Adam gelir. Durur. Marşı dinler.*) (Ağaoğlu, 1993, s. 198)

...

Kadın: (*Erkeğin elini iter.*) Çiçek kimin toprağında biterse onundur. (*Birbirlerinin elini toprağın üstünden böyle iterlerken ışıklar yavaş yavaş kararır. Uzaktan uzağa 1. Oyundaki marş duyulur ışıklar yavaş yavaş açılır.*) (Ağaoğlu, 1993, s. 238)

Birinci sınırın son sahnesinde Genç Adam tebrik kartı almak ve pek çok kişiye göndermek konusunda Çocuk ile konuşurken birden marş sesleri yükselir ve "Bir Ses" onu ve diğer askerleri kıtalarına katılmaya sevk eder.

Çocuk: Mutlak gitmek zorunda mısın?

Bir ses: Dikkat!.. Dikkat!.. Yoklamaları yapılanlar hemen kıtlarına katılınsınlar!.. Yoklamaları yapılanlar hemen kıtlarına katılınsınlar! Dikkat!.. Dikkat!.. (*Marş yeniden işitilir.*) (Ağaoğlu, 1993, s. 204)

Metinde yer alan ve “*Bir Ses*” diye kimliklendirilen, devlet erkinin bireyler üzerinde kurduğu otoridedir. O, marşlar eşliğinde çağırır ve dediği de yapılmak zorundadır. Bireyin burada söz hakkı yoktur.

Bireye söz hakkı tanınmayan bir ortamda yönetenlerin ihtiraslarına göre hareket etmek zorunda bırakılan bireylerin çıkış noktası ise anarşizmdir. İkinci sınırdaki, mevcut durumdan kendine vazife çıkaran bireyler kendilerini bir idealin gerçekleşmesine adanmışlardır. Barışı ve huzuru sağlamak için bir barış çiçeği yetiştireceklerdir, hiçbir kısıtlamanın olmadığı bir yerde. İkinci sınırdaki sivil polisler tarafından aranan kişiler, devlet erkinin sürüklediği kaostan kaçan, kendi düşüncelerinde bir misyonun temsilcisi, fakat siyasi erkin düşüncesinde bir anarşist konumundadırlar. Aranmalarının nedeni de budur.

Sivil P.’ler, üçlü gruplar halinde sınırdaki otele, önce ilk üçlü sonra diğer üçlü olmak üzere gelirler ve resepsiyondaki çocuğu sorguya çekerler. Sivil polislerin toplum huzurunu sağlamaktaki amacı, kendilerini gizleyerek suçluları yakalamak, takip etmek olarak belirlenmiştir. Ancak yazar burada bir başka şekilde karikatürize eder kişilerini, sivil polislerin şapkalarında ve kollarında “*Sivil P.*” yazan bantlar bulunmaktadır. Hepsi de birbirlerinin dediklerini tekrar eden bu kişiler, tek tipleştirilmek istenen bir toplumun temsilcileridirler. Barışın ve mutluluğun gerçekleşmesi için çaba sarf edenlerin önündeki engelleyicilerdir onlar.

Bu engelleyici güçler, üçüncü sınırdaki barış çiçeğini yetiştirme yolunda birliktelik kuran Kadın ve Erkek’in önünde de karşımıza çıkacaklardır. Ancak, bu sınırdaki her şeye yeni bir başlangıç arayan kişiler, kendilerine medeniyetin hiçbir izinin bulunmadığı bir uzamı seçmişlerdir. Buradaki engelleyiciler ise pek tabii ki uzamın niteliğine uygun olarak yabancı hayattan alınmışlardır. Barış çiçeği için gerekli suyu içen, gölgelik

yapılmak istenen lifleri yiyen inek biçimli üç insan, duyarsızlığı ve yok ediciliği simgeleyen engelleyicilerdir.

İkinci sınırdaki engelleyici konumdaki Sivil P.'lere herhangi bir tepkide bulunamayan Kadın ve Erkek üçüncü sınırdaki barış çiçeği yetiştirirken güçlük çıkaran inek biçimli insanları kovalarlar ve onların “*kanlarını toprağa akıtacaklarını*” söylerler. Gerçek bir barışın ve huzurun sağlanması konusunda her zaman bir engelleyici ile karşılaşılması şiddeti de tetiklemektedir. Bir idealin peşinde koşan oyun kişilerinin bu şiddete dayalı tepkisinin yabancı ortamla da ilişkisi vardır. Çünkü bu ortamın tek hâkimi de onlardır.

Erkek: Nerden çıktı bunlar çocuk?

Çocuk: Bunlar hep vardır bayım.

Erkek: (*İneklerin üstüne yürür.*) Keseceğim onları! Kanlarını dökeceğim toprağa!...

Çocuk: Kanla çiçek biter mi bayım? (Ağaoğlu, 1993, s. 223)

Oyun kişileri bu geniş uzamın tek hâkimi olarak bir süre sonra, çıkması için çaba harcadıkları barış çiçeğini sahiplenme konusunda bir tartışmaya tutuşurlar. Mülkiyet duygusu, benlik kavgası, yeni başlangıcın tasarlandığı ortamda da kendini göstermiş ve insanın kendi doğasındaki en büyük çelişki olarak yine, yeni sınırlar oluşturmaya başlamıştır. Bu durumda Erkek, üç diplomat getirerek durumu çözmesini ister. Durumu çözmesi beklenen kişiler de bir başka engelleyici işlevle kendilerini belli ederler. Onlar, iş ve eylem üretmeyen laf kalabalığı yapan devlet adamlarıdır:

Erkek: Buna engel olamazsınız. Hepimiz çiçeği korumak zorundayız.

I. Diplomat: Evet... Evet... Elbette... Tabii

II. Diplomat: Biz çiçeği korumak isteyenden yanayız.

III. Diplomat: Çiçeğin ezilmesine göz yumamayız.

I. Diplomat: Her ne kadar durum böyle görünüyorsa da, öyle görünmüyor değil olması olmayacak gibi de görünmemekle beraber kısa süre bir görüş birliğine varılmasının çarelerinin araştırılması göz önünde tutulabilir.

Erkek: Efendim?

II. Diplomat: (*Öteki Diplomata göz kırpar.*) Gelin baylar; tahta perdeyi çiçeğin üstüne yıkmak isteyene ne yapmamız gerek toplanıp konuşalım...

I. Diplomat: Evet... Evet... Bir toplantı yapalım.

III. Diplomat: Öyle... Hele bir konuşalım... Konuşalım...

II. Diplomat: Konuşuruz... Alt toplantı... Üst toplantı. Alt komisyon... üst komisyon... oldu... olmadı...

III. Diplomat: Olmazsa bir nota göndeririz...

II. Diplomat: O da olmadı bir ultiatom...

I. Diplomat: Bir de gözdağı... (Ağaoğlu, 1993, s. 239-240)

Erkek ile Kadın arasındaki tartışmaya herhangi bir çözüm getiremeyen ve boş konuşmalarıyla zaman geçiren bu kişiler kendi çıkarlarına uygun hareket etme yönünde Kadın'la anlaşma içine girmeye çalışırlar. Bu da başarısız olunca tartışma çoğalır.

Oyun metninin bu son sınırında kendilerini bir idealin gerçekleşmesi için ütopyeyle adayan oyun kişileri, kişisel ihtirasları sonucu, bütün engelleyicileri alt etmeyi de başarmışken kendileri bir engelleyiciye dönüşür ve onlar da inek biçimine girerler:

Erkek: Bilemedin çiçeğime bakmayı.

Kadın: Senin değil, benim!

Erkek: Senin değil, benim!

Kadın: (*Haykırır.*) Benim!... Been!

Erkek: (*Haykırır.*) Benim!.. Been! Been!

Kadın: Öldürdün onu!

Erkek: Onu öldürdün! (*Çapayla Kadın'ın üstüne yürür.*) Ben de seni öldüreceğim!

Kadın: (*Erkeğin üstüne yürür.*) Ben seni öldüreceğim!

Erkek: Ben senöldüreceğim...

Kadın: Bensöldüreceğim...

Erkek: Bösdüreceğim..

Kadın: Bööö-dür...

Erkek: Bööö...(Birbirine tos vurmaya başlarlar. Çocuk'la Adam gelirler. Adamın omzunda balonlar asılıdır.) (Ağaoğlu, 1993, s. 245)

Anlambirim 3

Tablo 13: Oyundaki Yerlemler

Yerlemler	1.Sınır	2.Sınır	3. Sınır
Uzam	Tren istasyonu ↓ Bir ülkenin sınırlarının topyekûn savunulması	Sınırdaki bir otel ↓ Barış ve insanlığın mutluluğu için bireysel çabalar	Çorak bir arazi ↓ Her şeye yeniden başlama ütopyası
Kişiler	Genç Adam	Kadın / Erkek	Kadın / Erkek
Temsil edilen	Tüm askeri temsil eder.	Tüm insanlığı temsil ederler.	Tüm insanlık temsil ederler.
Gerçekleşmesine neden olan veya gerçekleşmesini engelleyen etmenler	Devlet erki	Siyasal erk	Yabancı güçler Kişisel ihtiraslar

Böylece oyun boyunca süren arayışlar, yeni umutlara bağlanışlar, çözümsüz ve çıkışsız bir duruma gelir. Barış çiçeği, hemen yetiştirilmelidir, ancak her türlü beklentinin ve çıkarın ötesinde olmalıdır bu. Oyun, Çocuk ve Adam ile başlamıştı. Sonunda da Çocuk ve Adam'ın sahneye gelişi ile sona erer. Adam, Çocuk'a güzel bir masal anlatır. Bu masal oyun içindeki imgelerden oluşturulmuş bir anlatıdır. Barışın, mutluluğun ve huzurun gerçekleşmesi yine umutlara ve hayallere kalmıştır:

Adam: ... Çok güzel bir çiçek. O büyüdü mü bütün dünya pembe bir balona dolmuş gibi olurmuş. Şeker pembesi bir balona. Çocuklar her gün bayram eder, sevgililer bulurmuş. Çiçek büyüdükçe öyle çoğalmış ki, uçaklar taşısa da bitiremezmiş. (Çiçeğin başına otururlar. Çocuk başını adamın dizine koyar. Güzel bir müzik başlar. Adam sürdürür:) Çiçek herkesin çiçeğiymiş. Herkes sevgiyle bakarsa büyür, o büyüdükçe dünya daha güzel bir güzelleşmiş. Bu çiçek sınırlarda hiç bitmezmiş. Sınır onun can düşmanıymış. Uçurmasını ve kâğıttan uçaklarını kaçırıp da alamayan çocukların üzüntüsünden sararırmış çünkü... (Ağaoğlu, 1993, s. 247)

BİR KAHRAMANIN ÖLÜMÜ

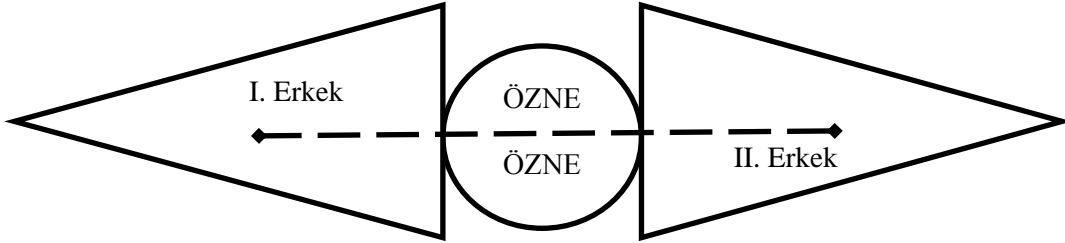
Bir Kahramanın Ölümü, tek perdelik bir oyundur. I. Erkek ve II. Erkek olarak adlandırılan oyun kişilerine sahiptir. Uzam, aydın bir kişinin çalışma odası; geceden şafak sökümüne kadar geçecek vakit de oyun zamanı olarak tasarlanmıştır.

Oyun, kimliği ve toplumsal konumu bir aydın ve kahraman olarak belirlenmiş kişinin ölümünün yaratacağı etkinin düşünülerek söz konusu ölümün kurgulanmasını, tasarlanmasını konu edinir. Konu olarak son derece yalın bir dizimsel yapı gösteren eserde oyun kişinin bölünmüş iki benliğini simgeleyen kişiler arasındaki söyleşmeler, farklı anlamlandırmaları gerekli kılar.

Oyunda tek bir uzamda ve beş altı saatlik bir zaman diliminde gerçekleşen bu olay dizisinde gelinen bir aşama ve/veya sahip olunan bir yaşam biçiminin varlığı ve bunun sorgulanması, metnin oyun öncesi, bir başka deyişle oyunun metin dışı düzlemini düşünmemizi de gerekli kılmaktadır.

Metin dışı düzlemde aydın kimliği ile toplum sorunlarına kafa yoran, sorunlara çare bulmaya çalışan bir yaşama sahip olduğu metin içi düzlemdeki uzamdan anlaşılan oyun kişisi – ki verilen sahne direktiflerine göre üç tarafı kitaplarla kaplı bir odada, tablolar, bir plak dolabı, içki dolabı, kadehler ve alınan ödüller vardır. – toplumun kendisine yüklediği tüm sorunların gidericisi, çaresi olan “kahraman” niteliğini de üstlenen bir yaşam sürmektedir. Bu noktada artsüremli bir bakış açısıyla oyunun yazıldığı dönemin koşullarıyla örtüşen bu yaşam biçimi, oyunun eşsüremli yapısında koşulların yarattığı bir “özne” olarak oyun kişinin kendi yaşam çizgisinde bir karşıtlığın doğmasına neden olmuştur. Kendi iradesiyle vardığı bir yer olarak “aydın” kimliğine bir de toplumun dayattığı “kahraman olma” kimliği eklenmiştir. Söz konusu eklenme oyun kişinin bir özne olarak varoluşunu, içsel ve dışsal bir itki yoluyla oluşturmuştur. Kişinin yaşadığı bu baskı ise onun benliğinde bir yarılmaya ve ikiliğe neden olmuştur. Metinde bu iki benlik birinci ve ikinci erkek adlandırmasıyla karşımıza çıkar.

Şekil 13: Öznenin Ayrışımı



Oyun kişisinden kopan bu iki benlik, oyun boyunca hep aynı kıyafetleri giyerler ya da değiştirilen bir kıyafetin varsa aynıysından diğerine de mutlaka verilir. Konuşmalarda gördüğümüz edilgen-geçişsiz yapıya yüklemelere sahip cümlelerde eylemin yapıcısının belirsizleşmesi, okuyucuyu mantıkça varılan bölünmemiş oyun kişisine götürür:

II. Erkek: ... Çalışırken ne zaman beyaz gömlek giyildi ki?..

...

II. Erkek: Vursaydım ölmüş olunurdu. (Ağaoğlu, 1993, s. 253 / s. 260)

Bunun yanında oyunun başladığı sırada bir ölme denemesinden başarısız olarak ayağa kalkan II. Erkek'in söyledikleri de aynı bütünden kopan iki farklı benliğin birleşikliğini kanıtlar niteliktedir:

II. Erkek: (*Doğrulur, oturur.*) Bir kadeh içki versene...

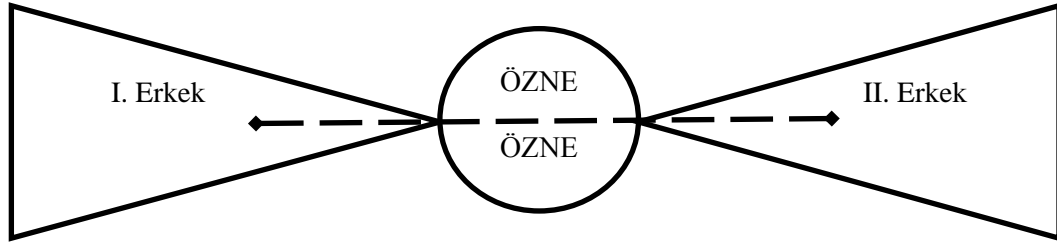
I. Erkek: (*Pek de şaşırılmaz. Sadece umutsuzdur. İçki dolabına gider. İki kadeh içki koyarken*) Yine olmadı ha?

II. Erkek: (*Ayağa kalkar. Üstünün tozlarını silkeler.*) Bir daha böyle ütülü pantolonla denemeye kalkma. Rahat etmiyorum. (Ağaoğlu, 1993, s. 253)

Bir daha bu işi ütülü pantolonla yapmayacak olan kişi ile ütülü pantolonla rahat etmeyen kişi farklı ama aynı bütünü temsil eden kişilerdir.

Oyunun sonunda I. Erkek’in pencerenin önünde öne çıkararak arkasında duran II. Erkek’e iyice sarılması ve birlikte yere yuvarlanmaları iki benliğin tekrar bütünleşmesi olarak da değerlendirilebilir.

Şekil 14: Öznelerin Bütünleşimi



Anlambirimcik 1

I. Erkek olarak tanıdığımız, bütünün ilk yarısı olan oyun kişisini, “aydın” kimliğinin oluşumu konusunda, bütünün diğer yarısı olan ve II. Erkek olarak tanıdığımız oyun kişisinin değerlendirmeleriyle tanırız. “Aydın”, toplumun önünde, yanında veya içinde ama daima ondan farklı bireysel özelliklere, birikimlere, bakış açılarına sahip bir birey olarak ve bununla beraber de ne olması, nasıl olması ve nasıl davranması konusunda hep tartışılan bir nitelik göstermiştir. Oyunda yer alan I. Erkek’in aydın kimliğinin oluşumu da bu farklılığın kurgulanmasından öte bir şey değildir. II. Erkek’in konuşmalarına yansır bu kurgusal nitelik. Bir aydının kıyafeti düşünceleri ne olursa olsun hep belli bir özelliktedir ve bu, gelirine göre zaman içinde şekillenir.

II. Erkek: ... *(Yeniden ayağa kalkar.)* Senin gibi bir halk kahramanı – lider olsun, yazar olsun, bilgin, oyuncu ya da mitingci olsun – ortalıkta hep ya üstünde bir kazakla görünür ya da çatkılı bir gömlekle, hava soğuksa kadife ceket giyer. Zenginleştikçe Batı’nın çuval dokumalarının seçer... Böyledir senin içinden geçen. (Ağaoğlu, 1993, s. 253)

I. Erkek, Pikaba Fransız şarkıcı S. Reggiani'nin *Le Deseteur* adlı plağını koyar. II. Erkek'e göre bu, tam kahraman bir aydına yakışacak bir beğeni ölçütüdür.

II. Erkek: Ha, demin unuttum... Bir kahramanın aydını üstelik Fransız şarkıcılarını sever... (*Vurgulayarak Racin'den okuyormuş gibi*) Ne güzel Fransız kültürüyle yetişmişik hem hepimiz!... (*Kahkahalarla güler.*) (Ağaoğlu, 1993, s. 254)

Görüldüğü gibi “aydın” olmak hep dışsal nitelikleri ile ortaya çıkmaktadır. Düşünsel yapısının niteliği veya toplum ve insanlık adına hedefledikleri ile değerlendirilmez aydın kişi.

Aydın kimliğine sahip olmak için bütün bir ömrü boyunca çalışan ve toplumsal bir dönüşüm sağlayabilmek için mitingler düzenleyen I. Erkek, aslında gerçekleştirmek istediği dönüşümün ortada görülen tek aktörü konumunda yaşamıştır. Bu durum onu içten içe ürkütmüş, yalnızlaştırmış ve kendisi için söylenen övücü sözleri hak etmediğini düşünmüştür. Böyle durumlarda, aynı amaç için birlikte savaştıkları kız arkadaşına giden I. Erkek, “ona sığındığını” ifade ederek dışta görünen kimliğinin altındaki yalnız ve kendine güvensiz bireyi gözler önüne serer.

I. Erkek: Arar belki. Bu denli suskun durmaz. Ne olsa aynı amaç için çalıştık... birlikte... Araması gerek... Bazen yalnızlıktan yakınırdım. Büyük mitingler sonrası öyle yorgun olurum ki... Gidip ona sığındım... Dışarda benden hep “büyük adam”, “büyük akıl” diye söz edilirken kapıları bu uğultunun üstüne kapar, ona sığındım. Birden içime bir yalnızlık çöktü... O büyük kalabalık ortasında kendimi yapayalnız buldum.” derdim. Gülerdi bana... bir çocuğa güler gibi. “Peşine bir büyük yığını takmış bir büyük akıl, yalnız kalmak için mitingler sonrasını bekler mi?” derdi. “Akıl büyükse, büyük yalnızlık da o büyük akılla birlikte doğmuştur. Akıl daha da büyükse aklının peşine takılanlar yalnızlığı yutar, götürür. Yalnızlık biter.” Böyle derdi. Gözlerinde sorular okurdum birden: “Bu adam gerçekten büyük mü? Gerçekten büyük mü? Gerçekten...” (Ağaoğlu, 1993, s. 258)

Toplumsal bir dönüşüm ve devinim için bir kahraman gibi ölmesi istendiği bu zaman dilimde aramasını beklediği bir kişidir bu arkadaşı, çünkü bu kız arkadaş, I. Erkek'in konumuna ilişkin bir tür turnusol kâğıdı işlevi görür. Onun edindiği veya ona edindirilen toplumsal mevki ile ilgili gerçekleri bir tek o söyler, sorgulamaları da o yapar.

Sabaha karşı halkın önünde kendisini öldürmesi beklenen I. Erkek, yaşamını adadığı amacının gerçekleşmesine, – buna ölüme giden süreçte yaşanan psikolojik durum demek de olanaklıdır – saatler kala, yaşamın güzelliklerine ilişkin hiçbir şey yaşamadığı için derin bir pişmanlık duyar.

I. Erkek : ... Bütün ömrümü kahraman olmaya ayırdığım için okyanusların kıyısına uzanamadığım o bir saatçiklere acıyacağım. Böceklerle konuşmaya vakit ayırmadığıma, gerçekten sevmeye vakit ayırmadığıma acıyacağım. Bu acıma başladı mı bir kez, bu yazıklama... Bu... Sonların en kötüsü olacak. (Ağaoğlu, 1993, s. 264-265)

Tasarlanan bir ölümün kıyısında düşünülenler, içselleştirilmemiş ve belli bir görüşe gerçekten adanmamış bir yaşam biçiminin izlerini taşır.

Anlambirimcik 2

Bütünün ikinci yarısı olarak tanıdığımız II. Erkek ise “Kahraman” olarak belirlenmiş benliksel niteliğinin kurgulamasını kendisi yapar. O, toplumsal yapının gerekliliği olarak ortaya çıkarılmış bir benlik olduğunu bilir. Toplumsal yapının ve/veya anlayışın kendisi üzerinde bir iktidar oyunu oynadığının farkındadır. Kendisine biçilen kaftanı giymek demek, o kaftanı taşımanın bedelini de ödemeyi gerektirecektir. Dönemin tartışmalı, atışmalı ve sancılı ortamında bir rehberin arayışı içinde kıvranan insanlar, üstün yetenekli gördükleri – bu niteliğe sahip olmasa da bunun pek bir önemi yoktur. – kişilere, bazı görevler yüklerler. Bu görev, genelde kahramanlık olarak ortaya çıkar. Bütün beklentiler, artık bu kahramanın göstereceği kahramanlıklara odaklanır. İşte II. Erkek, bu türden bir benliği temsil eder.

II. Erkek: Ee, başka türlü kapıların kapandığı bir yerde, seni kahraman yapan halk, kendine onun dilediği biçimde son vermeni de isteyebilir senden. Seni kahraman yaptığı için, senden her şeyi isteyebilir. Sen de kahraman olduğun için, bu isteği olduğu gibi yerine getirmek zorundasın. (Ağaoğlu, 1993, s. 252)

Bu benlik, kahramanlık özelliği ile bir gladyatör oyununu izleyen seyircilerin yaşadığı duygusal sağaltımı topluma yaşatacak, bir amaç uğruna ölecek ve bu ölüm duran bütün çarkların dönmesini sağlayacaktır.

II. Erkek: (*Ayağa kalkar.*) Yarın... Ölümün bir marş olacak. Bir bayrak... Bir büyük dinamo... Yarın, ölümünün ardından çalışmayan bütün çark dönecek. (Ağaoğlu, 1993, s. 256)

Kahramanlık görevini temsil eden benlik, ölümü de tüm ayrıntıları ile kurgular. Aşağıda büyük halk kitlesi toplanmış olacaktır. Oyun kişisi pencereye çıkacak ve bıçağı tam kalbe saplayacaktır. Bu ölüm, aşağıdaki halkı coşturacak ve büyük bir devinim gerçekleşmiş olacaktır:

II. Erkek: (*Hep dışarı bakarak*) Hiçbir şey kuralına uygun değil ki. Elde bir bıçak olacak. Şuraya çıkılacak. Aşağıda halk. Görmeleri gerek. Ölümün, gözlerinin önünde olması gerek... Bir kez bu kaçınılmaz bir biçimde gerekli, değil mi? Ondan sonra bıçak bir vuruşta... (Ağaoğlu, 1993, s. 252)

II. Erkek, parçalanmamış kimliği ile oyun kişinin kahramanlık mitosunu gerçekleştirecek benlik niteliğini temsil etmekle beraber, ölüm edimini hep I. Erkek üzerinden kurgular ve onu öne çıkarır. I. Erkek, belli bir amaç için ölünebileceğini kabul etmekle beraber ölüm olayının neden böyle bir gösteriye dönüşmüş olduğunu sorgulamaya çalışsa da II. Erkek buna izin vermez ve sürekli “*her şeyin kuralına uygun*” olarak işleme gerektiğini söyler durur. II. Erkek, “kahramanlığın” bir edime dönüşmeden gerçekleşmeyeceğinin farkındadır. Bu noktada öz ile görünüşün/görüntünün birleşmesi gereklidir ve böylece toplumun gözünde farklı bir parlaklık kazanacaktır ölüm edimi.

I. Erkek, başka ölüm yolları düşünse de II. Erkek hep bıçağın kalbe saplandığı ve tek nefeste yok oluşa ulaşılan bir ölüm tasarısı üzerinde durmaktadır. Eğer bıçak darbesi tam istenen noktaya denk gelmezse o zaman can çekişilir ve bu da “kahramana” yakışan bir şey değildir, hatta iğrenç bir durumdur.

Sürekli olarak kendisine atfedilen “kahramanlık” mitosunu hiçbir zaman üzerinde taşıyamayan I. Erkek, böyle bir görevi ve sorumluluğu reddeder:

I. Erkek: (*Öteki aldırılmaz.*) Derdi ki... “Kahraman olacak kişi, kendini iyice tanımalı.” derdi. “Ben kahraman değilim. Kahraman mahraman da olamam... Önce üşümekten çok korkarım. Korktuğum başka şeyler de vardır belki. Bilmiyorum. Ama üşümekten ölesiye korktuğumu biliyorum.” (Ağaoğlu, 1993, s. 255)

Anlambirim

I. ve II. Erkek olarak tanıdığımız bu iki benlikte dikkat çekici olan özellik II. Erkek’in ötekisi üzerindeki baskın konumudur. O, I. Erkek’i sorgular, yargılar ve sürekli yönlendirir. Bu açıdan bakıldığında I. Erkek’in geçmişte parçalanmamış benliği ile bir bütün olan oyun kişisini daha çok temsil ettiğini söyleyebiliriz. Ancak ona toplumun yüklediği görev, oyun kişisindeki bu benlik parçalanmasına neden olmuştur. Bununla beraber II. Erkek, oyun kişisinin “aydın” kimliğini de hep dışsal özellikleriyle değerlendirerek bu kimliğin herhangi bir altyapıdan uzak olduğu görüşünü edinmemize neden olur. I. ve II. Erkek’in temsil ettikleri benlik niteliklerinin ikisi de farklı açılardan kurgulanma özelliği ile karşımıza çıkmaktadır. “Aydın” kimliği kişide gerçek bir değer yargısı ile oluşmazken onunla ilgili “kahramanlık” niteliği de bir gösteri nesnesi gibi algılanır ve kurgulanır.

II. Erkek için bir kahramanın ölümü, yalnızca bir ölüm olayı olarak işe yaramaz. Bir kahraman, ancak kurgulanmış ölümüyle etkileyicilik kazanabilir. Etkileyici olmayan bir ölüm, kahramana yakışmaz. II. Erkek, toplumsal mistisizmin “kendini değerleri uğruna feda etme” anlayışının ürünü olarak istediği ve tasarladığı bir ölümü düşünür. Bu

eyleminin gerçek bir toplumsal dönüşümün başlangıcı olabileceğini zanneder. Bu durumun, artsüremli bir bakış açısıyla oyunun yazıldığı dönem aydınlarının genel bir yaklaşımı olduğu görülür. Kendinde oluşturduğu birikimin penceresinden bakabilen; ama baktığına kendinden hiçbir şey yansıtamayan, toplumu değiştirme, dönüştürmede başarısız olan aydınlar, kendi içlerinde yaşadıkları bir bölünmenin öznesi durumundadırlar. II. Erkek, bu tarz bir bölünmenin yaldızlı tarafının oyuna yansımastır. I. Erkek ise bu yaldızlı tarafın, gerçek niyetini tahlil edebilmektedir: Ölümünün ona inanan insanlara yaranmak, halkın istediği ve dışsal olanda varlık değeri kazanan üstün (!) nitelikleri sergilemek amacıyla olduğunu farkındadır. Ama yapabileceği başka bir şey de yoktur.

Oyun kişileri üzerinde bu şekilde yaptığımız belirlemelerin ardından I. Erkek'in benlik bölünmesine uğramamış öznenin bir gölgesi olduğu ve II. Erkek'in ise işin gösteriş tarafını daha çok benimsemesi ve bunun üzerinde daha çok durması açısından bir maske olduğunu söyleyebiliriz.

Tablo 14: Kurgulanmış Benlikler

Özne	1. Erkek	2. Erkek
Gerçek kişi	Kurgulanmış benlik 1	Kurgulanmış benlik 2
↓	↓	↓
Gerçek bir ruha sahip	Ruhun gölgesi	Maske
Gerçek bir aydın değildir.		Gerçek bir kahraman değildir.

Aynı öznenin kopan bu kurgulanmış benlikler, arasındaki koşut nokta, gerçek bir değer hükmüne kavuşmamış olmalarıdır. Özne ve kurgulanmış benlik 1 arasında daha yakın mesafe olmasına karşın ikisi de aydın kimliğini tam anlamıyla oluşturamamış durumdadırlar. Kurgulanmış benlik 2'de ise dış uyarıcılar etkilidir. Ölümün etkileyici

bir boyutta gerçekleşmesi hep onun kurgulamalarının eseridir. O aydın kimliğini bir şovun son perdesi olarak tasarlar. Bu açıdan da diğerlerinin içinde yaşattıkları korkuları maskeler ve asla gerçek bir kahraman olamaz. O, sadece bir maskedir.

ÇIKIŞ

Çıkış, tek perdeden oluşan ve aynı uzamda başlayan, biten bir oyundur. Ortak bir hayatın üyesi olan “Baba” ve “Kız”ın arasında geçen olaylardan ve konuşmalardan oluşur. Penceresiz ve karanlık bir odada iki kişi yaşamaktadırlar, evin hanımı ise erken yaşta ölmüştür, Baba - Kız, bu havasız ve izbe evde yaşamlarını neredeyse böceklerle mücadelede adanmış durumdadırlar. Böceklerin cirit attığı evde bir sürü ilaç şişesi, ilaç reklam panoları, filitler ve pompalar bulunmaktadır. Baba, yaşlı bir adam olarak; Kız ise yirmi, yirmi beş yaşlarında bir genç kız olarak tanıtılırlar. Zaman ile ilgili açıklama yapılmasa da Kız’ın sokak kapısını her açtığı anda karanlıkla karşılaşmasından hareket ederek zamanın akşamdan geceye döndüğünü söyleyebiliriz.

Oyun olağan olmayan bir durumla başlar. Artık bebeklerle oynayacak yaşı çoktan geçmiş olması gereken evin Kız’ı bebekle oynamaktadır. Baba ise masada hesap yapmaktadır ve oyunun sonuna kadar hesap yapma veya yapamama, onun başlıca derdi olacaktır. Normal koşullarda bu sahnenin her zaman görülmesi muhtemel bir yaşam kesiti olması gerekirken böceklerin öldürülmesi veya yok edilmesine harcanan paranın neredeyse tüm masrafların ötesinde olması, kızın ise yaşça büyümüş olmasına rağmen yaşına uygun davranmaması, dizimsel yapıda bir şeylerin ters gittiğini okuyucuya/izleyiciye daha baştan kendini hissettirir.

Oyun kişilerinin uzamla kurdukları ilişki ve birbirleriyle olan ilişkilerindeki bildirişim düzeyleri metnin anlamlandırılmasında başlıca öneme sahiptir. Biz de oyunu oluşturan yapıyı bu bakış açılarını açımlayarak gerçekleştireceğiz ve metnin yapısını oluşturan anlam ağını çözümlenmeye çalışacağız.

Baba ve Kız Arasındaki Bildirişim Düzeyi

Annenin ölümünden sonra yalnız kalan Baba, Kız’ını koruma güdüsü ile davranmış ve onu dışarıya çıkarmamış ve ona dışarısını hep kötülüklerle dolu, karanlık hem de zifiri karanlık bir yer olarak anlatmıştır. Kız evlerinin önündeki “eşik”ten ötesini görmemiş ve “eşiği” geçme cesaretini de gösterememiştir.

KIZ: Biraz uzağa gidebilsem... Eşikten biraz daha öteye...

Baba: (*Birden başını kaldırır. Kuşkulu ve telaşlı*) Nereye gidiyorsun?

KIZ : (İrkilir.) Dışarı çıkmayacağım...

Baba: Çıkacaktın...

KIZ: Eşikten dökeceğim... Her zamanki gibi... Eşikten

Baba: (Yerinden fırlar, KIZ'ın yanına gelir.) Beni atlatacaktın değil mi? Atlatıp kaçacaksın? ...

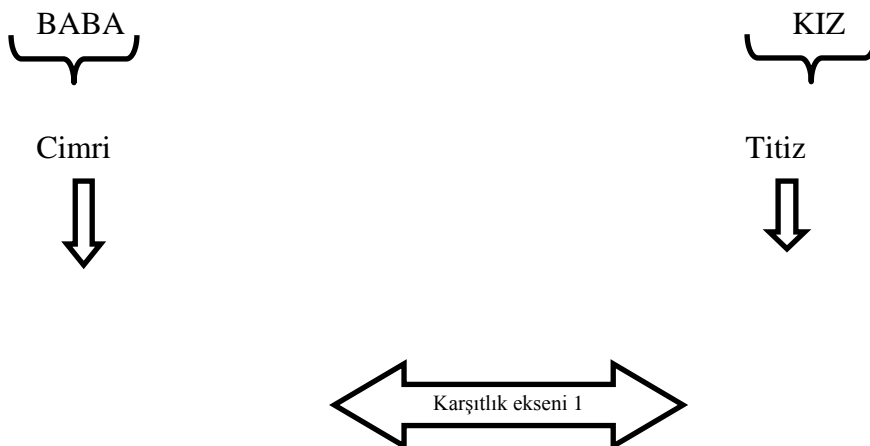
KIZ: (İlk kez kapıyı hafifçe iter, açar. Dışarısı zifir karanlıktır.) Eşikten dökeceğim, dedim. Eşikte durup dışarı dökeceğim...

Baba: (Dışarısını gösterir.) Bak, nasıl karanlık. Çıkma sakın... Çok karanlık...

KIZ: (Korkuyla dışarı bakar.) Evet, çok karanlık... Kapkaranlık. (Ağaoğlu, 1993, s. 22-23)

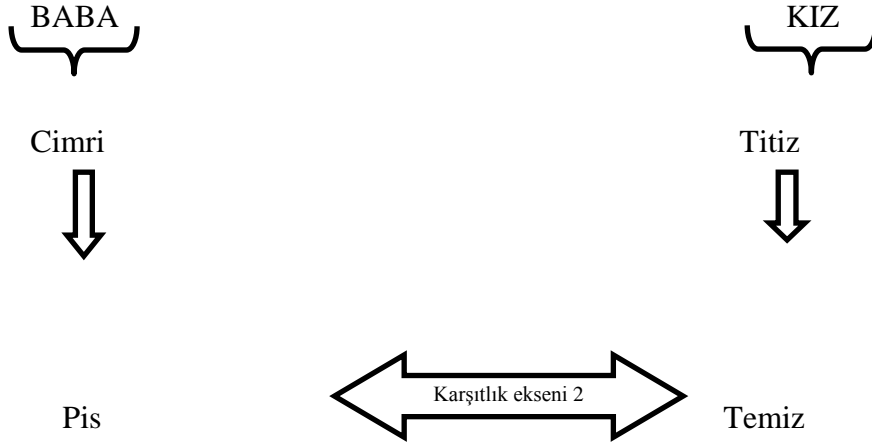
KIZ, dışarısını karanlık ve ürkütücü bir yer olarak tanımıştır, ona öğretilen korkularla büyütülmüş ve hiç dışarı çıkartılmamıştır. Evde onlarla birlikte yaşayan ve bir türlü başa çıkılamayan bir sürü böceği yok etmek, hayattaki tek amaçları haline gelmiştir. KIZ, böcekleri fısfla öldürmek ister, çünkü böcekleri ezdiği zaman her yer kirlenmektedir; baba fısfların pahalı olduğu söyleyerek ayağı ile ezmesini ister. Baba her seferinde pahalı olduğu için laf eder, KIZ ise kendini savunur, ellerini yıkar, kolanyağı ile ellerini ovalar. Onunki artık evham düzeyine varmış bir titizliktir. Baba da giderlerin çoğunu böcek ilaçlarına ayırmaktan dolayı zorunlu bir cimrilik halindedir. Kişilik özelliklerinde ortaya çıkan “*cimrilik*” ve “*titizlik*” birbiriyle anlamsal açıdan bütünleşen bir karşıtlık olmasa da diğer pek çok karşıtlığın kaynağı durumundadır.

Şekil 15: Oyun Kişilerinin Karşıtlığı



Böceklerle mücadele
ederek yaşanabilir.

Böceklere asla alışmaz,
onlarla yaşamayı reddeder.



Baba, savaştan kabullenen, boyun eğen bir yapıya sahipken, Kız'ı koşullarını kabul etmez. Kız, Baba'sı ile olan ilişkisinde belirleyici bir özne değildir. O ancak Baba'sı tarafından belirlenmiş bir özne tasarımı olarak var olabilir. Buradaki temel sorunsal Kız'ın insan olmaktan kaynaklanan doğasından gelen "sınırlarını" aşma duygusu ve düşüncesini eyleme dönüştürmeye cesaret edeceği andır. Kız, oyun içerisindeki kişisel ve duygusal gelişimiyle aşama aşama bu düzeye de gelmektedir.

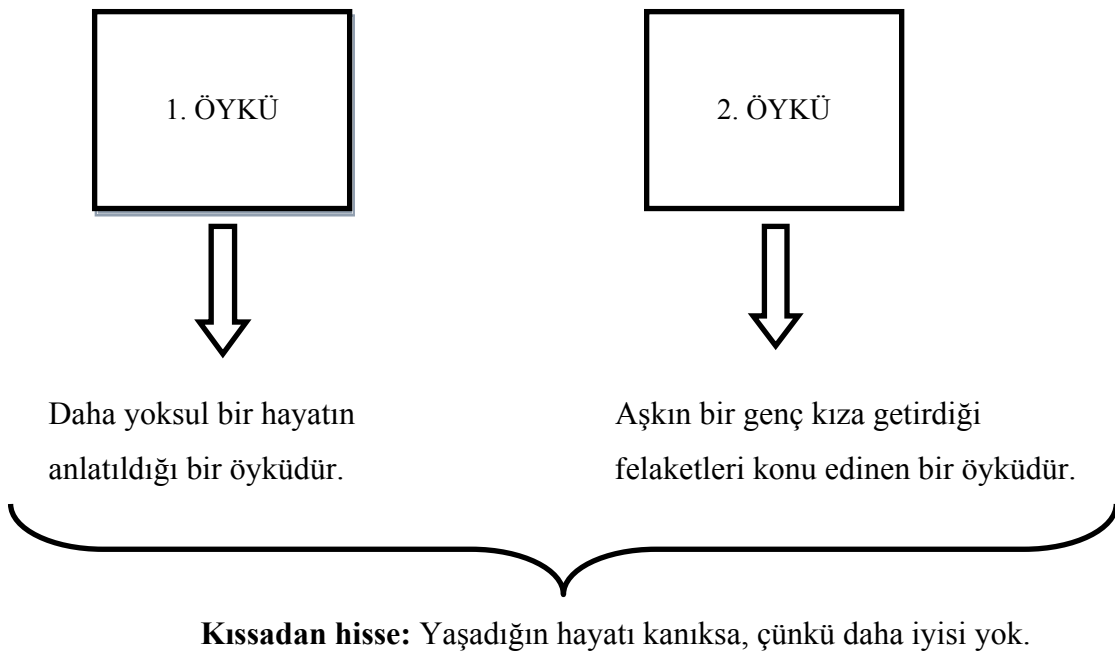
Baba için zaman adeta durmuştur, oyun içinde zamana yönelik herhangi bir açıklamanın yapılmaması da buna bağlanabilir. Kız'ını hâlâ küçük bir kız olarak görmek istemekte ve ona böylece daha iyi hükmedebileceğini düşünmektedir. Kız dışarı çıkmak isteği ile kapıyı açtığında yirmi, yirmi beş yaşındaki Kız'ına Baba'sının söyledikleri ancak küçük bir kız çocuğuna söylenebilecek türdendir:

Baba: (*Peşinden gider.*) Gitme! Çıkmak istiyorsan ben çıkarırım seni. Elinden tutar parka götürüm. Park ya. Kuğular... İstersen eğer, birlikte ikimiz...

Kız: Bunaksın sen! Bunak ve bencil... İkimizmiş... (Ağaoğlu, 1993, s. 28)

Görüldüğü gibi Baba, Kız'ı için zamanı dondurmuştur. Onu hâlâ bir çocuk olarak tasarlamaktadır. Baba, Kız'ı için zamanı dondurmakla kalmaz, Kız'ının herhangi bir arayış içine girmemesi için, cinsinin, yaşının ve insan olmaya dair özünün ortaya çıkmaması için birtakım öyküler anlatarak onun bilincini de dumura uğratmak gibi bir eylem içerisinde de bulunur. Kız'ı ağlamakta iken onu teselli etmek amacı taşıyan iki öykü anlatır. Anlatış biçimi kötü olduğu kadar öykülerde dile getirilenlerin de teselliden ziyade “kıssadan hisse” niteliğinde olduğu açıktır. Söz konusu kıssalardan kazanılacak hisse ise Baba'dan yana bir hissedir ancak. Kız yeter ki dışarı çıksın ve böylece de tüm kötülüklerden uzak olsun, bu yeterlidir Baba için.

Şekil16: Metin İçi Farklı Düzlemler



Oyun içinde anlatılan bu iç öyküler, Kız'ın yaşamında kendi benliğinden kaynaklanabilecek tüm arayış kanallarını tıkamaktadır. Ancak özgürlük arayışı ve isteği insan hayatında, önüne geçilemez bir sel gibidir. Kız'ın içinden kaynaklanan bu arayışın önünde Baba da artık duramayacaktır.

Baba, Kız'ının kendini bulma ve özgürlüğüne kavuşma yolundaki bütün çırpınışlarının yerine kendince belirlediği bir ideali koymaya çalışır. Bir başka deyişle onun hedefini şaşırtmaya çalışır. Bu ideal, yeni ve daha etkili bir ilaçlar almaktır:

Baba: *(Peşinden gider.)* Gitme! Çıkmak istiyorsan ben çıkarırım seni. Elinden tutar parka götürüm. Park ya. Kuğular... İstersen eğer, birlikte ikimiz...

Kız: Bunaksın sen! Bunak ve bencil... İkimizmiş...

Baba: Yeni ilaçlar alırsın...

Kız: Bu duvarlar başına yıkılsın! *(Baba'yı iter. Kapıyı ardına dek açar. Kapının ötesi yine zifiri karanlıktır. İçeriye fırtına dolar.)*

Baba: *(Yakarır.)* Daha etkili ilaçlar... Bak, göreceksin, nasıl... Dur, çıkma... *(Kız, karanlık ve fırtına karşısında irkilir. Bir adım geri çekilir.)* İlle çıkmak istiyorsan güneşli bir günde, daha aydınlık bir günde çıkarız. Bak ne karanlık... Nasıl fırtına var dışarıda... *(Yüzünde kurnaz bir anlam belirir.)* İlk adımda seni yere çalacak bir fırtına... *(Kız'ın gitgide daha ürkekleşmesinden yararlanarak kapıyı usulca kapatırken)* Güneşli bir gün çıkarısın... Parklarda yürürsün... Su kıyılarında... Bahar dalları açmış olur... Papatyalar toplarsın...

Kız: *(Mırıldanır)* Bekle dur... Bekle dur... Herkes bekliyor anlaşılın... Herkes, hiç çıkmaksızın dışarıya...

Baba: *(Bir şeyi anlamasından korkarak)* Daha etkili ilaçlar alırım. Bütün böcekleri kökünden kazıyacak ilaçlar... *(Kız'ı elinden tutar. İlaç reklamlarının önüne sürükler.)* Neler var, neler. Daha etkili çareler... İstersen bundan alırsın. Bu en yenisi. En iyisi olduğu söyleniyor. Satıcı bunun en kesin yol olduğunu söylemedi mi? Bakkala çıkarız. Ordan parka... bak, bu ilaç da hepsinin kökünü kazırmış. Belki çok pahalıdır ama ne çıkar? Kökünü kazıyacaksa bütün paramı verir alırsın. Verebileceğim her şeyi. Kökü kazınacaksa öderiz, öderiz. (Ağaoğlu, 1993, s. 28-29)

Görüldüğü gibi Baba, Kız'ı ilaçlarla ve ilaç reklam panolarıyla adeta hipnotize ederek o anda yaşadığı gerçeklikten uzaklaştırıp kendi gerçeklik düzlemine çekmeye çalışır.

Onun yeni ilaçlar almaktan ve böcekleri alt etmekten başka bir şey düşünmesine izin vermez ve bunu da yavaş yavaş, ikna edici ve hatta hipnotize eder tonda yapar.

Aslında Kız'ın Baba'sının onun için dondurmuş olduğu bu zaman aralığında bir kabul içerisinde olduğu da görülmektedir. Kız, oyunun başında taşbebeği ile oynamaktadır. Hatta ona kilot dikmek için 50 santimlik bir dantel bile almıştır.

Kız'ın bebeği ile olan ilişkisinde bir yansıtma yaptığı ve kendinde görmek isteği şeyleri onun üzerinde düşünmekte olduğunu daha oyunun girişindeki ilk cümlede görmekteyiz.

Kız: Dursana ayaklarının üstünde çocuk! Dursana bir kez...(Ağaoğlu, 1993, s. 19)

Oyunun ilerleyen bölümlerinde Kız'ın taşbebeğine söyledikleri hep bu yansıtmanın ürünü olarak şekillenirler:

Kız: *(Bebekle oynamaktadır. Ürkek, onunla konuşur.)* Seni azat edeceğim. Gözlerinde aynı renk ışıklar yandığı zaman... Aynı doğruyu... Kendi doğru... Kendi doğru... Doğru... Böcekler... Siz... *(Düşünce zinciri çoktan kopmuş gibidir.)* Gözlerinde aynı renk ışıklar yandığı zaman... Azat... Kendi doğru... Nedir kusurum? Suçum? Doğdum ve... *(Aklını yeniden toplar.)* Bebek sen korkmazsın... Ürkmezsin... Evin dışında hiçbir şeyden... Korkmak... *(Birden haykırır.)* Boğuluyorum! *(Kapıya atılır.)* (Ağaoğlu, 1993, s. 28)

Bebeğinin gözlerinde görülecek olan aynı renkte ışık ise bir kararlığının ve korkusuzluğun simgesel ifadesi olarak kullanılır. Bu, taşbebek için düşünüldüğünde kendiliğinden gerçekleşmesi imkansız bir durumdur. Kız'ın düşüncesinde ve sözlerinde karşılığını bulan ve bebekte kendini görme yansıtması için de imkan dahilinde değildir “azat olmak veya azat edilmek”.

Aralarında geçen tartışmada Baba'sına kötü sözler sarf eden Kız'dan intikam almak istercesine Baba tarafından söylenen “*Bebeğinin saçlarında bir sürü böcek var.*” cümlesinden sonra bebek hızla yere atılır ve böcek ölüsü gibi süpürülür. Artık

gözlerinde yanan farklı ışıkların ikisi de yanmamaktadır. Kız onu bir delikten aşağı atar. Evden çıkabilmenin tek yolu ise birileri tarafından “süpürülmek”tir bu durumda. Bebek evin dışına atıldıktan sonra da yansıtma nesnesi olarak kullanılmaya devam eder, ancak bu yansıtma eyleminde son aşamadır artık. Çünkü “taşbebeğin” ortadan kalkmasıyla birlikte Kız’da da bireyselleşme süreci başlar.

Kız, dışarı çıkamamanın ve çıkmaya cesaret edememenin acısını çekmektedir. Babasına kendini dışarıya süpürmesini ister, tıpkı bebeğini kendisinin süpürdüğü gibi. Baba, çok üzgündür, ancak koruma güdüsü hâlâ sevginin önündedir ve onu yeterince koruyamadığını söylemektedir. Kız, artık kararlı bir şekilde kapıya yönelir ve çıkmak ister. Baba’sı, bu sefer mani olmaz. Dışarısını hep Baba’nın gözleriyle görmeye alışan Kız, dışarısının çok karanlık olduğunu söyler, ancak baba dışarısının aydınlık ve pırlıl pırlıl bir güneşin olduğunu söyleyince dışarı çıkar. Bu hayata atılan ilk adımlar gibidir. Yavaş yavaş ilerler, karanlıktır, hiçbir şey görememektedir. Gözleri alışır, görmeye başlar ve hayatına doğru ilerler.

Baba, kızının geri geleceği ve yaşama tutunamayacağına dair hâlâ bir umut taşısa da Kız, başarılı olmuş, hayata doğru ilerlemiştir. Baba hüsrana içinde eve girer ve bütün böcek ilaçları üstüne sıkar, döker ve kendini tıpkı bir böcek gibi süpürmeye çalışır.

Tablo 15: Kişiler Arasındaki İlişki Düzeyleri



İki kişi arasında geçen olaylarda taşbebeğin varlığı, bir üçüncü kişinin varlığı gibi oyunda işlev görmektedir. Karşılıklı ilişkiler ağında Baba ile Kız ve Kız ile bebeği

arasındaki ilişkide direniş ve çaba gösterme, özgürlüğün sağlanmasında temel koşul olarak görülür. Bunun önünde durmak ise süpürülmeyi hak etmek anlamına gelir.

Uzam İçerisinde Kişilerin Konumu

Oyunda uzam, dar ve penceresiz bir oda olarak belirlenmiştir. Odanın penceresiz olması, arkasından karanlık olma durumunu da getirecektir. Dış uzam da Baba tarafından sürekli karanlık, kötü ve fırtınalı olarak anlatılmıştır. Bu bakımdan iki uzam arasında koşutluk ilişkisi vardır.

Baba ve Kız, farklı açılardan da olsa bir sıkışmışlık duygusu içindedirler. Baba, ailesindeki diğer üyeler, onları erken terk ettikleri için yalnızdır. Bu yalnız hayatın içerisinde geçim sıkıntısı da çekmektedir. Bir kız çocuğunu yetiştirme ve koruma sorumluluğunun kaygıları arasında sıkışmıştır. Bu sıkışmışlık içerisinde var ettiği Kız'ında ise yetiştirme koşullarından kaynaklanan farklı bir sıkışmışlık duygusu gelişmiştir. Kız, dışarı çıkamamanın, kendi doğrularını yaşayamamanın sıkıntısı içindedir. Üstelik bir de buna böceklerin iğrençleştirdiği bir ortam eklenince sıkıntı bir kat daha artmaktadır. İç uzam, Baba ve Kız'ın duygularının, iç dünyalarının sıkışmışlığının simgesel anlatımını verir.

Tablo 16: Uzamlar Arası Karşıtlıklar

Dış uzam		İç uzam
Karanlık	← Koşutluk İlişkisi →	Penceresiz (karanlık)
Zifiri karanlıkta kötülükler var.	← Koşutluk İlişkisi →	Böcekler, iğrenç ve ürkütücü yapar.
Mücadele edilmemiş, dış uzamda yaşanamaz önyargısı	← Karşıtlık İlişkisi →	Mücadele ediliyor, sonuç yok ama yaşanabiliyor.

Baba'ya göre dış uzam tekinsizdir, Kız'a göre de iç uzam tekin değildir. Kız, bu tekin olmayan iki uzam arasında sıkışmışlık duygusunu Baba'dan daha fazla yaşar. Yaşının getirdiği özgürlük duygusuna bağlılık ve onu arayış, Kız'ı boğan bir noktaya gelir.

Baba, kızının dış uzamda yaşayamayacağını düşünür. Çünkü orası kötülüklerle doludur. Ancak iç uzam da böceklerin istilası altındadır ve her ne hikmetse böcekler alt edilememektedir. Bu noktada dış uzamdaki kötülük ve olumsuzlukların iç uzamdaki karşılığını böceklerin evde kurdukları yok edilemeyen imparatorluğu karşılar. Baba, tek amaç ve ideal olarak böceklerle mücadeleyi hem kendi yaşamına koymuş, hem de Kız'ının yaşamını da bu belirlenimin altına sokmaya çalışmıştır.

İç uzamın tüm olumsuzluklarına rağmen yine de yaşanabilir olması, kötülükler veya olumsuzluklara karşı bir direnişin zorunlu olarak varlığını gerekli kılar. Bu durumda iç uzamda verilen mücadelenin aynısı dış uzamda da verilebilir. Bu da demek oluyor ki dış uzamda da yaşanabilir. Kız'ın oyun sonunda dış uzama adım atması ve orada ilerken Baba'sı ile yaptığı konuşmada gerçek yaşam deneyimlerini örneklemeye başladığını da görürüz. Şimdiye kadar hep babasının gözleriyle dış uzama bakan Kız için artık yaşam kendi gözlerine görünmektedir ve tüm sisler de dağılmaktadır:

Kız: *(Sesi iyice uzaktan.)* O denli karanlık değil... Önümü görebiliyorum...
 Bastığım yeri seçiyorum şimdi... *(Bir an.)* Baba... Çok yalnız mısınız? Yalnız olduğunu bilmek istemiyorum... *(Güler.)* Hiç boşuna ağlama... Oradasın...
 Unutmam... *(Sesi yankılanır.)* Baba!... *(Bir an)* Günaydın çocuklar...
 Günaydın... Günaydın... Günaydın... ... (Ağaoğlu, 1993, s.35)

Kız, her adımıyla birlikte yaşamdaki farklı unsurlarla karşılaşır, belki de ilk defa birilerine “günaydın” der. Yaşamın büyük döngüsünde var olabilmek savaşımına başlayan kız, tüm kısıtlamaların ve korumacı yaklaşımlara karşı çıkabilmiş ve kendi ayakları üzerinde durabilmiştir. Tıpkı oyunun ilk cümlesinde taşbebeğine söylediği gibi.

KOZALAR

Kozalar oyunu Adalet Ağaoğlu'nun tek perdelik kısa oyunlarından biridir. Üç kadın arasında geçen konuşmalardan oluşan oyunda kadınlar I. ,II. , III. olarak belirtilmiştir. Birer özel isme sahip değildirler. I. Kadın'ın evinde belli aralıklarla düzenlenen bir ev ziyareti gerçekleştirilmektedir. Zaman olarak özel bir belirleme yapılmasa da öğleden sonra veya akşam saatleri olduğu söylenebilir. Bu kadınlar arasında geçen iler tutar yanı bulunmayan konuşmalar, dış uzamdan gelen veya gelebileceği tasarlanan kötülüklerden korunma konusunda hepsinin yaşadığı korkular ve gerçek dışı söylemler, oyunu ilginç kıldığı kadar gündelik gerçekliklerin ötesine taşımaktadır. Bu durum okuyucu/izleyici üzerinde yadırgatıcı bir durum da yaratmaktadır.

Kadınlar arasında geçen konuşmalar ve dış uzama ilişkin korkular, gerçek ve gerçek dışı arasında yaşanan gidip gelmeler, oyunun anlamlandırılmasında dış uzamın ve iç uzamın özellikli konumlarının değerlendirilmesini kaçınılmaz kılmaktadır. Ayrıca sahne direktiflerinde verilen bilgiler ve sahneye yansıtılması istenen görüntüler ve sesler, metin içi düzlemin anlamlandırılmasında değerlendirilmesi gereken unsurlar olarak durmaktadır. Biz de bu gerekçelere dayanarak ilk önce uzamların metin içindekini konumunu, daha sonra bireyler arası ilişki düzeylerinde ortaya çıkan kişilik özelliklerini belirlemeye ve metinde ortaya çıkan kaygı-korku-karabasan üçlüsünü kişiler ve uzamlar açısından değerlendirmeyi amaçladık. Ayrıca bu kişilik özelliklerinin kaygı düzeylerinin ortaya çıkışını nasıl sağladıklarını ve oyunun sonuna kadar dozu gittikçe yükselen gerilimli yapıyı nasıl kurduklarını belirlemeye çalıştık.

Uzamların Konumu

Metin dışı verilen uzam tanımlamalarında dünyanın yaşadığı tüm sıkıntıların genel bir görünümünü oluşturacak görüntülerin ve seslerin sahneye yansıtılmasının yarattığı gerçeklik düzleminin metin içi düzlemin gerçekliğine anlamsal açıdan katkısı bulunmaktadır. Uzun uzadıya yapılan sahne direktiflerinde ortaya çıkan, dünyanın kaosundan başka bir şey değildir.

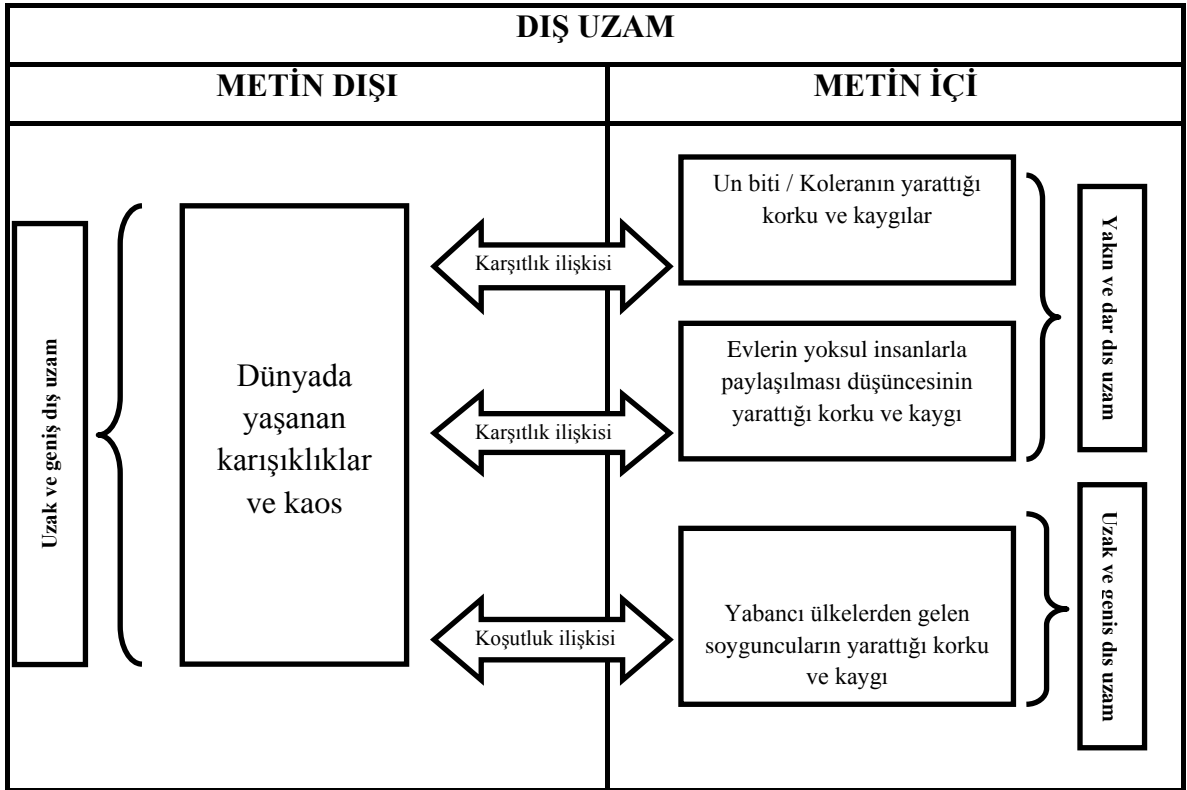
“... ve seslerle çağdaş dünyanın, endüstrileşen büyük kentlerin, uzay yarışının, yeni bir aranişın, yeni bir oluşumun, bu oluşum içinde güçlü ve güçsüzlerin; eziliş ve direnişin görünümü verilir. Gürültü ve sesler tek tek belirgin, ama çok yüksek tonda; ... Kulak paralayan sesleri, kulak paralayan uçakların geçişi izler. Önce sivil, sonra birden askeri uçaklar. Uçaklar uzaklaşırken birden çok şiddetli bir patlama duyulur. Aynı patlama yankılanıp dağılırken hemen ardından sürekli bir uğultu duyulur: yürüyen koşuşan büyük kalabalıklar. ... Bir tarlada, kanlar içinde yatan vurulmuş iki genç. Çok kısa bir an sessizlik. Bir tören. Hangi ulusa ait olduğu bilinmeyen bayraklar. Bir söylev. ... Birden bir fabrikanın düdüklarının sesi kulakları yırtar. Hızlı bir tren gelir geçer. Tren sesi sönerken birden bir karanlık olur. Hiçbir şey görünmez. Sadece müthiş bir taraka ile makineli tüfek sesleri duyulur. Makineli tüfek seslerinin ardından kesin sessizlik ve bir görüntü bir doğumevinde yeni doğmuş çocuklar. Çok çok çocuklar. KESİN SESSİZLİK. ... bu sessizliğin ardından bir kanaryanın tatlı tatlı ötüşü ile perde açılır. ... (Ağaoğlu, 1993, s. 39)

Savaşlar, makineli tüfek sesleri, patlamalar, koşuşan, kaçışan kalabalıklar, kulakları sağır edecek düzeydeki sesler... Tüm bu betimlemenin ardından bir kanaryanın tatlı ötüşü ile oyuna geçilmesi, metinde “dış uzama” ilişkin belirlemelerin oluşmasını sağlar. Zira üç oyun kişinin tüm korkuları da dış uzama ile ilişkilidir. Dış uzama ilişkin yapılan bu belirlemeler, oyunun sonunu hazırlayan korkulu anlara geçiş aşamasında metinde iki kez daha kısa olarak yapılır.

Oyundaki üç ev kadını, betimlemesi böylesine korkunç yapılan bir dış uzama karşılık evlerinin son derece zevksiz ama bir kadar da tertip ve temizlik içerisindeki misafir odasında oturmaktadırlar. Kadınlar kendi dünyalarının sığılığı içinde konuşmalarını birbiriyle mücadelede adanmışken dış uzama kaygı ve korku verici bir boyutta ele alınır. Metin dışı verilen dış uzama betimlemelerinde gördüğümüz, oyun ilerledikçe artarak ortaya çıkan kaygı ve korku düzeyleri, uzak ve geniş dış uzama ile koşutluk ilişkisi içerisinde. Ancak aynı dış uzama betimlemeleri, yakın ve dar dış uzamda ortaya çıkan kaygı ve korku düzeyleri ile karşıtlık ilişkisi içerisinde. Kozalar oyunu, bir okuma

metni olarak uzamlar arası yaratılan karşılığı kadınlar arasında gerçekleşen konuşmalarla ve ağırlıklı olarak da sahne direktifleriyle belirlemiş olur.

Tablo 17: Uzamların Metne Dağılımı



Kadınların her biri farklı açılardan kendilerine değişmeceli anlamda bir koza örmüştür. Kendileri etrafındaki koza tabii ki çok kalın ve güçlüdür, ancak bilgisiz ve klasik belirlemelerle kendi ülkelerinin düşmanı olmadığı fikrine kapılıp ülkelerinin etrafını da ince bir koza ile kapatmaktan geri durmazlar. Evlerinin sağlamlığından ve dış dünyadan yalıtılmışlığından söz ederken I. Kadın'ın söylediklerinde bunu görmek mümkündür.

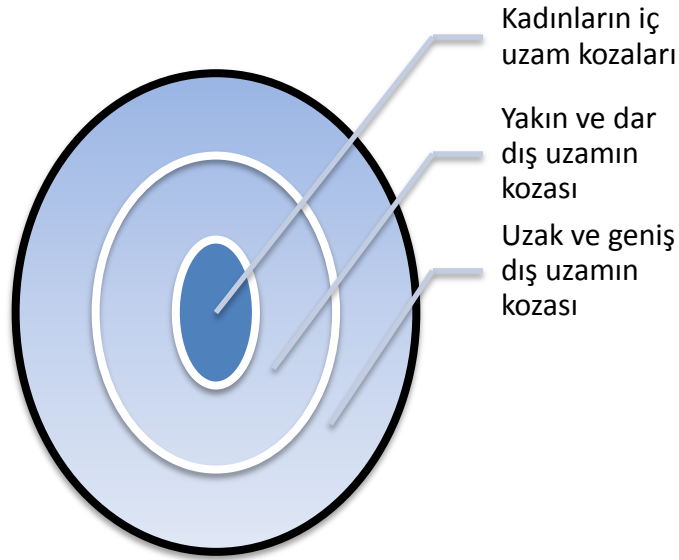
I. Kadın: Onu düşmanı olanlar düşünsün. Bizim memleketin düşmanı yok ki.
(Ağaoğlu, 1993, s. 58)

Gelebilecek tehlikeler ancak memleket haricindeki bu tekinsiz, uzak ve geniş dış uzamdan gelebilir. Diğer yakın ve dar uzamlardan gelebilecek tehditler, kendi savunma

mekanizmaları tarafından bir şekilde bertaraf edilebilir ancak uzak ve geniş dış uzam korkularını doruğa çıkarır.

Kadınlar, son derece kanıksadıkları dünyalarının içinde farkında olmadan birbirinin içine geçmiş kozalarla etraflarını kapatmışlar ve bir nevi kendilerine korunaklı bir başka yaşam alanı yaratmışlardır. Kadınların yarattıkları bu dünyalar oyunun iç uzamını oluşturur ve bu iç uzam oyun sürecinde dış uzamı bir tehdit olarak algılar.

Şekil 17: Oyun Kişilerinin Değişmeci Uzamları



Kişiler Arası İlişki Düzeyleri

Kadınlar arasında gerçekleşen konuşmalarda konular, sarf edilen hiçbir cümlenin anlamına yaslanmadan arada sallanan bir sarkaç gibi farklı anlam düzeyleri oluşturur. Bu anlam düzeylerinde kadınların her birine ait kişilik özellikleri ve toplumsal yapı içindeki konumları belirli ve görünür hale gelir. Kadınların sakin bir minval üzerindeki konuşmaları birden öfkeye, kıskançlığa, üstünlük düşüncesine, korkuya, güvensizliğe evrilir. Dostane bir havada geçmesi beklenen bu ev ziyareti gizli bir savaş alanı andırır.

Anlambirimcik A

Dış uzam tanıtımının ardından aydınlanan sahnede kadınlar sanki çok önceden beri oturmaktadırlar. Kanaryanın tatlı tatlı ötüşü ile huzur ortamına bağlanan dış uzam kaosu I.Kadın'ın kanaryaya dair sözleri ile sona erer. I. Kadın ev sahibidir. Misafirlerinin karşısında oturmaktadır. Otuz, otuz beş yaşlarında sıska, sarı ve çok titiz bir kadın olarak tanıtılan I. Kadın için evi ve evinde yer alan bütün canlı cansız varlıklar çok değerlidir ve diğer kadınlara üstünlüğünün kanıtları durumundadır. I. Kadın'ın daha ilk cümlesinde bilgiç bir tavır gizlenir. Neredeyse felsefi bir anlam taşıdığına inanılabilecek bu cümle ile diğerlerine baskın olmaya çalışır:

I. Kadın: Bir evde bir kanarya şart. (*Aksırır.*) Kanaryasız ev (*Aksırır.*) tokmaksız davula benzer. (Ağaoğlu, 1993, s. 40)

Kadının sözündeki mantıksal açılıma göre her ev bir davul her kanarya da bir tokmaktır. Değer yargısı, birbiriyle ilişkili görülemeyecek iki kavram üzerinden yansıtılır. I. Kadın'ın buna benzer pek çok konuşmasında bir bilgi temeli bulmak mümkün değildir. Onun için bilgili görünmek ve diğerlerine üstünlük sağlamaktır önemli olan. Pislik, temizlik söz konusu olduğunda da en yetkili odur. Oyun boyunca durmadan yerden, oradan buradan mutlaka bir çöp bulur ve sehpanın üstündeki tablaya atar, halıların saçaklarının düzeltir. Sevgili, soylu kanaryasının (!) suyunu bile kaynamış soğumuş sudan koyar ve bu yeni bilgiçliklere kapı aralar, bu bilgiçliğe diğer kadınlar da bilgisizlikleri ile dâhil olurlar:

I. Kadın: Kaynamış su iyidir. Kireci gider. Kireç, çünkü mideye oturan bir şey. Su kaydattığınız çaydanlığa baksanıza...

II. Kadın: Ya, yaa... Kaynatmasak çaydanlığın içini saran o taş gibi şey midemizi saracak. Sara sara sara sara daralır mide. Daralınca hiçbir şey almaz olur içine...

III. Kadın: Hadi çaydanlığı kazırsın. Mideyi nasıl kazırsın, söylemesi ayıp? (*Kıkırdar.*)

II. Kadın: (III. 'ye) Sen çaydanlığı nasıl temizlersin? Ben sirkeyle kaynatırım. Hemen kopup çıkar kireç taşları.

I. Kadın: (Kanaryanın suyunu değiştirip yerine dönerken) Onun için arada bir kaynamış sirke içeriz biz bizimkiyle. Çocuklara da içiririz. (Ağaoğlu, 1993, s. 45)

Hepsinde olduğu gibi I. Kadın için de dışarıda olan ve oradan gelen her şey kirletilmiştir. I. Kadın, çocuklarını eve geldiklerinde hiçbir şeye dokundurtmadan banyoda ova ova yıkamaktadır. II. Kadın da kızını aynı şekilde yıkamaktadır.

I. Kadın, sahip olduğu her varlığı, inanılmaz değerli ve vazgeçilmez görür. Üstünlüğünün ve farklılığın nedeni de hep buna bağlıdır. Kocasının babasından kalan evlerinin duvarları öyle şimdiki evler gibi üç santimlik duvar değildir. Kalın duvarlıdır ve her türlü delik, kovuk dış tehlikelere karşı kapatılmıştır. Çift kilitli bir kapıları ve sağlam pencereleri vardır. Sürekli olarak ev eşyaları ile övünür, onları sayar, kristal komposto takımı ise anasından kalmıştır:

I. Kadın: ... Radyomuz, televizyonumuz, salon takımlarımız, yemek odası takımlarımız... (Ağaoğlu, 1993, s. 49)

Dar günler için alınmış tahvilleri, bir de elmas yüzüğü vardır I. Kadın'ın ve onları nereye saklamasını bir türlü bilemez. Arsaları ve bankadaki paraları da diğer kadınlarla yaptığı konuşmalarda araya sıkıştırılan övünme vesileleridir.

II. Kadın, kırk, kırk beş yaşlarında tombul, mızımız ve çekingen bir kadındır. Metinde sözcükleri uzata uzata ve ağlamaklı bir tavırla konuştuğu belirtilir. Konuşmasına yansıyan bu özellik ona aptalca bir görünüm verse de o da mal mülk konusunda kendini diğerleriyle yarıştırmakta mahirdir.

II. Kadın: Biz zengin değiliz o kadar ki bir katımız, bir arsamız, bir de... (Ağaoğlu, 1993, s. 48)

Sürekli elindeki şişle örgüsünü ören II. Kadın da evlerinin eşya ile dolu olduğunu hele çiçek saksılarından hareket edemediklerini konuşmaları sırasında söyler. Üstelik onun da diğerlerinde olduğu gibi gümüş kupaları büyüklerinden ona kalan önemli bir eşya olarak mülkiyet duygusuna dâhil edilmiştir.

III. Kadın ise otuz, otuz beş yaşlarında, süslü ve güzelce bir kadın olarak tanıtılır. Her sözünün ardından “kıkırdar”, güzelliğinin farkında olduğunu ve bunu sergilemek veya söz konusu etmekten mutlu olduğunu oyun sırasındaki konuşmalarından anlamak mümkündür. Memur ve ona sadık olan bir kocaya ve söylediğine göre zar zor alabildikleri, sadece ona yakışan bir kürke sahiptir. Kürkünü yanından hiç ayırmayan III. Kadın, fincan ile çay içmenin kendisini farklı bir toplumsal sınıfa dâhil edeceğini düşünür ve bunu da sanki özeleştirisel bir yaklaşımla yaptığı espri ile dile getirir. Onun servetine babasından kalma iki acem halısı da dâhildir.

III. Kadın:... Ben çayı fincanda istedikçe annem, Allah rahmet eylesin, “Kızım sen kontes olacaktıydın.”derdi... (*Kıkırdar.*) Öyleyim işte, ne bileyim... Öyle yaratılmışım... (Ağaoğlu, 1993, s. 41)

Anlambirimcik B

I. Kadın’ın iki çocuğu vardır, üçüncüsüne de hamiledir. II. Kadın’ın bir kızı vardır. III. Kadın’ın ise hiç çocuğu yoktur. Kadınlar arasında çocuk sahibi olma olmama ve çocuk terbiyesi hakkında da gizli bir çekişme vardır. I. Kadın, çocuk sahibi olma ayrıcalığını, bir başka deyişle doğurganlık özelliğini, hiç yeri değilken dalgınlığını hamileliğine bağlayarak laf arasına sıkıştırır. III. Kadın da buna çok sinirlenir. Oyun boyunca çocukla ilgili konuşmalarda türlü olumsuzlamalar ile çocuk sahibi olmadığına şükrederken diğer tarafı da böyle bir zorluk karşısında görmekten ve bunu onlara hissettirmekten de mutlu bir görünüm çizer:

I. Kadın: (*Gururlu*) Öbür ikisi yeterdi bize... Küçükken bir dert, büyüünce bir başka dert...

III. Kadın: *(Bir öç fırsatı yakalamıştır.)* Öyle... Öyle... Büyüyünce de okullarda dövüşüyorlar üstelik. Birbirlerini öldürüyorlar... *(Keyifle güler.)* Öldürüyorlar ya...

II. Kadın: *(İç çeker.)* Dünya bir tuhaf oldu...

III. Kadın: Dünyanın nesi var? Şimdiki çocuklar kötü. (Ağaoğlu, 1993, s. 43)

I. Kadın çocuklarına verdiği terbiyeyi de sürekli olarak dile getirir ve kızını yatılı okula veren II. Kadın'a yatılı okulların çocukların ahlakını bozduğunu söyler. II. Kadın da "köklü" aile çocuklarının böyle bir sorunu olmadığını dile getirerek karşı atağa kalkar:

I. Kadın: Yatılı okul ahlakı bozuyormuş, diyorlar.

II. Kadın: Köklü aile çocuklarının ahlakı bozulmaz. O köksüz aile çocukları köksüz aile çocukları için... (Ağaoğlu, 1993, s. 52)

II. Kadın, kızını terbiyeli yetiştirmiş olmasıyla övünür. Dini inançlarını da konuşmalarında ortaya çıkaran II. Kadın, örgüsündeki hiçbir sıraya duasız başlamamaktadır. Kocasıyla olan ilişkisinde de daha çok kocasının beğenileri ve zevklerini benimseyen yaklaşımıyla kocasını hayatının merkezine koyduğu anlaşılır. Zira kuş sevmeyen eşi evde çiçeklere izin vermiştir.

III. Kadın'ı ise mal varlığının dışında diğerlerinden ayıran önemli özellik, cinsel kimliğini sürekli olarak öne çıkarmasıyla belirlenir. III. Kadın, içlerinde en genci ve en güzeldir. O diğerlerine mülkiyet üzerinden üstün olmaya çalıştığı gibi cinsel kimliği üzerinden de üstün olmaya çalışır ve konuşmayı bir şekilde bu konulara getirir. Kanaryanın çok ötmesini erkek olmasına, eşini özlemesine bağlayıverir; kocasının onu kıskandığını, vücudundaki en küçük bir morarmayı görüverdiğini dile getirir. III. Kadın'ın Ay'a ayak basan astronotların oraya çok gidip gelerek oranın da ahlakını bozacaklarını dile getirmesi, bastırılmış cinselliği ile ilgilidir.

III. Kadın : Onlar rahat duru mu, ah onlaaar!... *(Kıkrırdar.)* Dertleri günleri, söylemesi ayıp, oranın da terbiyesini bozmak! *(Daha bir içi gıdıklanmış gibi)* Her kadın her istediği erkekle şey edecek... Ah onlar, ah... (Ağaoğlu, 1993, s. 51)

Bu sözlerin karşısında ise II. Kadın'ın kocasına sadakati görürüz.

II. Kadın: Aman bize dokunmasınlar da ben her erkekle şey edemem... (*İç çeker.*)
... (Ağaoğlu, 1993, s. 51)

Böylece II. Kadın'ın muhafazakâr kişilik özelliği de belirmiş olur. Onun için mal varlığı kadar sahip olduğu gelenekler de önemlidir ve korunmalıdır.

Bunun yanında dış uzamdan gelen ve kadınlar tarafından bir tehlike olarak algılanan kapının çalınması söz konusu edilirken III. Kadın'ın kapıyı çalanların cinsiyetini merak etmesi, kapıyı açtıklarında içeri girenlerin onlara neler yapabileceğini söyleyip korkusunu ifade etmesi, aslında içinde biriktirdiği yasak cinsel isteklerin yansımasıdır. İçinde yaşadığı tüm bu duygulara rağmen “gözü dışarıda” kadınları eleştirirken onları kendinden iki kat öteye taşır. Ancak bu özelliğe kendisinin sahip olduğunu anlamak çok da zor değildir.

III. Kadın: Benim bir ahabımın bir ahabı var, gözü hep başka erkeklerde, söylemesi ayıp. (Ağaoğlu,1993, s. 59)

III. Kadın, “beden” ini dış uzam tehdidinden korumanın derdindeymiş gibi dursa da hafif meşrep kişiliğinden dökülen sözleri, böyle bir derde pek de sahip olmadığını anlamamızı sağlar.

Tablo 18: Oyun Kişilerinin Korudukları Değerler

Kişiler	Dışarıya karşı korudukları	
I. Kadın	Maddi mülkiyet değerleri	Ev
II. Kadın	Maddi mülkiyet değerleri	Gelenekleri
III. Kadın	Maddi mülkiyet değerleri	Bedeni

Anlambirim 1

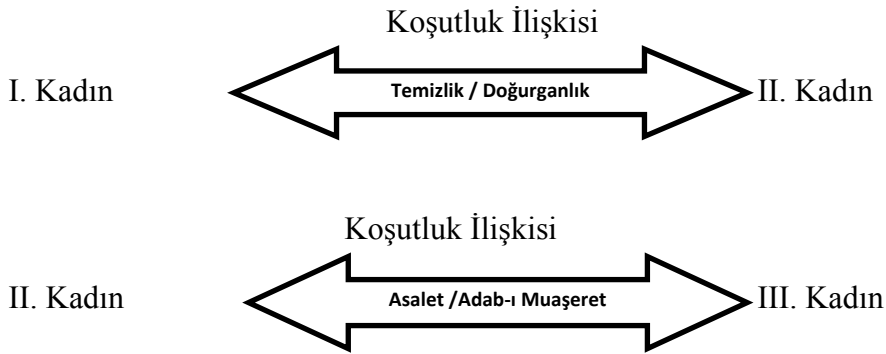
Sahne aydınlandığı andan itibaren kadınlar arasında gerçekleşen konuşmalar onların kişilikleri ve güvenli gördükleri yaşam alanlarında koruma güdüsüyle sahiplendiklerini gün yüzüne çıkarır. Kadınlar, etraflarına ördükleri değişmeceli anlamdaki kozalarında maddi mülkiyet değerleri kadar toplumsal anlayıştan ve kişilik özelliklerinden kaynaklanan belli niteliklerini de koruma altına almışlardır.

Ancak, oyunun ilerleyen bölümlerinde kadınların dış uzam korkuları dış kapıya dayanır ve onların korudukları tüm maddi değerleri yutar. Kadınlar, buna bir neden de bulamazlar. Hepsi de kendilerine biçtikleri yaşam kozasında zayıf, bilgisiz ve belirlenmiş kalıplara uygun kişilikleri ile çaresizlik içinde olanlara razı olurlar.

Kadınların konuşmalarına yansıyan diğer övünç vesileleri ve koruma altındaki nitelikleri de belli bir kararlılık içinde savunulamaz. I. Kadın'da, diğer kadınlara oranla mülkiyet düşüncesi daha güçlü bir yapıya sahiptir. Oyunun sonunda tüm tehlikelerden koruduğu ve bir kale gibi anlattığı evini örümcekler sarar. Dolayısıyla gözünden bile sakındığı evi elden gider. II. Kadın muhafazakâr kişiliğinde gelenekler önemli bir yere sahiptir; ancak bunların savunulması, korunması yine belirlenmiş kalıplarla dile getirilir. Bu da korunan kavramın etrafında oluşan muhazakâr düşünce halkasının zayıflığını gösterir. III. Kadın ise "beden" ini dış uzamdan korunacak maddi mülkiyet gibi görür; ancak "*istemem yan cebime koy*" tavrı onun da koruma güdüsünde bir başka zayıflığı oluşturur. Kısacası bu üç kadın sakındıkları ve korudukları her şeyde bir yetersizlik içindedirler. İçlerinde yaşadıkları ile dışa yansıttıkları arasındaki uyumsuzluk kayıplarının bir nedenidir. Üstelik bu duygu, düşünce ve söz arasındaki tutarsızlıklar, birbirleriyle olan ilişkilerinde rekabetin de ana kaynağıdır. Asla yakın ve sıcak bir dostluk yoktur aralarında, ancak sözde komşudur, arkadaşlırlar.

I. Kadın ile II. Kadın arasında iki ortak nokta vardır: temizlik ve doğurganlık. II. Kadın ile III. Kadın arasında da asalet ve adab-ı muaşeret anlayışı bakımından bir koşutluk ilişkisi kurulabilir. Diğer yönlerden birbirinin karşısı durumundadırlar. II. Kadın, diğer kadınlarla yalnız kaldığında diğerinin dedikodusu yapar. Ancak üçü bir arada iken tarafsız bir tavır takınır, saf halleri ile konuşmalara katılır.

Şekil 18: Koşutluklar



Kişiler Arası Bildirişim Düzeyinde Artan Kaygılar

Kaygı ve korku, oyun boyunca düzeyi gittikçe yükselerek belirleyici bir nitelik kazanır. Bu, dış uzam kaynaklıdır; ancak oyunun gelişimi içerisinde ortaya çıkışı, kişiler arası uyumsuzluklarda bir karşı taraf atağı, karşı taraf intikamı olarak gerçekleşir. Kadınların konuşmalarına yansıyan gizli ve bazen açık çatışmalarda bunu görmek mümkündür. Karşı taraf atağı olarak ortaya çıkartılan dış uzam korkusu, başta kaygı düzeyindeyken daha sonra korkuya ve nihayetinde de karabasana evrilir.

II. Kadın'ın dünyanın tuhaflaşmasına bağladığı gençler arasındaki çatışmaları, III. Kadın'ın çocuk sahibi olmanın getirdiği dertlere bağlaması aralarında ikili bir karşıtlık oluşturur. Bunun üzerine II. Kadın pasta yedikleri bir sırada unları elemek gerektiğini, unlarda bit bulunduğunu söyler. Dış uzamdan aktarılan bu haber ortamı birden germiştir. Bu birinci kaygı düzeyidir ve bir karşı atak olarak aksiyonda yerini alır.

I. Kadın ve II. Kadın'ın çocuklarının temizliğinden bahsetmeleri ve doğurganlık bakımından aralarında sağlanan koşutluk, III. Kadın'ın her ikisine karşıtlığını belirleyen önemli bir özelliktir. III. Kadın da bu yüzden yine dış uzamdan bir hastalık haberi ile ortamdaki ikinci gerilimin oluşmasına neden olur.

Üçüncü kaygı düzeyinin oluşumuna daha geniş bir perspektiften ulaşılır. Çocuğu olmayan III. Kadın, çocuk sahibi olmanın getireceği sorunları dile getirip karşı tarafı bu sorunların yaratacağı tehlikelerle baş başa görmeyen gayretiyle yakınlarında bulunan bir

ailenin çocuklarından çektiklerini anlatır. Toplumsal çalkantılar nedeniyle anne ve babası ile fikir ayrılığına düşen bir çocuğun / gencin onlara yağdırdığı hakaretleri söyler. Böylece yakın dış uzamda meydana gelen kaygı verici gelişmeler oyuna dâhil edilmiş olur. Dışarıda farklı görüşteki gençlerin arasındaki çatışmalardan ve bildiri dağıtmalarından söz edilir. Bu kaygı verici gelişmeler ise kendi korunaklı dünyalarının ne kadar korunaklı olduğu noktasında aralarındaki bir başka mücadelenin nedeni olur. Artık söz konusu olan dış kapının sağlamlığıdır. II. Kadın'ın III. Kadın'a evine eşik taktırmasını söylemesi, arkadaş canlısı bir tavrın arkasına saklanmış "asıl tehlike ile karşı karşıya olan sensin." mesajıdır. Ancak III. Kadın'ın evinin dış kapısında eşik vardır; kimse kapının altından onları zor durumda bırakacak bir bildiri atamaz. II. Kadın, bu yenilginin altından başka bir atakla çıkmaya çalışır: hepsi de çift kilit taktırmalıdır dış kapılarına. Ancak bu tedbir de I. Kadın tarafından gerçekleştirilmiştir. Kadınların aralarında kapı sağlamlığı konusunda çıkan gizli mücadelede I. Kadın çalımli, üstten tavrıyla ve III. Kadın öngördüğü tedbiriyle galip çıkarlar. Tüm bu hezimetinin ardından II. Kadın, dış uzamdan başka bir haberle kaygıları artırır:

II. Kadın :(*Çayını bir dikişte içer.*) Baksana fakir fukarayı üstümüze yürüteceklermiş! (Ağaoğlu, 1993, s. 47)

Sosyal adalet ve eşitlik düşüncesine dayalı bir dünya görüşünün yansıması olarak oyunda yer alan bu motif, kadınların kurdukları ve özenle korudukları yaşamlarına tam anlamıyla bir saldırdır. II. Kadın'ın bu sözleri bir krize neden olur ve tüm mülkiyet değerleri zihinlerinden konuşmalarına geçerek oyuna yansır. Onlar kimseye karışmamış sadece kendi yaşam dizgelerini oluşturmuşlardır. Bu kaygı düzeyi ile birlikte yakın ve dar dış uzama ilişkin kaygılar sona erer. Oyunun bu aşamasında kaygılar korkuya evrilmek üzeredir.

Yavaş yavaş artan kaygılar, oyunun sonunu da öngörmektedir. Çünkü korkuların karabasana evrilmesi dış kapının ısrarlı bir şekilde çalınmasıyla gerçekleşir.

Söz konusu ettiğimiz bu üç kaygı düzeyinden ilk ikisinde kanaryanın ötüşü yavaşlamıştır. Bu, huzurdan huzursuzluğa geçen kadınların iç uzam yaşamları için

tersine bir amaçla bir tehlike çanı gibi işlev görür ve üçüncü kaygı düzeyi ile beraber yükselen kaygı ivmesi, kanaryayı susturur. Ancak burada I. Kadın'ın soylu kanaryasının (!) susması, sahibi tarafından çok duyarlı olmasına bağlanır.

III. Kadın: Kanarya sustu. Neden?

I. Kadın: (*Kalkar kafesin yanına gider.*) Kötü şeylerden söz ettik de ondan. Kötü şeylerden söz edildiğini hemen anlar. Pısar kalır bir köşede. (Ağaoğlu, 1993, s. 47)

I. Kadın'ın bu sözleri II. Kadın'ın dış uzam tehdidini öne sürmesini tetikler ve bu aşama da korku evresine geçişi getirir. Baskın mülkiyet duyguları tüm çıplaklığı ile dile gelmeye başlar. Burada sözü edilenler, oyunun sonunda gerçekleşenleri öngörür niteliktedir.

Aya giden insanoğlunun bu başarısının algılanışını da kadınların sosyal konumlarının ne kadar yetersiz olduğunu gösterir niteliktedir. Kimisi böyle bir şeye inanmazken kimisi de uzay aracını dev bir örümceğe benzeterek başlarına bir felaket geleceğini düşünmüş ve evlerine bol miktarda yiyecek depolamıştır. Burada ortaya çıkan dev örümcek imgesi oyunun sonunda da ortaya çıkar ve etraflarını bir koza ile örür. Uzak ve geniş dış uzam onların korkularının asıl kaynağıdır.

Radyo spikerinin ülkemizde turist olarak bulunan bazı kişilerin banka soyduktan sonra kaçtıklarını bildiren haberi de bu kaynaktan gelir ve artan kaygılar kapının çalması ile birlikte korkuya varır. Şimdiye kadar birbirleriyle yaptıkları gizli savaşta kendilerinin dile getirdikleri dış uzam tehdidi bu aşamada dış uzam kaynaklı bir sestem duyulur. Gelen veya gelebilecek olan tehlike çok uzaklardan sınırlarımıza dâhil olmuştur.

I. Kadın, çocuklarına bakmaya gittiği sırada kapının zili çalar. İçeridekiler “*Biz açmayalım, ne de olsa ev sahibi o*” diye düşünürler. Bu düşüncelerini konuşurlarken kapının zilin bir kez daha çalması, kapıyı çalanın soyguncular olduğu düşüncesine varmalarını için yeterli olur. Dış uzama dair kaygılar artık çok uzaklarında değildir, dış kapıya dayanmıştır. Kapıyı çalan ise kesinlikle soygunculardır ve onlara mutlaka bir zarar vereceklerdir.

Sahne direktiflerinde sahneye yansıtılması istenen görüntüler ve sahnede duyulması istenen sesler gerilimi, korkuyu artırmak amaçlıdır. Üçüncü kaygı düzeyinde susan kanarya coşkunca ötmeye başlar. Onun ötüşü bu sefer huzur vermez, dışarıdan duyulması her an bir tehlike yaratabilir. Hemen ardından dış uzamda büyük bir patlama ve tedirgin eden bir müzik duyulur. Ardından yaklaşan ayak sesleri ve bu ayak sesleri daha sonra bir uğultuya dönüşür. Gittikçe yaklaşan sözde tehlike karşısında kadınlar daha da beceriksizleşir. Yüzleşilemeyen ve sürekli kaçılan dış tehdit, kadınların sabit yaşam dizgelerinde bir çatışmayı değil, amaçsız ve anlamsız birtakım davranışlara neden olur. Abartılı ve bencil hareketleri gülünç bir etki yaratır. Bu gülünç etki korku ve gerilim kaynağıdır.

Kadınlar, yaşadıkları bütün korkularla birlikte mülkiyetlerini ve “*bir başkasının etlisine sütlüsüne*” karışmadıkları hayatlarını düşünürler. Misafir kadınlar yanlarında bulunan maddi değerlerini sımsıkı ellerinde tutmakta ve başlarına gelecek muhtemel felaketten önce çaresizce sağa sola koşmaktadırlar. I. Kadın ise ev sahibi olarak asıl büyük zarara uğrayacak olan kişidir.

I. Kadın’ın sahip olduğu çocukları, oyunun aksiyonunda yer almazlar ve birer susta maymunu gibi anne tarafından bakılır ve yönlendirirler. Onlar da birer maddi değerdir. Ara sıra çocuklarına bakmaya giden I. Kadın, onları yataklarında göremez. “Kaçtılar mı, kaçırıldılar mı?” sorusu, çözüme kavuşamayan bir kayıp hadisesinin ifadesidir. Çocuklarının kaybolduğunu ve onlarla birlikte bazı eşyaların da kaybolduğunu anlayan I. Kadın, içeriye ağlayarak döner.

I. Kadın: Çocuklarım! (*Girer.*) Çocuklarım! Saten örtülerim! Guguklu saatim!
(Ağaoğlu, 1993, s. 61)

I. Kadın için çocukları diğer eşyaları ile aynı konumdadır. Üzülmesinin nedeni hepsinin birden kaybolmasıdır. Çocuklarını evin içinde tek başına aramaya bile cesaret edemeyen I. Kadın, diğerlerinin yardımıyla her türlü delik ve kovuğun büyük bir özenle kapatıldığı kalın duvarlı evinde çocuklarını aramaya çıkar. Sonunda karyolanın altında bulunan küçük bir delikten dışarı çıktıkları veya çıkarıldıkları düşüncesine varılır. Bu kayboluş

hikâyesinde gerçeküstü bir durum söz konusudur, kadınlar bunu da dile getirirler; ancak onların içinde buldukları durum, olanları gerçekmiş gibi algılamaya zorlar. Evet! Artık kesindir, çocuklar bu küçük delikten dışarı çıkmışlardır. Delik, bir çorap ile kapatılmıştır; ama çocuklar da elden gitmiştir. Kadınlar salona dönerken birden kanaryanın da kaybolduğunu fark ederler. Kafes kapalıdır, hiçbir delik yoktur; ama işte o da kaybolmuştur. Çocuklar küçücük bir delikten dışarı çıktılarsa o zaman küçük bir kuş da herhangi bir şekilde kaybolmuş olabilir. Bu arada dışarıda da uğultular artmakta ve kadınlar ne yapacaklarını bilemez bir durumda oldukları yere çivilenmiş gibi durmaktadırlar. Kapı gittikçe daha şiddetli çalınır, yumruklanmaya başlar. Kadınlar ise kapıyı açmamakta kararlıdırlar. Çocukların kayboluşu ile beraber gerçeküstü bir düzleme geçilen oyunda tavanda büyük örümcekler görülür ve birden kadınların etrafını bir koza ile örerler. Kadınlar bu kozalarının içinde artık kapalıdırlar.

Dış uzamdan gelecek belirsiz tehdit kapıya dayandığında yaşadıkları karabasanın, paniğin geçerliliği veya geçersizliği bir gerçekliğe değil gerçeküstüne evrilir: Kapı açılmaz; ancak kadınların etrafı örümcek ağlarıyla kaplanır. Gerçekliğe ulaşan nokta karabasan ya da karabasanın kaynağı değil, kadınların yaşam alanları etrafına ördükleri değişmeceli kozaların gerçek bir kozaya dönüşmesidir.

II. Kadın: Keşke çıkabilseydim...

III. Kadın: Dışarıda olsaydım keşke...

ÜÇÜ BİRDEN: (*İncecik, birer böcek sesiyle*) Bir delik gerek... Bir delik gerek...

Bir delik gerek... (Ağaoğlu, 1993, s. 72)

Kimlik ve kişilikleri, dünyanın sözde değerleri ve küçük burjuva ahlakının ötesine geçemeyen anlayışlarla kuşatılan kadınlar, varoluşlarını somut nesnelere üzerinden kanıtlarken aslında benliklerini yitirmekteydiler. Yaşadıkları karabasanın ardından oyunun sonunda bir koza ile sarılmış olmaları benlik yitiminin ardından gelen bilinçlilik düzeyini gösterir niteliktedir. Çünkü şimdi kaçtıklarına erişmek istemektedirler. Yaşadıkları iç uzamlarda tek bir deliği bile tehdit olarak algılayan zihinleri şimdi bir delik aramaktadır. Bilinçliliğe vardıkları bu anda benlikleri ortadan silinmiş ve birer böceğe dönüşmüşlerdir.

KENDİNİ YAZAN ŞARKI

Kendini Yazan Şarkı, iki bölümden oluşan bir oyundur. Oyunda uzam olarak bir köy evi ve bu evin samanlığı seçilir. Olaylar, iki günlük bir zaman diliminde gerçekleşir. Çizgisel bir kurguya sahip oyunda kişiler Munise, Halil, Erol, Kız, Seher, I. Jandarma, II. Jandarma, Domdom Ali, Çavuş olarak belirlenmiştir. Tipik bir köylü kadını olan Munise, oğlunu okuması için büyük şehre göndermiştir. Evde küçükken geçirdiği bir hastalık yüzünden gözlerini kaybeden kızı Seher ve yarı bunak kayınpederi Domdom Ali ile birlikte yaşayan Munise, huzurlu ve sevgi dolu bir yaşama sahip değildir. Tüm ihtiyaçlarını büyük bir sabırla karşılamış olmasına rağmen birlikte yaşadığı kayınpederinden de kızından da bir takdir ve onay görmeden yaşamaktadır. Bu kişilere bir de oğlunun çocuğu eklenince Munise, bütün olumsuzlukların ortasında bir sabır abidesi olarak yükselir. Olaylar, eve kaçak olarak gelen Erol ve Kız ile başlar. Gerçekleşen bu kaçak eylem, dramatik çatışmanın ana eksenini bize verir. Halil'in arkadaşı olan Erol, aranmakta olan bir anarşisttir. Kendisini tanıdığını ve ihbar edeceğini düşünen Erol, onu da zorla yanında getirmiştir. Halil, onu saklayacak ve yakalanmasına engel olacaktır. Halil, onları, gizlice samanlığa saklar. Böylece eşzamanlı iki sahne düzleminde iki farklı yaşam alanı okuyucunun / izleyicinin karşısına çıkarılır. Adalet Ağaoğlu, bu oyununda üç kuşak arasındaki ilişkileri dizimsel yapıya dâhil ederken onların arasında ortaya çıkan karşıtlıklar ve koşutluklarla oyunun anlam ağını örmüştür. Söz konusu üç kuşağın zamansal olarak varlığı yaklaşık altmış yıllık bir süreyi kapsar. Yazar, burada da diğer oyunlarında olduğu gibi birey merkezli bir bakış açısıyla kişilerinin söyleşmelerine yansır, bu kadar geniş bir zaman dilimini. Oyun 1970'li yıllarda gerçekleşen toplumsal olayların bir yansıması olarak oluşurken bireyler arası sağlanan karşıtlık koşutluklar metnin anlamlandırılmasında temel bir işleve sahip olur. Çünkü yazarın yaptığı dönemsel açıdan bir eleştiridir. Bu eleştiriye edebi metne dönüştüren ise kişiler arasında gerçekleşen bildirişim düzeyleridir. Bu bildirişim düzeyleri, farklı sosyal tabakalardan seçilmiş gençlerin aynı sahne düzlemine yansıtılması ile gerçekleşir. Bunun yanında eski kuşaktan yarı bunak bir tip olarak yaratılan Domdom Ali, ikinci kuşağın temsilcisi olarak Munise ve geleceği müjdeleyecek olan dördüncü kuşağın temsilcisi olarak da Halil'in oğlu, aksiyonda

yerini alır. Biz de oyunun anlamlandırılmasını ve oyunun yapısını kuran bileşenlerin çözümlemesini bu merkezden hareket ederek gerçekleştirmeye çalışacağız.

Üç Kuşağın Birbiriyle Olan Bildirişim Düzeyi

Anlambirimcik A

Domdom Ali, eski kuşağın temsilcisi olarak bir tükenişin, etkisini ve gücünü yitiren bir vatan sevgisinin oyundaki simgesel temsilcisidir. Yarı bunak olarak çizilen bu oyun kişisi eskinin hatıralarıyla avunur, vardığı yaşantının eleştirisini yaparken hep yaşamsal ihtiyaçlarının penceresinden olaylara bakar. Geçmişte yaptıklarına karşılık olarak itibarlı bir yaşam sürmediğini sürekli dile getirir:

Domdom Ali: *(Arkası dönük, bir ağıt söyler gibi)* Ben yemendeyken bir tabur askere söz dinlettirdiydim... Ben Yemen'deyken... *(Munise alışıktır. Sızıldanmadan sona ermesini bekler.)* Bir tabur askere "höööt" dedim miydi, karşımda el pençe divan dururlardıydı da, şimdi bi kötü gelinin elinde, ahhh, ah, ah!..



Munise: *(Domdom'un arkasına bir yastık koyar. Sevecenlikle, fakat yüksek sesle)* Kalktığınızı duymamışım baba!... Şimdi yapar gelirim kahvenizi. *(Beşikten çocuğu kapar, içeri koşarken)*

Domdom Ali: Bir fincan kahveyi de mi çok görecekerdiydi?... Ben Yemen'deyken çektim miydi sarı çizmelerimi, yürüdüm müydü düşmanın üstüne... Ahhh, ah... (Ağaoğlu, 1993, s. 93-94)

Onun için hatıralar, tek sığınak yeridir. Kurtuluş savaşına da katılan bir kuşaktır onun kuşağı. Kurtuluş mücadelesinin şanlı süreçlerinde bulunmuş, yurdu kurtarma mutluluğuna ermiştir. Bu eski mücadelesi, hafızasındaki en taze hatırasdır. Bu noktada torunu Halil ile koşut bir konumda durur. Halil de bir mücadele vermektedir, o da bir düşüncenin hizmetinde bir kurtarıcı olma yolunda ilerlemektedir. Ancak ikisini mücadele eyleminde koşut kılan nitelik, işin çıkış noktasındadır. Mücadeleye dair fikirleri, oyunda birbirine karşıt bir özellik kazanır. Halil, geçimini zar zor sağlayan,

kırsal bir kesimin insanıdır. O, kendini savunurken ve kendi toplumsal sınıfının savunuculuğunu yaparken eşitlikçi bir dünyanın özlemini duyar. Bu uğurdaki çalışmalarıyla kendi ideolojik yaklaşımlarının bir kahramanı olur, ama siyasi erkin gözünde bir anarşist konuma düşer. Eylemlerinin suçlu gösterilmesi kendini anlatamamasına neden olur ve hep suçlu konumunda kalır.

Tablo 19: Kuşaklar Arası Koşutluklar Karşıtlıklar

Domdom Ali	Halil
 (Eski Kurtaran)	 (Yeni Kurtaracak Olan)
<ul style="list-style-type: none"> • Vatani kurtarmıştır. • Eskiye anmanın şerefiyle teselli bulur. • Yenileri anlamaz. 	<ul style="list-style-type: none"> • Belli bir sınıfı, tüm ezilenleri kurtaracaktır. • Yeni bir dünyanın hayali ile teselli ve güç bulur. • Kendini anlatamaz.

İki oyun kişisi de istedikleri hayatların öznelere değildirler. Biri geçmişini anmakla mutluysen diğeri geleceği hayal etmekle mutludur. Şimdiki zamanda yaşadıkları ise bir sürü mutsuzluk ve yaşamın onları karşı karşıya bıraktığı sorunlardır. Üçüncü kuşağın temsilcisi Halil, yaratılan siyasi ve sosyal olayların sorumlusu olarak gösterilen gençlerin temsilcisi olduğu için, normal bir hayat yaşamadığı ve karşı çıktığı için tek kelimeyle suçludur. Bu yüzden de kendini anlatamaz ve / veya onu hiç kimse anlamaz.

Anlambirimcik B

Oyunda yer alan altı genç, toplumun genel panoramasını verecek şekilde bir araya getirilmiştir. Alt tabaka ve üst tabaka ailelerinin çocukları olarak bir araya getirilen bu oyun kişileri bu anlambirimcikte bildirişim düzeyinin temelini oluştururlar.

Alt Tabaka Ailelerinden Olan Gençler

Seher ve Halil, toplumsal sınıf olarak alt tabakada yer alan bir ailenin çocuklarıdır. Halil, okumak için şehre gitmiştir. Annesi ona yetebilmek için canla başla çalışmakta; ama yetememektedir, ancak bunun farkında değildir. Oğlu ona her şeyi söylemez ve geçimini karşılamak için bir fabrikada vardiyalı olarak çalışır. Seher ise kördür. Evin içinde sürekli bir sorun olarak varlık kazanır. Annesine bir kere olsun iyi bir laf etmez. Abisine, dedesine büyük bir hışımla saldırır. Onun saldırı ve karşı çıkışları, bir gencin sosyal konumunu belirleme eylemi olarak ortaya çıkmaz. Seher'in isyanları, dünyayı göremeyen gözlerinin onda yarattığı bir iç boşluktan kaynaklanarak metin düzlemine aktarılır. Bununla birlikte, bir alt tabaka ailesindeki genç neslin temsilcisi olarak gördüğümüz Seher'in de içine doğduğu dünyaya ve onu bu duruma düşüren koşullara itirazları vardır. Annesi Munise, onun tüm hırçınlıklarına karşın ona sevgiyle yaklaşır. Ona güzel kelimelerle hitap eder, ancak Seher bunlara bile karşı çıkar ve sosyal konumlarını belirleyen konuşmalar yapar:

Seher: *(Bir süre saçlarını tarar, okşar, omuzlarına bırakır. Yeniden tarar, okşar.*

Sonra birden durur.) Ana, kız!

Munise: Söyle elmasım?

Seher: *(Hırçın)* Elmasım deme bana!

Munise: *(Hep kalburu çalkalayarak)* Niye demeyim a yavrum?

Seher: Hiç elmas gördün mü ki? (Ağaoğlu, 1993, s. 84)

Seher, dış dünyayı merak eder ve annesine sorar. Annesinin cevaplarında dünya hep güzel bir yer olarak dile gelir. Ancak görülemeyen bir dünyada, annenin ağlayışı, bebeğin ağlayışı yeni sorgulamalarının kaynağı olur Seher için. Bir de buna, dedesinin durmadan anlattığı “vatan kurtaran adam” hikâyeleri eklenince genç neslin eleştirileri, hane halkı için acıtıcı olur:

Seher: Dünya çok mu güzel sence?

Munise: (*Şaşırır*) Dünya... Dünya... İşte anlattığım gibi yavrum. Yaradan güzel yaratmış... Her şeyi sıralı sekili... Tohumu, toprağı, güneşi, rüzgârı...

Seher: İnsanları? Ya insanları?

Munise: İnsanları da, İşte... İşinde gücünde, derdinde sevincinde...

Seher: Oğlunun derdi ne ha? Niye peki...

Munise: Aa deli, ne derdi olsun? Hepimizi sever o... Seni, beni, dünyayı, güneşi, badem ağacını...

Seher: Güneşmiş, toprakmış, badem ağacıymış... Pis... Pis kokular geliyor... Nerden geliyor bu pis kokular öyleyse?

Munise: (*İyice şaşkın*) Tavukların kümesinden belki... (*Yine usulca ağlar.*)

Seher: Dünya böylesi güzel de, sen niye ağlarsın peki? Çocuk niye ağlar?

Munise: (*Gülmeye çalışır.*) Çok küçük daha anam. Karnı acıkıyor... Sonra... Ana kucağı özlüyor elbet... Anasız çocuk ne olsun... Ana sütü özlüyor.

Domdom Ali: Acıktım... Açlıktan öldürecekler beni. Dizimini de ovmuyorlar... Ekmek de vermiyorlar... Ben Yemen'deyken...

Seher: Dünya pek güzelmiş dede! Vatani da kurtarmışsın... Daha ne mızıklanıp duruyorsun, ha?

Domdom Ali: Dilin tutulsun! Dilini eşek arıları soksun senin, kör kız e mi?

Seher: Sen kör etmedin mi beni, bunak! Anamdan kör doğmamışım madem, madem vatani da kurtarışsın. Alaydın bedelini, sayaydın babamın eline üç beş kuruş, göndereydin sarıp sarmalayıp beni şehere...

Munise: Sus yavrum, kader...

Seher: Bıktım! Bıktım! Hepinizden! Kaderinizden! Dünyanızdan!... (Ağaoğlu, 1993, s. 108-109)

Pek çok eylemi ve sözü körlüğünün ona verdiği kasvetten kaynaklansa da Seher, içinde bulunduğu koşullara isyankâr bir tavırla yaklaşan genç kuşağın alt tabakadaki temsilcisidir. Ne var ki onun sakatlığı, eylem gücünü yitirmesine neden olmuştur. O da eylemsizliğini hakarete varan sözlerle gidermektedir. Onun için hayat anlamsızdır, hiçbir şeyi görememek içindeki isyanın ana nedenidir ve dünyayı hep başkalarından dinlemek de Seher'e yetmemektedir.

Üst Tabaka Ailelerinden Olan Gençler

Halil'in arkadaşı Erol'un zorla yanında getirdiği ve “Kız” olarak adlandırılan oyun kişisi de Seher'e yaşıt bir konumdadır. Bir fabrika sahibinin kızı olduğunu öğrendiğimiz bu kişi, evinden kaçmıştır ve kendi istediği bir hayatı yaşamak istediğini dile getirir. Eşzamanlı bir sahne düzleminde, birbirine koştur kılınan yaşam kesitlerinde bu oyun kişilerine yer verilmesi bilinçli bir seçimdir. Çünkü Seher ile Kız koştur yaşam dizgelerinin kişileridirler. Seher, yoksul bir hayatın içinde sakatlığı ile bütünleşen isyanlarıyla; Kız ise zengin bir hayatın içinde sevgisiz ve amaçsız kılınmış gençliğinden yansıyan isyanlarıyla oyunda yer alırlar:

Kız: İnanın... Nasıl anlatsam?... Aslında, olup bitenlerin dışındayım... Umurumda değil... Çünkü...

Erol: *(Halil'e. Kendi içindeki kuşkuyu dağıtmak ister gibi)* Beni tanıdı... Hiç kuşkum yok bundan... Tanıdı...

Halil: *(Kız'a)* Duydun değil mi? Arandığını biliyordun. Tanımış olduğuna göre, ele verecektin onu...

Kız: Bir hafta var ki gazete bile okumuyorum... Her şey anlamsız.

Halil: Oyun oynuyor bu?

Erol: Otobüsten indiğimizde neden her hareketimi izliyordun peki?

Kız: Bir hiçliğin ortasındayken bazen gözünüz birden birine takılır. Bir kalabalığın içinde, sokakta, ya da bir otobüsün önünde... (Ağaoğlu, 1993, s. 78)

Kız, evden kaçmıştır. Evinde yaşadığı hayatın sahte yüzü, babasının ve annesinin umursamazlığı onu bu kaçısa sürükleyen etkenlerdir. O da mutsuz bir hayatın içinde bir arayışın öznesidir. Kız'ın aradığı ile Seher'in arama eylemine dönüşemeyen sorgulamaları ve isyanları birbirine karşıtlık ilişkisiyle bağlanmalarına neden olsa bile iki genç de bir anlamsızlığın içindedirler.

Tablo 20: Gençler Arası koşutluk ve Karşıtlıklar

Toplumsal Alt Tabaka	Toplumsal Üst Tabaka
Seher	Kız
<ul style="list-style-type: none"> • Kördür. • Yoksul bir ailenin kızıdır. • Yaşadığı hayatı sorgulaması körlüğünden kaynaklanır. • Hayat anlamsızdır. • Eyleme geçemez. <p style="text-align: center;">} Sonuçsuz kalır.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Sağlıklıdır. • Zengin bir ailenin kızıdır. • Sorgulamaları, aile hayatında yaşadığı samimiyetsizliklerdir. • Hayat anlamsızdır. • Eyleme geçmiş, evden kaçmıştır. <p style="text-align: center;">} Sonuçsuz kalır.</p>

Onların arasındaki koşutluk ilişkisi hayatı anlamsız bulmalarından ve gençliklerinin onlara bir getirisi olarak görülebilecek sorgulamalarından kaynaklanmaktadır. Bununla beraber sorgulamalarının sonuçsuzluğu da onları birbirine koşut kılan özelliklerindedir. Yoksa her ikisi de farklı sosyal katmanların bireyleri olarak oyunda yer almaktadırlar.

Erol da bürokrat bir babaya sahiptir. Ancak babasının mevkisini korumak için el etek öpmesini şiddetli bir dille eleştiren Erol, aslında Kız ile aynı sosyal tabakadandır:

Munise: Sen uğruyor musun ananın yanına? Koyuyor musun başını dizine? Derdini soruyor musun onun, ana yerine koyup, adam yerine koyup? (*Yeniden öfkeli*) Fikrimizi mi aldınız bizim?..

Erol: Ben benimkilerin almam! Babam köpeğin biri!

Munise: Töbe de!

Erol: Demiyorum! Demiyeceğim!... Oturduğu koltuktan olmamak için, bir üstüne kim gelirse, onun arkasını yalayan köpeğin biri işte!

Munise: Senin için etmiştir belki... Hem ayıp... ayıp... Bir babaya...

Erol: Ne baba ya! Hak etmediği yeri kaybetmekten korkan bir sülük o... Bir gün ayılırsınız da koltuğunu elinden alıverirsiniz diye... (Ağaoğlu, 1993, s. 145-146)

Erol da ailesi ile çatışmaktadır. O da kendi doğruları çerçevesinde ailesini eleştirmekte ve eylemlere katılmaktadır. Erol, görüşlerini gerçekleştirmek yolunda etkindir ve Kız'dan bu yönüyle ayrılır.

Güvenlik Görevlisi Olan Gençler

Oyunda I. Jandarma (Cemal) ve II. Jandarma olarak gördüğümüz oyun kişileri ise mevcut düzen içinde bir iş sahibi olmuş gençlerdir. Bunlar, görevlerinin gereği olarak Halil ve onun gibi bir düşünce uğruna kendilerini eyleme adanmış ve bu yüzden suçlu konumuna düşmüş gençleri yakalamaktadırlar. Cemal, Munise'nin bir arkadaşının çocuğudur. Bu yüzden de Halil'in aranmasında, evin gözetlenmesinde insafli bir tutum içindedir. Buna karşın Halil'in vurularak öldürülmesi de bu genç jandarmalar tarafından gerçekleştirilmiştir.

Burada aynı kuşak içinde yer alan gençlerin birbirinin karşısındaki konumları, “av” ile “avcı” arasındaki ilişkiye dönüşmüş ve çözümsüzlük aynı kuşak içine hapsedilmiştir.

Anlambirim 1

Oyunda yer alan üçüncü kuşaktan altı genç, toplumsal ortamın karmaşasını somut düzleme taşımaktadırlar. Bir film şeridi gibi birbirinin yanına sıralayabileceğimiz bu oyun kişileri yaşananların farkında olma, buna direnme ve mevcut düzene uyumları noktasında şöyle değerlendirilebilir:

Tablo 21: Üçüncü Kuşakta Bildirişim Düzeyleri

ÜÇÜNCÜ KUŞAKTA YER ALAN GENÇLER					
Seher	Halil	Erol	Kız	Cemal (I. Jandarma)	II. Jandarma
Dördü de ailesi çatışmalı				Görevinin adamı değil	Görevinin aşığı
Gençler bir işe sahip değildir. Sadece Halil geçici işlerde çalışmıştır.					
Kendi gerçekliğinin farkında	Yaşananların farkında		Yaşananların farkında	Mevcut düzen içinde birer iş sahibi olmuş gençler	
Sakatlığı eyleme geçmesine engeldir.	Etkin birer eylemcidirler		Etkin bir eylemci değil	Sonunda görevlerinin gereğini yaparlar.	

Görüldüğü gibi bu gençlerden sadece ikisi, fikirlerini gerçekleştirebilmek doğrultusunda çalışmaktadır. Diğerleri ise yaşamlarının getirdikleri ile yetinmekte ve umursamaz davranmaktadırlar. Bu, girişilen eylemlerin yetersizliğini gösterdiği kadar mevcut sistem içinde herhangi bir kurtuluşun aranmadığı düşüncesini de ortaya koymaktadır. Bu toplumsal katman, acılar çekmekte, zorluklar içinde yaşamakta, ama yaşananlara “hayır” diyebilme gücünü kendinde bulmak bir kenara böyle bir arayışa dahi girmemektedir. Bu nedenle de gençler, geleceğini kurtarmakla kendilerini yükümlü kıldıkları toplumsal katmanın karşısında güçsüz kalmakta ve dolayısıyla eylemleri ütöpik sloganlara indirgenmektedir. Karşılarında onları asla anlamayan anne babalar, bulmakta ve sürekli hor görülmektedirler. Onlar birer vatan kurtarıcısı değildirler, onlar sadece ezilen bir toplumsal sınıfın hakkının peşindedirler. Ancak birinci ve ikinci kuşak tarafından “vatani kurtaracaklarmış (!)” küçümsemesiyle karşılaşırlar. Bu küçümseyici tavır, gençlerin anlaşılmadıklarının en açık delili durumundadır.

Uzam ve Zaman İçinde Kişilerin Konumu

Uzam ve zaman oyunu oluşturan yapı içerisinde özellikli bir konuma sahip değildir. Bir başka deyişle kurmaca yapı içerisinde özgün bir bileşen değildir. Ancak kuşaklar

arasında ortaya çıkan sürenin çok fazla olmasının yarattığı düşünce farklılıkları oyunun anlam ağında belirleyici bir özellik olarak durmaktadır. Bununla birlikte eylemci gençlerin kitabın getireceği tecrübe ve bilgiyi küçümsemesi, önemsememesi zamana yayılacak bir değişim sürecinin gereksiz ve fazla görülmesi, gençlerin eylemlerini çözümsüzlüğe götürecek bir süreci bize gösterir.

Uzamda, bütün sosyal katmanlar bir araya getirilirken kuşaklar arası çatışma da burada yaşanır. Uzam, müdafaası yapılan ve geleceği için mücadele verilen sosyal katmana aittir. Farklı sosyal katmanların ve farklı kuşakların aynı uzamda yer almaları ise eleştirisi yapılan sosyal olgunun çarpıcılığını artırmaktadır.

Anlambirimcik A

Oyunda Domdom Ali'nin temsil ettiği kuşak, vatani kurtarma şerefiyle mağrurdur. Ancak gelinen süreçte, o vatanın bir insanı olarak çekilen eziyetler, “değişen ne oldu?”, “kurtardınız da ne oldu?” sorgulamalarını üçüncü kuşağa devretmiştir. Bir halk mücadelesinin sonucunda kazanılan zafer, halka bir şey kazandırmamıştır. Kısacası onu rahat ettirmemiştir. Ezilen, dert çeken yine odur.

Munise: Siz sağ olun. Ben ne isterim başka oğul! İşte bir bağ, bir bahçe. Okumak istedin, okuyasın diye çırpınırım. Bir oğlumsun, soyumuzun temel direği...

Halil: Boş ver sen soyu soppu! Eni sonu Domdom Ali'ninkiler... Savaşlarda oraya buraya sürülmüş bir garip, sahipsiz...

Munise: (*Gururu incinmiştir.*) Ben büyüklenmiyorum. Ama sen de o denli küçükleme Halil... Ne olsa deden Yemen'de çarpışmış. Baban Yunan'la vuruşurken çavuş çıktı...

Halil: Oğlun da kaymakam çıkacak tez elden ve dünya dümdüz olacak.

Munise: Benim dünyam...

Halil: Her sabah herkes için ayrı bir dünya kurulmaz anne. Her sabah yeniden uyandığında bir de bakmışsın bin kişinin üstünde bir kişi. Yok, işte yok, bunda yokum! Bir kişi için bin kişiye omuz verdimmeyeceğiz. Üstlerine bastırmayacağız!

(Ağaoğlu, 1993, s. 115)

Genç kuşağın kendine dert edindiği, bu çıkmaz sokakta yok olmamak düşüncesinden kaynaklanır. Ancak birinci ve ikinci kuşağın onları anlamamaları oyunda bireyler arasında yaratılan çözümsüzlüğün somutlaşmasını sağlar.

Munise, Halil ile karşılaştıktan, olanları dinledikten sonra oğluyla arasında şöyle bir söyleşme geçer:

Halil: (*Kız'ı iter. Samanların üstüne oturtur. Annesinin önün keser.*) Dur anam, gitme... Gitme hele... Bana kırgınsın, biliyorum. Seni zorladım. Ne katilim, ne eşkiya. İnan. Bu adları takıyorlar. İnan yalan! (*Erol'u gösterir.*) Bizlerden, bizim gibilerden yana suçlu arama anne. Suç işlemedik. Bizi suçlu göstermeye çalışanlar, kendi suçlarını örtmek için yapıyorlar bunu. Bizim söz hakkımız olmasın istiyorlar. Koyunlar gibi, körü körüne her şeye, "evet" diyelim istiyorlar. Bir kez "hayır" demeye gör, üstümüze polislerini, tanklarını sürüyorlar. Suça itmek istiyorlar bizi. Bunu başarırlarsa yine de suç işlemiş olmayız. Anlıyor musun anne? İşin başını, en başını unutmamak gerek. En başını unutturacaklar size... Bunu unutmamak gerek anne. Asla bunu unutmamak gerek. Bizim bütün isteğimiz herkes için, bütün yeni doğmuş ve doğacak çocuklar için daha hakçasına, daha güzel bir dünya!..

Munise: (*İlk kez başını çevirir, öfkeyle bakar oğluna*) Okuyaydın... Alaydın bir an önce diploma kâadını... Bir bey olaydın... Çocuğuna da bir baba... İşte benim için en güzel dünya! ...

Halil: Almıyor aklı. Ne desem anlamıyor. (*Bir an*) Ama ele vermez. Vermem diyorsa, vermez. (*İkisine*) Tabii onu buna zorlamazsanız. (Ağaoğlu, 1993, s. 119-120)

Görüldüğü gibi annenin kendi hayatından öte bir düşüncesi yoktur. Gündelik yaşamın devamı her türlü düşüncenin önündedir. Munise ikinci kuşağın bir üyesi ve her şeyden önce bir kadın olarak, gelişen bütün olayların merkezinde durur. Kayınpederi tarafından hoş bakılmaz, kızı durmadan beddualar eder, oğlu ise siyasi eylemlerin odağına yerleşir.

O iki kuşak arasında sıkışmıştır. Ezilen bir sosyal katmanın üyesi olmanın yanı sıra bir de iki kuşak arasında sıkışması Munise'nin hayatını sorunlar yumağına dönüştürür.

Domdom Ali ise yarı bunak olarak çizilirken ve biteviye aynı sözleri tekerleme gibi söylerken kendi kuşağı ile ilgili bir çöküşü, estetik düzleme getirir. Onun eski silahı da aynı anlam alanını ifade etmek için kullanılan bir nesnedir. Oyun boyunca silahını isteyen Domdom Ali, ona ulaşamaz; ama silah, Seher'e ve sonra da eylemci gençlere geçer. Erol bu silahı, Kız'a ve jandarmalara karşı bir tehdit unsuru olarak kullanmak ister ancak silahın herhangi bir caydırıcı niteliği yoktur.

Anlambirimcik B

Eylemci gençlerin kitaba karşı yaklaşımları da metnin çözümsüzlüğe varan anlamına katkı sunar. Onlara göre durum acildir ve hemen çözümlenmesi gerekir. Kitabı bilgiyle geçirilecek vakit yoktur. Zaman “eylem” zamanıdır.

Halil: ... Bizim işçi örgütümüzde kesinlikle bilinen bir şey daha var Erol: Asılacaksa yine emekçinin ipiyle asılmak.

Erol: Bizim öğrenci örgütümüzde ise şu, biliyorsun: Davayı sürdürebilmek için asılmamak. (*Bir an.*) Az önce sen uyurken şunu okuyordum. (*Kitabı uzatır.*) Bak deniyor ki burada...

Halil: (*Kitabı iter, dik dik bakar arkadaşının yüzüne.*) Şu durumda kitaplardan öğrenebileceğimiz hiçbir şey yok. Bugün ne öğreneceksek yaşayarak öğreneceğiz. Bir gezgin, gidiş yolunu bulmak için haritasını açıp bakabilir. Bizse gezintiye çıkmış birer gezgin değiliz. (Ağaoğlu, 1993, s. 104)

Görüldüğü gibi Halil, sadece eylem yanlısıdır, ölmek de sorun değildir. Halil'in bu görüşlerinin karşı kutbunda Kız, bir işçi yanlısı olarak görülür, bu konuda çok kitap okumuştur. Ancak bildiklerini ve hak mücadelesinin temelini anlatabileceği veya eyleme dönüştürebileceği bir zemin bulamadığı için kendini hayatının akışına bırakmıştır. Bildikleriyle ilgili babasının fabrikasındaki işçilerle konuşmaya çalışması da onu üst bir noktada bırakmıştır. O da işçiler tarafından anlaşılmamıştır. Buna pek tabii ki ait olduğu sosyal katman neden olmuştur.

Gençler, değişimlerin uzun zaman dilimlerine yayılması gerektiğinin farkında değildirler. Her şeyin olup bitivermesini beklemektedirler. Bu ise onların güçsüz tarafını oluşturmaktadır. Zamanın birikimlerle ilerlemesinin, pek çok değişimin doğmasına neden olacağı hep gözden uzak tutulmuştur.

Anlambirim 2

Aynı sahne düzleminde birbirine koştut kılınan yaşam kesitlerinde bireyler, içinde buldukları zamanın sıkıntısı ve tedirginliği içinde farklı kurtuluşlar aramaktadırlar. Kuşaklara göre farklılık gösteren kurtuluş çarelerinin her biri çıkışsızdır. Kendi yaşadıklarını çözümüleme yetisiyle hareket etmeyen veya edemeyen oyun kişileri kısa vadeli çözümleri isterler. Dünyayı kendi merkezlerinde sandıkları için de herhangi bir çözüme varamazlar.

İlk kuşak, kendi içine gömülmüş bir hayatı, sonlandırmanın arifesindedir. İkinci kuşak, gündelik yaşamın ve temel ihtiyaçların karşılanmasından başka bir düşünceye varamamaktadır. Gençler ise bir avuç meşe misali uzama dağılmış durumdadır. Düşündükleri ve istedikleri yanlış değilse de yaklaşımları onları, savunduklarından farklı şekillerde uzaklaştırmaktadır.

Üç kuşağın bireyleri arasında temel sorun, iletişimsizlik olarak ortaya çıkmaktadır. Bu iletişimsizlik ise kuşaklar arasında kısa bir zamanda açılan uçurumlardan kaynaklanmaktadır. Bunun yanında birikimin düşünce yönünde gerçekleşmemesi, gündelik yaşamın devamının yarattığı sıkıntılar da iletişimsizliğin diğer kaynaklarındandır.

ÇOK UZAK FAZLA YAKIN

Çok Uzak Fazla Yakın, bir ön oyun ve iki bölümden oluşmuştur. Bölümlerin içinde birbirini izleyen üç tablo vardır, bu tablolardan ikisi birinci bölümde yer alır. Olaylar, Ahmet ve Selma Tura adlı oyun kişilerinin yaklaşık kırk yıllık aile yaşamlarını konu edinir. Bu kadar uzun bir zaman diliminin sahneye aktarılması ise geriye dönüşlerle sağlanır. Oyunun şimdiki zamanında yer alan ana kahramanlar Meltem ve Aydın adlı ikiz kardeşlerdir. Meltem, annesinin ölümünden sonra çocukluğunun geçtiği eve gelir ve böylece zaman içinde yolculuk yapmaya başlar. Şimdiki zamandan geriye ve bazen de ileriye gidilerek oluşturulan oyunda “zaman”ın özel bir konumu vardır. Uzam olarak Tura ailesinin bütün bir yaşamının sürdüğü evin seçilmesi, ailenin bütünlüklü bir bakış açısından değerlendirilmesi amacıyla kaynaklanmaktadır.

Meltem ve Aydın, sanatçı kişilikleri ile oyunda yer alırlar. Sanat, iki kardeşin arasında gerçekleşen bildirişim düzeyinin ana temasını oluşturur. Söz konusu ailenin yaklaşık kırk yılı kapsayan yaşamında ana yönseme “değişim” ve değişimin insan hayatına kazandırdıkları ve/veya kaybettirdikleri olarak belirlenir. Ana kahramanların meslek seçimleri açısından bu değişim, sanat – hayat arasındaki ilişkinin belirlenmesini sağladığı kadar sanatın değişen hayat karşısındaki konumu ve sanatçıların tercihleri gibi pek çok tartışma konusunun da çıkış noktasını teşkil eder.

Bir ailenin üç kuşağının da aynı sahne düzleminde yer alması, kişiler arasındaki bildirişim düzeyini önemli kılmaktadır. Kişiler arası koşutluklar ve karşıtlıklar, metnin anlamlandırılma sürecinde temel bir konuma sahiptir. Zamanda yapılan sıçramalarla ve oyun kişilerinin bir “anlatıcı” işleviyle seyirciye bilgi vermesi yoluyla, değişen zaman, kişi ve olaylar arasında bir karşılaştırma olanağı sağlanır. Bu kurgulama, zamanı özellikli bir konuma yerleştirir. Uzam ise iki katlı bir ev olarak belirlenir ve geçmişin tekrar hayat bulmasında temel bir işlev üstlenir. Biz de oyunun bu niteliklerini göz önünde bulundurarak öncelikli olarak kişiler arası bildirişim düzeyini ve bu düzeyde ortaya çıkan sanat – hayat ikileminden kaynaklanan kurmaca gerçeklik düzleminde ve yaşamın gerçekliğinde meydana gelen değişimleri, kişiler açısından değerlendirmeyi tercih ettik.

Kişiler Arası Bildirişim Düzeyi

Ahmet ve Selma Tura çifti birbirine hiç uymayan kişiliklerine rağmen uzun süren bir evlilik hayatını yaşamışlardır. Selma, hukuk fakültesini bitirmeden Ahmet ile evlenmiş, ama hayatına ve özgürlüğüne olan düşkünlüğü ile ilk çocuğu Metin'den hemen sonra hukuk fakültesine dönüp okulunu bitirmiş ve avukat olmuştur. Kocasını ise Turizm Bakanlığında memurdur. Bu çift, oyunda anılarda yaşatılır, anıların içinden çıkarılarak seyirci karşısına getirilirler. Birbirine uymayan yaşamların öznelere olan Selma ve Ahmet, beş çocuğa sahip olurlar.

Anne Selma'nın, hayata bağlılığı hep arsız bir yaşama isteğinden kaynaklanır. İnce duyarlılıklar ve sanatın insancıl nitelikleri onun ruhunda yer bulmaz. O, değişen ve hızlanan zamanın rüzgârında savrulmayı seven delişmen ruhlu bir kadındır. Bu açıdan kocasının naifliği ile karşıtlık ilişkisi içerisinde. Ahmet'in ud çalması, içli şarkılar söylemesi onu delirtir. Ahmet, ağır çekim yaşamayı tercih ettiği hayatında ince duyarlılıklarla donattığı kişiliği ile dünyaya bakar. Onların bir anne baba olarak çizdikleri bu karşıt nitelikler, çocuklarının kişiliklerini ve hayata tutunmalarını sağlayan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Ayrıca onların söz konusu nitelikleri, kendilerinden sonraki kuşakla koşutluklarını ve karşıtlıklarını belirleyen bir özelliktir.

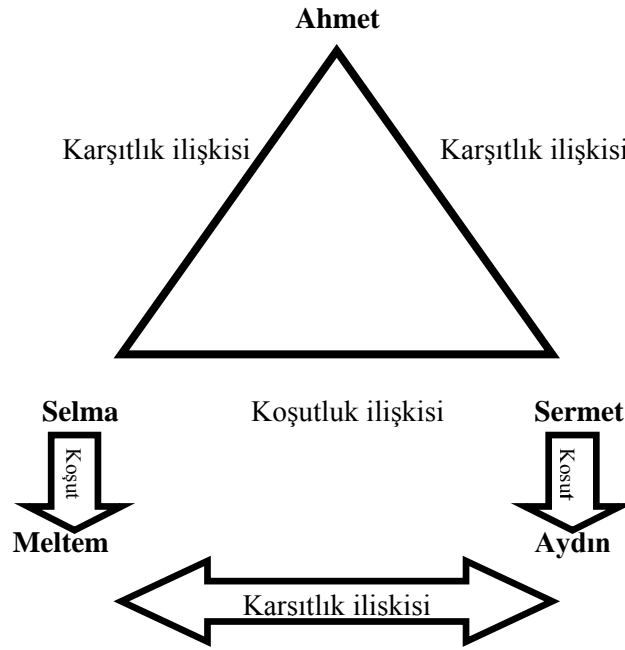
Ahmet Tura'nın Sermet adında bir kardeşi vardır ve onunla yıllardır küstür. Anıların içinden gelen bir başka oyun kişisi de doktor olan bu amca Sermet Tura'dır. Sermet, abisinin karısına âşiktir, ama Selma, onu değil Ahmet'i tercih etmiştir. Evlendikten sonra Selma'nın çekmecesinden Sermet'in yazdığı bir not çıkmıştır. Ahmet de Sermet'e bu yüzden küsmüştür.

Sermet Tura da yaşamında bağlanmayı sevmez, özgür olmak, küçük işlerin kölesi olmamak başlıca karakter özelliğidir. Aslında iyi bir doktor olmasına rağmen bohem bir hayatın içerisinde yaşamayı seçmiştir. Gezmek, dolaşmak, yeni insanlar tanımak onun en çok hoşlandığı şeylerdir. Sermet hemen hemen aynı kişilik özelliklerine sahip Selma ile evlenememiştir. Koşut niteliklerine rağmen bir araya gelememişlerdir. Ancak ikinci kuşakta, Sermet ile Selma'nın kişilik özellikleri Meltem ve Aydın üzerinde, anlam

kazanarak, derinleşerek devam etmektedir. Sermet ile Selma'nın gerçekleşemeyen bu yakınlığı, uzakta kalan bir akrabalık bağı ile bir sonraki kuşağa sirayet etmiştir. Çünkü Meltem ve Aydın, Sermet ve Selma'nın koşut kişilik özelliklerine sahiptirler. Meltem, Selma'nın kızıdır; Sermet ise Aydın'ın amcasıdır.

Meltem, yaşam enerjisi ile hayata tutunmuş, işinde çok başarılı olmuş, özgür bir kadındır. Aydın ise değişen yaşam değerleri karşısında hayatı değil sanatın üstün değerlerini yaşamının merkezine oturtmuş, yaşamı ve yaşamın sıradan döngüsünü hep hor görmüştür.

Şekil 19: Kuşaklar Arası Karşıtlık ve Koşutluklar



Meltem, Aydın'ın ikizidir. İkisi de dünyaya gelişleri itibarıyla aynı yaşam çizgisi üzerinde yer alan ve yetişkinliğe ulaşmaya kadar da bu çizgi üzerinde ilerleyen oyun kişileridir. Hayata başladıkları süreçte birbirine yakın ilişkileri, aynı idealleri paylaşmaları, aynı beklentilere sahip olmaları bakımından birbirine koşut bir yaşamın üyesiymiş dururlar. Meltem'in gözünde Aydın, üstün bir yetenektir. Aralarındaki koşutluk, Meltem'in bakış açısından kaynaklanır.

Aydın, kardeşinin yazdığı oyunları beğenmez, oyunculukta daha pişmediğini düşündüğü için iyi rolleri ona vermez. Buna karşılık, iyi rolleri Zehra adındaki pek de yetenekli görülmeyen bir oyuncaya verir. Kısacası kardeşini sürekli olumsuzlayan bir bakış açısına sahiptir. Meltem, ise ona son derece haklı bulur ve kardeşine layık olmaya çalışır. Anne Selma ise son kerte kadın özgürlüğüne düşkün kişiliği ile kızı Meltem'in uyarıcısıdır:

Aydın: Saçını kazıtacağız, mızıkçılık yok haa!

Meltem: Kazınmış gibi şöyle tülbentle falan sarsam başımı?..

Aydın: (*Hafîçe gergin*) Ne o delikanlılara çirkin görünürüm diye mi korkuyorsun?

Meltem: Aşk olsun...

Selma: Anladık, ikizin, dalkavuğun, her şeyin ama, ne oluyor, kardeşini kendine mi saklamak istiyorsun? Yönettiğin üç oyunun üçünde de şöyle eli yüzü düzgün, güzel bir genç kız rolü vermedin ona...

Aydın: E tabi, ilkin sahnede pişmesi lazım...

Selma: Hadi ordan! Ötekiler hangi fırında pişip geldiler? Hele o kız, neydi adı, iki lafi bir araya getiremiyor ama süslü püslü hanımları, tahtlı taçlı kraliçeleri oynatıp duruyorsun...

Aydın: hem sahnede sürekli duracak, hem iki cümleden fazla konuşmayacak bir rolü Zehra'dan başka kime verebilirdim ki?

Meltem: Üstelik işveyi de iyi beceriyor...

Aydın: Saçmalama!

Meltem: (*Muzip*) Dahası, Zehra Aydın'a âşık anne! Bayılıyor ona.

Aydın: İnsanların duygularıyla alay etmek, ne düzeysizlik!

Selma: Sevsinler! Bence, işin aslı, sen Meltem'i kıskanıyorsun. Dikkat ediyorum, başka çocukların yanında hep itip kakıyorsun onu, küçük düşürmeye çalışıyorsun; dikkat çekmesini istemiyorsun.

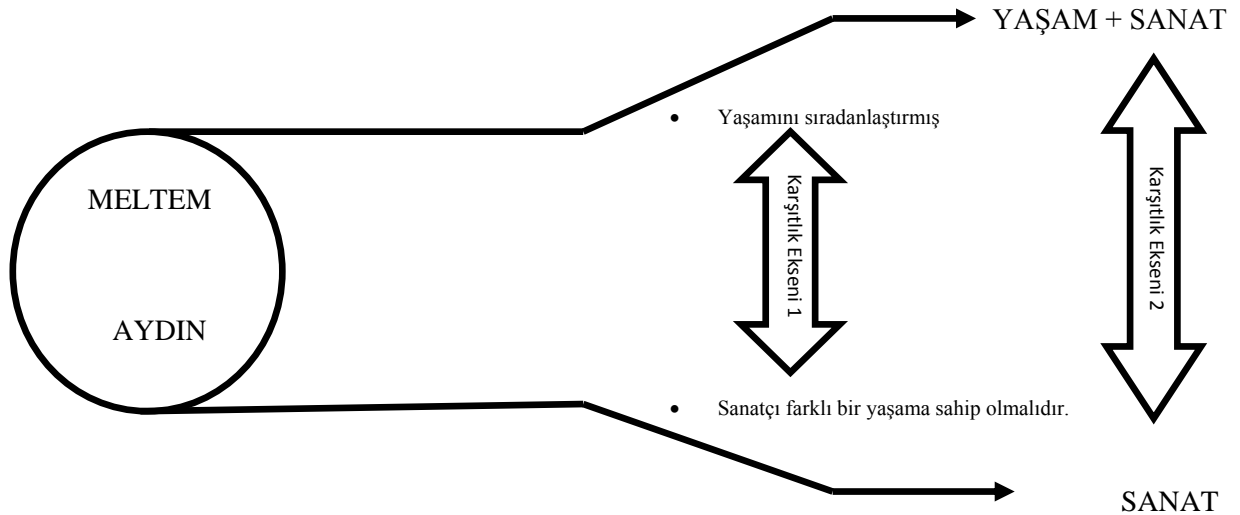
Meltem: Hayır anne! Aydın benim iyiliğim için öyle... (*Kardeşine sarılır, öper.*) Ne olur sanki, bir de yazdığım oyunlardan birini beğeniversen... O günü bir görsem!..

Selma: (*Kızına yan yan bakar.*) Sen hep kedi gibi bunun peşinde mi dolanacaksın, durmadan paçalarını mı koklayacaksın? (Ağaoğlu, 1991, 61-62)

Aydın ile Meltem arasında Meltem'in o yaşlarda fark edemediği karşıtlık ilişkisi zaten bulunmaktadır. Bunu gören ise iki evladının karşısında eşit mesafede durması gereken anne Selma'dır. Ancak Selma, oğlu Aydın karşısında bir anneden ziyade bir karşı cins olarak durur ve onu acımasızca eleştirirken kızını da uyarır.

Aydın ile Meltem arasındaki ikili karşıtlık, varoluş zamanlarından değil, cins ayrılıklarından itibaren başlar. Ancak, yetişkinliğe varıncaya kadar bu karşıtlık, sevgi bağı ile örtülür, açığa çıkmaz. Meltem'in Suat ile yaptığı evlilik, aralarındaki asıl kırılmanın başlangıcıdır. Aydın, Meltem'in normal görülebilecek bir yaşta, hayatın olağan döngüsüyle uyumlu evliliği karşısında suçlayıcı bir konum almıştır. Bu, ona göre yaşamın doğal kılıplarının insanı esir alması anlamına gelir ki sanat ve sanat üreticisi böyle bir durumdan kesinle uzak durmalıdır. Aydın ve Meltem'in birbirine koşut başlayan yaşamları karşıtlık eksenine böylece varır.

Şekil 20: İki Kardeşin Karşıtlığı



İkiz kardeşlerin arasında gerçekleşen söz konusu ikili karşıtlık, hayat ve sanat ikilemine, hangisinin diğerinden üstün olduğuna, hangisinin bir diğerinden yararlandığı

konusundaki tartışmalara varırken soyut bir düzlemden hareket etmez, iki kardeşin yaşadıkları olayların içinden aktarılır.

İki kardeşin birbirine yakınlaşıp uzaklaşmaları metin içinde kimi zaman psikolojik kimi zaman sosyolojik sorgulayışlarla gerçekleşse bile sanata bakış konusunda ikisi birbirine asla yakınlaşmaz.

Meltem, Suat ile olan evliliğini fazla uzun sürdürmez. Oğlu Can doğduktan sonra Suat'tan boşanır. Kendi ayakları üzerinde durma çabası verirken kimseden yardım almamaya ve başarmaya odaklanır. Ancak kocasının ona aldığı evde oturur, Suat hiçbir zaman maddi desteğini onun üzerinden çekmez. Meltem, değişen toplumsal yaşamın içerisinde varolma savaşımını, başarılı işlerin altına imza atarak kazanır. Bir senarist ve reklamcı olarak adından söz ettirir.

Meltem, yaşamın doğal akışının sürmesi konusunda gereken parasal gücün edinimi konusunda her türlü girişimi mübah sayarken Aydın ile birlikte hayalini kurdukları tiyatro ve sanat olgusunun çok ötesine düşer. Sanat, onun yaşamında artık hayatın devamlılığı için gereken maddi kaynağa dönüşür. Aydın ise kurduğu yüksek sanat hayallerinden asla vazgeçmez, hayallerinin arkasında durur. Onun için sanat, hayattan çok daha önemlidir. İki kardeşin sanat anlayışlarında şekillenen ise “kitle sanatı” ve “yüksek sanat” arasındaki karşıtlığı oluşturur.

Şekil 21: Kişiliklere Yansıyan Kitlesele Karşıtlıklar



Kardeşlerin sanat anlayışlarındaki karşıtlık daha büyük düzlemde toplumsal hayatta gerçekleşen bir karşıtlığa evrilir.

Ancak Aydın'ın bağlantısız ve başına buyruk yaşamı, Meltem ile kurdukları tiyatroyu bırakmasına neden olur, üstelik bunu küçük bir kaçamak uğruna yapar. Meltem, bir süre daha tiyatroyu sürdürür, ama maddi güçlükler, Meltem'i, başarısını ve tanınmışlığını ona kazandıracak olan reklamcılığa yöneltir.

Meltem: ... Hem durmadan ne hakla yargılıyorsun beni? Gerçekte senin bir türlü haz edemediğin şey ne biliyor musun? Taa, tiyatrodaki bizi yüzüstü bırakıverdiğin günden beri kaldıramadığın? Sensiz, hepimiz yıkılıversek, sevinecektin. Oysa biz sürdürdük, hiç değil, bir süre... Herkes kendine yeni bir köşe bulana kadar...

Aydın: Yüzeyselle geneli avlamaya çıktınız çünkü. (*O günlerin acısını yeniden çekercesine*) Bir avuç sağlam birikimin üstüne asit dökercesine, o birikimi de eriterek.

Meltem: O halde bizimle kalsaydın! Ne olursa olsun, kalabilirdin. Tiyatromuza karşı o kadar sorumsuz, kendine karşı da o kadar acımasız davranmayabilirdin. Daha doğrusu, o kadar kendini beğenmişlik etmeyebilirdin... (*Bir an*) Allahım, insan, bir defacık, başka bir şeyi sanatından üstün tuttu, bir defacık onu unuttu diye...

Aydın: Hepsi bu mu?

(*Birilerini taklit ederek:*)

Çoğunluk için olsun. İyi iş yapsın. Bir oyun ya da bir film, yeter ki herkese ulaşsın. Biraz feodalite, çokça folklor; bir tutam nostalji, bir demet femnizm, biraz, bir tatlı kaşığı cinsellik, iki baş da cinayet olsun. Bunları üç çorba kaşığı mizah, yarım kahve fincanı gözyaşıyla iyice karıştırın. Projenin orasını burasını öyle yağlayın ki...

(*Meltem ister istemez gülümser.*) ... İşte yaptığın bunlar... (*Onu iter*)

Meltem: Zamana sırt çeviremezsin. Zamanın, koşulların beklentilerine... Sahi, beni bütünüyle böyle mi görüyorsun? ... (Ağaoğlu, 1991, s.148-149)

Sonuç olarak her ikisi de birlikte hayalini kurdukları sanat olgusunun ötesine düşerler. Meltem, yaşamla uyumlu olarak geliştirdiği bir sanat dizgesi ile yaşamda başarı

edinirken Aydın, eylemsizliğe düşmüş bir aydın portresi çizer ve sanat hayatına sadece şiir ile devam eder.

Aydın ve Meltem, yaşamlarının getirdikleri ile hayal ettikleri arasında sıkışmış durumdadırlar. Aydın, sanatın tutsağı olup yaşamdan koparken Meltem, yaşamın tutsağı olup sanatsal değerlerden kopmuştur.

Tura ailesinin çocuklarından ikisi, oyunda temel kahramanlar olarak görülür. Diğerleri Metin, Cemil, Semih ise anıların içinden ve geçmiş zamandan şimdiki zaman boyutuna taşınırlar. Metin, yirmi yaşındayken evden ayrılmış başka bir ülkeye müzik yapmaya gitmiştir ve ailesini hiç aramamıştır. Cemil ise hız düşkün ve yaşama bağlı yanıyla tanıtılır ve bir motosiklet kazasında öldüğü belirtilir. Semih ise daha eşit ve özgür bir dünya istemiyle girdiği eylemlerde vurularak hayata veda eder. Oyunun şimdiki zamanının yitik kuşağı olarak gördüğümüz oyun kişileri, annelerinin pek çok özelliğini taşımaktadırlar.

Tablo 22: Anne ve Çocukları Arasındaki Karşıt ve Koşut İlişkiler

ANNE SELMA'NIN KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ				
ÇOCUKLARI	Özgürlüğe düşkün	Aile değerlerini önemsemeyen	Bağılantısız yaşamayı arzular	Hızlı ve heyecanlı yaşamayı arzular
Metin	X	X	-	-
Cemil	X	-	-	X
Meltem	X	-	-	-
Aydın	X	X	X	-
Semih	X	X	X	-

Görüldüğü gibi anne Selma, çocukları üzerinde özgür yaşamı tercih etmesi ve aile değerlerini önemsememesi bakımından daha etkilidir. O, beş çocuk sahibi olan sevecen ve özverili bir anne profili çizmez. Yaşayamadığı bir hayatı yaşıyormuş gibi yaparak hayatını sürdürür. Çocuklarının müşfik bir annesi olmaktan ziyade iş hayatını önemser, ev dışındaki hayatı sever. Meltem, annesi gibi olmak istemez, çocuğu ile ilgilenen evine

vakit ayırabilen bir anne olmak ister; ancak hayatın onu getirdiği yerde annesinden çok da farklı olamadığını görür. İster istemez aile hayatından uzak kalır, çocuğu ile yeterince ilgilenemez. Bu durumda da oğlu Can'ın suçlayıcı tavırları ile yüz yüze kalır.

(Alacakaranlıkta Can, dondurma külahıyla sağdan gelir, soldan çıkmak üzereyken:)

Can: Annem değilsin! Değilsin tabii, beni sevmiyorsun. Kreşler, temizlikçiler...

Meltem: Can? *(Oğlu ona eşikte çarparak geçer. Meltem seyirciye:)* Oğlumdur.

(Arkasından seslenir.) Bunu söylediğinde altı yaşındaydın ve haksızdın!

Can: *(Ayağının ucunda topa vura vura soldan gelir, sağdan çıkar:)* Varsa yoksa işin, iş yemeklerin... Beni her gece yalnız bırakıyorsun...

Meltem: Bunu söylediğinde on iki yaşındaydın ve yazık ki haklıydın.

Can: *(Sağ kulise açılana mutfak kapısından gözlerinde gözlük, kolunun altında kitaplarla gelir, merdivenleri tırmanıp yukarda, sahanlıkta gözden yiter:)*

Sevdiğim kıza çok soğuk davrandın. Beni kıskanıyorsun. Sen herkesi yalnızlaştırıyorsun. Başarıdan ve hep vitrinde olmaktan ve paradan başka hiçbir şey sevmiyorsun!.. Kimseyi... (Ağaoğlu, 1991, s. 50-51)

Sonuç olarak annesi gibi olmak istemeyen Meltem, ondan çok da farklı hayatın insanı olamaz. Başarı ardında koşarken, kendi ayakları üstünde durmaya çalışırken ihmal ettiği oğlu Can onu suçlu bulur.

Metin, oyunun aksiyonunda hiç yer almaz. O, ailesini yok sayarak başka bir ülkeye yerleşmiştir, ancak anne, bu duruma farklı bir açıdan tepki gösterir:

Selma: O sıpanın sözünü etme bana!

Meltem: *(Seyirciye)* Metin... Bizim en büyüğümüz!

Ahmet: *(O da döner, hemen hemen inler.)* Sıpa, dedin yine?

Selma: Hem de eşşek sıpası!

Ahmet: Ama o bizim oğlumuz!

Selma: Nereden belli? Daha yirmisine girmeden çekip gitti; altı yıldır da görünmedi. Sizlerin aile içi meraklarınıza ve benim sorumluluk bilincime uygun düşünüyor mu bu? (*Ne söz ettim ama? gibi durur.*)

Meltem: (*Güler.*) Anne... Kıskanıyorsun onu.

Selma: (*O da gülerek ayağa kalkar.*) Öyle mi dersin? Olabilir. Daha çok ne, biliyor musun? Oğlumun sürdürdüğü bu serüvenli hayat aslında bana yakışırdı. Metin, dünyayı asla hak ettiği gibi, tam yaşayamıyor, yazık. O caz grubundan bu caz grubuna, ama hep aynı ülkede, aynı kentte... Bir gün de sesi Tibet'ten, Sri Lanka'dan falan gelse ne olur? Bir helikopterle birdenbire Leydi Di'nin yatak odasına, haydi onu geç, New Port Caz Festivali'nin tam orta yerine parlak yıldız olarak iniverse mesela?... Benim çocuklarım bir şey yapacaklarsa, şöyle, dünyayı ayağa kaldıracak şeyler yapmalıydı. Abiniz ne yapıyor? Müzik yapıyor, iyi peki. But... Müzik yapmak için bir ülkeden kaç, ötekine kazık çak. İnsan ilkin hayatıyla kurmalı müziği, hayatıyla! Aydın'la sen de tiyatro yapıyorsunuz. Make the music, faire le théâtre... böyle laflar. Hem kuzum, hayatın aslı dururken tiyatro gibi sahtesine ne gerek var? (Ağaoğlu, 1991, s. 35-36)

Selma, görüldüğü gibi tamamen çocuklarından farklı bir sanat zevkinin temsilciliğini yapar, yükselen pop kültür, annenin yüreğindeki heyecanlara denk düşer. Sanatın popülerleşen, parlak ve göz alıcı görünümüne tutkundur, ne yazık ki yaşantısı böyle bir yaşamı sürmesine engeldir. Çocuklarında görmek istediği nitelikler aslında yaşamak isteyip de yaşayamadıkları olarak belirlenebilir.

Semih, en küçükleridir. Siyasi anlayışı nedeniyle bir çok eylemlere katılır ve bu eylemlerin birinde vurulur. Onun genç yaşta ölümü ailede özellikle de Meltem'de çok derin izler bırakır. Sosyal eşitliğe ve faydaya dönük ideolojisi sanat anlayışını ve yaşam tarzını belirler. Semih, yüksek sanat değerleri konusunda abisinin çok fazla yanında durmaz. Yaşamın sıradan alışkanlıklar boyutuna taşınmasına o da Aydın gibi karşı durur. Meltem'in evliliğine karşıdır ve bunu alaylı bir dille anlatır:

Meltem: Semih aşk olsun! Nerelerde kaldın? Kızkardeşinin böyle bir gününde... Baksana, daha... (*Üstünü başını işaret eder: Sonra seyirciye:*) Semih... En küçüğümüz. (*Ses tonu değişir.*) Kendini daha güzel bir dünya kurmaya adanmıştı ama... (*Yutkunur. Anneyle baba şarkıyı keserler.*)

Semih: (*Meltem'in duvağını çekiverir.*) Bu ne hal? Tam bir burcuva gelini olmuşsun!..

Selma: Senin proleter gelinler duvak takmıyorlar mı yoksa? Takıp takıştırıp türbelere bez bağlamaya gidiyorlar...

Meltem: (*Suçlu gibi mırıldanır.*) Suat çok istedi, yoksa ben...

Selma: Niye eziliyorsun bu aptalın karşısında canım?

Semih: Aptalmışım ha? Aptalmışım!... Aman anne, sen kendinden başka kimi düşündün ki sen zaten... (Ağaoğlu, 1991, s. 33-34)

.....

Semih: (*Saçı ıslak, çatkılı gömleğinin yerine başka bir çatkılı gömlek giymiş olarak gelir.*) Ooo, bakıyorum düğün pastası da hazır! (*Bankın beri yanına gider, sözde bir masadaki yüksek pastaya uzanır, bir dilim keser ve Meltem'in ağzına sözümona bir lokma uzatırken:*) Hayatımız bu pasta kadar bol kremalı, bol şekerli, çok yaldızlı ve bunun kadar da cıpcıvık olsun sevgilim. (*Bu teatral deyiş ardından ton değişir:*) Suat abi söylüyor bunu. (Ağaoğlu, 1991, s. 36)

Yaşamdan ve gelecekte beklenenlerin bir amaç olarak belirlenmesi, gündelik hayatın sıradan gelişiminin küçümsenmesi sonucunu doğurmuştur. Değişimlerin içselleşerek yaşam koşullarıyla ve yaşantılarla özdeşleşmesi söz konusu olamadığı için evlilik gibi aile değerleri de küçümsenir özellikler arasına girmiştir. Bu yüzden evlilik ve evlilik için yapılan hazırlıklar Semih'in alaycı bakışının hedefine yerleşmiştir.

Oyun kişilerinin birbirleriyle olan ilişkilerinde annenin baskın konumu hissedilir düzeydedir. Zamanın değişmesiyle birlikte aile de dağılmakta ve parçalanmaktadır. Anne ve amcadan sirayet eden özellikler aile bireylerinin kendi kişilik özellikleriyle de birleşerek yaşamları bir çikışsızlığa ve parçalanmaya sürüklemiştir. Aile bireylerinin hepsi de bir çözülmenin ve dağılmanın öznelere konumundadır.

Zamanın Oyun Bölümlerine Dağılımı

Oyunun gelişim çizgisinde Meltem, kuşkusuz çok önemli bir konuma sahiptir. Oyunun çatısının kuruluşu da onun yaşam değerlerine ve yaşamına yapılan vurgularla başlar. Bölümlerden önce yazarın metne bir ön oyunla başlaması, şimdiki zamanda Meltem'in hayatının vardığı noktayı göstermek istemesinden kaynaklanır. Meltem, popüler sanat anlayışının hâkim olduğu bir ortamda tanınmış bir sanatçıdır (!). Bu ön oyunda bir TV Röportajcısı ile görüşme yapmaktadır. Aralarında geçen konuşmalar kadar Meltem'in davranışları da bir kurguya dayanır. Bu kurgu Meltem'in hayatının kurgusudur, onun başarı öyküsünün dile gelişidir. Meltem, nihayetinde mutludur, çünkü başarmıştır. Filmiyle elde ettiği başarının ülkesinin başarısı olduğunu söylemesi, hem bir iş kadını hem de bir sanatçı olarak hiç destek almadan bugünlere geldiğini söylemesi, hep kendini öne çıkararak ve böylece yeni işlerin, yeni gelir kaynaklarının gelişini garantilemeye çalışan bir anlayışın gizli söylemidir.

TV Röportajcısı: Bakın Sayın Meltem Tura, şimdiye kadar çalışmalarınızdan, ilk tutkunuz tiyatrodan, oyun yazarlığından, ilk senaryo öykülerinizden, sizi bugünlere getiren başarılarınızdan, tanıtım alanındaki özgün çıkışlarınızdan söz ettik; son çektiğiniz ve dış ülkelere iki ödül getiren Uzak ve Yakın'ı anlattık izleyicilerimize. Ama Meltem Hanım, bütün bunları yaparken neler yaşadığınızdan, şimdi nasıl bir yaşantınız olduğundan, kısacası özel yaşamınızdan hiç söz açmadık. Evli misiniz, çocuklarınız var mı, günde kaç saat çalışıyorsunuz? Ev işleriyle de uğraşır mısınız? İşinizden artan saatleri nasıl değerlendiriyorsunuz?

Meltem: Herkesin derdi var günlük hayatta. Anlatsam neler çıkar tabii, ama istemiyorum. Yakınmaktansa üstesinden gelmeye çalışmak daha doğru galiba. *(Bir an.)* Evliydim, çok kısa sürdü. (Ağaoğlu, 1991, s.18-19)

TV Röportajcısı, açıkçası bir dedikodu aramaktadır. Meltem ise akılcıca bir manevrayla konuşmayı, kendisinin ne kadar becerikli bir şekilde hayatı ile ilgili sorunları alt ettiği noktasına çeker.

Ön oyun, şimdiki zamanda meydana gelen değişimlerin ortaya çıkardığı yeni bir yaşam alanını ve burada yerleşen yeni sanatın anlayışını, genel bir hakimiyet noktasında göstermektedir. Bu açıdan ön oyun, bölümlerde ve tablolarla gerçekleşen söyleşmelere bir zemin hazırlamaktadır.

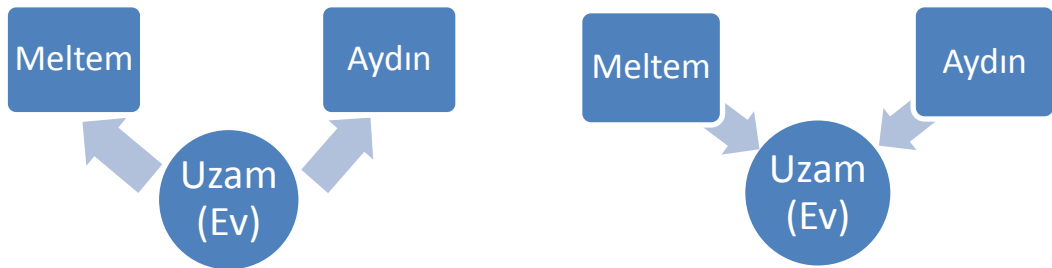
Meltem, annesinin durumunun kötüleştiğini, bu röportajın bitmesine yakın öğrenir. Ancak annesinin son dakikalarına yetişemez. Cenaze töreninden birkaç gün sonra annesinin evine giden Meltem, zamanda geriye dönüşlerle zaman içinde yolculuk yapmaya başlar. Geçmiş, değişenleri, yitip gidenleri düşünür, kısacası hayatının muhasebesini yapar.

Birinci bölümün ilk tablosundaki sahne direktiflerinde Meltem, annesinin evinin önüne geldiğinde ekskavatörün sesinin sahneye hâkim olduğu söylenir. Değişim her şeyi öylesine yutmaktadır ki yıkıcı bir iş aracının gürültüsü, evin yakınlarına kadar gelmiştir. Meltem, burada bir anlatıcı olarak seyirciye yönelmeye başlar, orada oluşunu ise “Annesini çabuk unutmaktan korkmasına” bağlar.

Meltem, bu ziyaretiyle geçmiş ve şimdiyi aynı düzleme taşımaya başlamıştır. Böylece o, zamana hükmeder ve bütün ailesini okuyucuya / izleyiciye tanıtır.

Birinci tabloda Meltem’le aynı anda evde olan Aydın, kardeşi ile ikinci tabloda karşılaşır. Meltem’in evliliği ve sonrasında gelişen olaylarla birbirinden ayrılan ve yıllardır görüşmeyen iki kardeş, aile bireylerinden son kişinin ölümü ile bir araya gelirler.

Şekil 22: Aynı Uzamda Ayrılış ve Birleşme



Meltem, birinci tabloda, hayata beraber başladıkları ikiz kardeşiyle yollarının nasıl bu derece uzaklaştığına anlam vermeye çalışır. Düğün gününde yaşananları, annesinin o inanılmaz yaşam enerjisini, babasının bir çocuk gibi annenin karşısında ezilişini düşünür. Yaşamın bir film şeridini andırır pek çok görüntüsü sahne düzlemine yerleştirilen bir ekrandan seyirciye aktarılır. Meltem, şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasında gidip gelerek ve aynı zamanda seyirciye değiştirdiği zaman, uzam ve konuştuğu kişilerle ilgili bilgi vermesiyle oyunun hem kurmaca kişisi hem de yeni kurmaca sahnelerin yaratıcısıdır.

Meltem ve Aydın'ın birbirinden kopuşunun bir örnekçesini oluşturan baba Ahmet ile amca Sermet arasındaki birbirini tanıyamaz boyuta gelen ayrılık, bu tablonun dikkat çekici özelliklerinden biridir. Meltem, Aydın ile olan ilişkisinde böyle bir noktaya varmaktan korkar. Bu durum birinci kuşak ile ikinci kuşak arasında yaratılan koşut bir niteliktir. Değişen zamanla beraber ilişkiler de değişmekte, ancak sonuç yine aynı kalmaktadır: ebediyen kopuş.

İkinci tabloyla beraber Meltem ile Aydın'ın birbirleriyle, kendileriyle ve ailenin diğer üyeleriyle hesaplaşmaları başlar. İkiz kardeşler birbirlerine yönelttiklerini eleştirilerini kanıtlamak amacıyla oyun içinde başka oyun sahneleri tasarlarlar. Bu, oyunun süregiden gerçeklik düzleminin tekrar kurmacalaşmasıdır. Böylece metinsel gerçeklik düzleminin içinde başka bir oyunun yazılma serüveni gündeme gelir. Söz konusu süreç, birbirine ilişkin suçlamaların kanıtı olduğu kadar aralarında devam eden hayat – sanat ikileminin de somutlaştırılması anlamına gelir.

İkinci bölüm, üçüncü tablo, Sermet ve Ahmet kardeşlerin birbirini tanıyamadan gerçekleştirdikleri bir söyleşmenin hatırlatılmasıyla başlar. Ahmet, Sermet'i asla affedemeyeceğini dile getirir, hem de bunu artık tanıyamadığı kardeşine söyler. Ancak araya giren yılların yarattığı bunca uzaklık, son nefesinde kardeşini anmasına engel olamaz. İlk kuşakta var edilen bu kopuş öyküsü, Meltem ve Aydın arasındaki sonu gelmez tartışmaların sonucunu önceler niteliktedir.

Üçüncü tabloda üçüncü kuşağın temsilcisi Meltem'in oğlu Can'ın, annesine yönelik itirazlarını görürüz. Can, dayısına koştut bir kişiliğe sahiptir ve annesinin iş hayatındaki tutarsız işlerini eleştirmektedir. Meltem, rahat bir hayatın ancak para ile mümkün olabileceğini, oğluna böyle bir hayatı sunmak için bunca çalıştığını kanıtlamaya çalışır. Can, tıpkı dayısı gibi her şeye kendi bakış açısından cevaplar vermektedir. Böylece Meltem, hem kendi kuşağından hem de bir sonraki kuşaktan yönelen eleştirilerin odağına yerleşir.

Tablo 23: Zamanın Bölümlere Dağılımı

Birinci kuşak	İkinci kuşak	Üçüncü kuşak
1. Bölüm		2. Bölüm
1. Tablo	2. Tablo	3. Tablo
Zaman		
Geçmiş Zaman	Geçmiş Zaman	Şimdiki Zaman
Ahmet ve Sermet'in kopuşu	Meltem ve Aydın'ın kopuşu	Meltem'in oğlu Can ile çatışması

Bir ailenin üç kuşağını kapsayan oyunda, uzun bir zaman diliminin değişimleri içine yerleştirilen kişiler, değer yargılarının yıpranışlarıyla kendi hayatlarına yabancılaşmış ve en yakınlarını bile tanıyamaz hale gelmişlerdir. İlerleyen zaman, aile bireylerinin birbirine koştut niteliklerini akrabalık bağlarıyla sürdürürken çatışmalar hep aynı düzlemde gelişmiştir. Zamana ayak uydurmak, zamana direnmek tercihi, eleştiri konularının önünde yer almıştır. Oyun kişilerinin mesleki seçimleri değişim olgusunu sanat alanına kaydırırken ideal olarak belirlenen yoldan ayrılışlar da eleştiri konuları arasına girer. Zaman, sürekli değişir, ama uzam hep aynıdır ya da belirsiz bir noktada bırakılır. Uzam ve uzama ait pek çok unsur, varmış gibi tasarlanır. Bu durum hayat sahnesinin önemsizliğinin bir vurgusudur. Önemli olan kişiler arası ilişkilerdeki tutarlılıktır. Hayat – sanat arasındaki ilişki ise oyunda değişen ve değiştikçe de değer yitimine uğrayan insanların çatışmalarını simgesel boyutta geliştiren bir unsur olarak düşünülmüştür.

SONUÇ

Adalet Ağaoğlu'nun, yapısalcı yaklaşımla çözümlemeyi denediğimiz dokuz oyununun toplu bir değerlendirmesi yapıldığında, oyunların biçimlerinin ilk oyundan son oyuna değin sürekli değiştiği görülmüştür. Yazarın ele aldığı içeriğe yönelik benimsediği bu farklı biçimlere sahip oyunlar, oyun yazarlığındaki arayışları olarak değerlendirilebilir. Ağaoğlu, tiyatro ile başlayan yazarlık yaşamında bireyi derinlikli olarak işleme gayretini gösterirken onu bir zaman dizgesinin üzerinde ve bir neden sonuç bağının içinde görmek istemiştir. Böylece birey, bir sürecin içerisinde var olacak ve varlığını anlamlandıracaktır.

Yapısalcılıkla ilgili olarak yaptığımız çalışmalar ve bu yöntemin uygulandığı örnek eleştiri metinlerinin değerlendirilmesinin ardından metinlerin okunması ve incelenmesi süreci içerisinde fark ettiğimiz bir durum bu metinlerin, yapısalcı eleştiri yöntemi ile incelenmiş diğer metinlerden farklılığını ortaya koydu. Yapısalcılıkla ilgili çoğunluğu Prof. Dr. Ayşegül Yüksel'e ait uygulamalarda seçilmiş metinlerin bir şekilde yazarı tarafından şifrelenmiş ve kapatılmış metinler olduğu görüldü. Yapısal inceleme bu noktada, kapalı tarzda yazılmış metinlerin anlamlandırılmasında, yapılarının çözümlenmesinde başarılı ve geçerli bir yöntem olarak karşımıza çıktı. Ancak edebi açıdan iyi ve/veya mükemmel olarak değerlendirilen her metin her şeyden önce belirli bir biçimle ortaya çıktığı için belirli bir yapıyı da gerekli kılar. Biz de söz konusu düşünceden hareket ederek metinlerin var olan yapısını çözümlemeye başladık. Buna bağlı olarak metinlerin derin yapısı ve yüzeysel yapısı gibi bir çözümleme eylemine girmedik. Çünkü yazar, bize var etmeye çalıştığı anlamı açık bir şekilde sunmuştu. Ancak ele aldığımız yazarın dokuz telif eserinden 1969'da yazılmış olan **Sınırlarda** adlı oyun diğerlerine göre daha kapalı bir metin olarak araştırma konumuza uygun bir çizgiye yerleşmiştir.

Adalet Ağaoğlu'nun çoğunluğu 1960'lı yıllara yayılan oyun yazarlığı, Türkiye'nin dar ve zor zamanlarının yaşandığı bir dönemi kapsamaktadır. Bu açıdan eserlerin hemen

hepsine hâkim olan tema ülke insanının çıkışsızlıkları, çözümlüleri, çözümsüzlükleri olarak belirlenebilir. Söz konusu durum oyunların zamanlarını, uzamlarını ilişki ve eylem boyutlarını da etkileyen ve belirleyen bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

Metinlerin uzam boyutu

Ele aldığımız metinler, Rus Biçimcilerinin deyişi ile “yasallaşmış” sanat biçimlerinden oluşmuştur. Okuyucuyu yadırgatan hiçbir uzam kurgulanmamıştır. Uzamların tamamı okuyucu ya da seyirci için olağan olarak algılanabilecek düzeydedir. Yazar, öncelikli olarak değişim süreçlerinin yoğun olarak yaşandığı geçiş aşamalarının insanlarını anlatma gayreti içinde olmuştur. Bu insanlar ise belirli bir hayatın, belirli bir yaşam dizgesinin insanları olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Yaşadıkları yerler, gündelik yaşamımızda görebileceğimiz uzamlardır.

Evcilik Oyunu’nda ev, sokak ve park olarak belirlenen uzamlar, değişken bir nitelik gösterir, bu, insanı hem kapalı hem de açık uzamda gündelik hayatın içinde verme gayretinin bir ürünüdür. **Çatıdaki Çatlak** adlı oyunda orta tabaka insanı ile alt tabaka insanının farklı dramlarını verebilme çabası, uzamı, dar gelirli bir orta sınıf ailenin oturabileceği bir daire olarak belirlemiştir. Ev dışındaki uzamlar ise sahne düzlemine dâhil edilmemiştir. **Sınırlarda** ise yazar uzamı belirsiz kılmış, kişilerini de bu belirsizliğin içinde bir arama eyleminin özneleri olarak tasarlamıştır. Uzamların belirsizliği ve arananlar ise hep simgesel bir boyut olarak seyirciye / okuyucuya aktarılmıştır. **Bir Kahramanın Ölümü**’nde uzam bir aydının kitaplarla dolu odası olarak belirlenir. **Tombala** oyununda ise yaşlı bir çiftin yemek masası etrafındaki konuşmaları tek bir oda içerisinde geçer. **Çıkış** oyununda tek odalı bir ev uzam olarak seçilir. **Kozalar**’da yazar, bir burjuva kadının zevksiz döşenmiş evini uzam olarak seçer. Dış uzam ise bir tehdit unsuru olarak oyuna dâhil edilmiştir. **Kendini Yazan Şarkı** adlı oyunda ise bir köy evi ve onun samanlığı uzam olarak belirlenmiştir. **Çok**

Uzak Fazla Yakın'da beş çocuklu bir ailenin uzun yıllar yaşadığı bir ev uzam olarak seçilmiştir.

Görüldüğü gibi **Sınırlarda** adlı oyun dışında bütün oyunlarda olayların geçtiği yer, kapalı bir uzam olarak belirlenmiştir: ev. İnsanlar bu uzamların içinde kaderlerini yaşarlar. “Evlerin içi devir devir değişti / Evlerin dışı pencere duvar” dizelerini hatırlatan bir yaşam sunar oyunlarında Adalet Ağaoğlu. Oyunların hepsinde de bu uzam metnin süregiden anlamına göre farklı değerler kazanır. Bu değeri bireyler verir o uzamlara.

Tablo 24: Uzamların Bireylere Yansıması

Oyun Adları	Uzamın Bireyde Kazandığı Anlam
Evcilik Oyunu	Kadınlara layık görülen uzam
Çatıdaki Çatlak	Alt tabaka ile orta tabaka insanının birleşim noktası olan uzam
Tombala	Yaşlı insanların son durağı olan uzam
Sınırlarda	Yeni başlangıçların yaratılabileceği el değmemiş bir uzam
Bir Kahramanın Ölümü	Çözumsuzlüğe sürüklenmiş bir aydının kişiliğinin parçalandığı bir uzam
Çıkış	Kız için bir hapisane olan uzam
Kozalar	Vazgeçilmez bir mülkiyet değeri olan uzam
Kendini Yazan Şarkı	Olağan ve sıradan yaşamların uzamı
Çok Uzak Fazla Yakın	Değişimlere tanıklık eden bir uzam

Görüldüğü gibi yazar seçtiği uzama, bu uzamın içine yerleştirdiği insanlara göre farklı anlamlar kazandırmıştır. Adalet Ağaoğlu, ele aldığı toplum kesiminin insanların kendileriyle ve çevreleriyle çatışmalarını bu kapalı uzamlarda onlara yaşatarak bireyin gelişim sürecini içsel bir boyuta taşımak istemiştir. Bu içselleştirme, birey bazında yaşanan sarsıntı, uzamın konumuyla da koşut kılınmıştır: **Çıkış** adlı oyunda baba otoritesi altında yaşanan uzam, hapisane; **Tombala**'da yalnızlığa itilen yaşlılar için evin bir odası son durak olmuştur.

Metinlerin zaman boyutu

Oyun metinlerindeki zaman boyutu da seyirciyi / okuyucuyu yadırgatıcı boyutta ele alınmaz. Zaman da tıpkı uzamda olduğu gibi “yasallaşmış” bir metin anlayışının yansıması olarak oyunlarda yer alır. Oyunlar, zaman açısından değerlendirildiğinde yazarın yaşamında tanık olduğu zamana uyumlu gelişmelerin oyun düzlemine taşındığını görürüz. Yazar yaşadığı zamanın sıkıntılı ve buhranlı süreçlerini metinlerine belli belirsiz bir arka fon olarak yerleştirmiştir. Bu, metin içerisinde ancak dikkatli okumalarla ve oyunların kaleme alındığı dönemleri bilmekle anlaşılabilir. Bazı metinlerde zaman, oyunun başlama anından ileriye doğru hareket eder. Bir başka deyişle çizgisel bir kurgu üzerine kurulmuştur bu oyunlar: **Evcilik Oyunu, Çatıdaki Çatlak, Kendini Yazan Şarkı** adlı oyunlar bu tarzda oluşturulmuş zaman dilimlerini kapsarlar.

Bunun dışında birer kısa oyun olarak yazılmış **Tombala, Çıkış, Bir Kahramanın Ölümü, Kozalar** adlı oyunlarda, zaman çoğunlukla belirsiz kalmaktadır. Oyun içerisinde aksiyon hep ileriye doğru akar ancak bunun hangi zaman diliminde başladığı ve bittiği belirsiz kalır. Yazar, belli bir zaman aralığında bireylerin insanlık hallerini göstermeye çalışır. Bu açıdan zaman aralığı pek önemli görülmez. Metinlerin anlamsal boyutundan aksiyonun zamanını belirlemek bazen mümkün olur. Örneğin **Kozalar** oyununda öğle ile akşam saatleri arasında bir zaman diliminin varlığı sezilir, **Bir Kahramanın Ölümü**'nde gecedan sabaha kadar geçen bir zamanda olaylar gerçekleşir. **Sınırlarda** adlı oyunda ise zaman tamamen farklı boyutta ele alınır. Zaman, metin düzleminde olayların akışına ve oyun kişilerin söyleşmelerine gizlenmiş durumdadır. Ancak bu söyleşmelerin çözümlenmesiyle bazı sonuçlara varılabilir. Buradaki zaman da insanoğlunun eylemleriyle birlikte bütünleşmiş evrensel bir zaman olarak karşımıza çıkar: bir savaş zamanı gibi, belirsiz bir bayram sabahı gibi...

Yazarın son oyunu **Çok Uzak Fazla Yakın**'da ise zaman, yaklaşık kırk yıllık bir sürecin geçmiş ve şimdinin aynı düzleme aktarılmasıyla bütünlüklü ve karşılaştırmalı bir şekilde ele alınır. Zaman, oyunun şimdiki zamanında yaşananlarla hesaplaşmanın

bir aracı haline gelir. Geçmiş zaman, geçmiştir, ancak bugününün ve şimdinin hazırlayıcısı hep odur. Adalet Ağaoğlu'nun diğer oyunlarında zaman, bu yönüyle oyunun bileşenleri arasına girmemiştir. Zaman, kişilerin gerçekliğinin belirleyicisi değildir, kozmik bir zamanın varlığı söz konusudur oyunlarda. Bu son oyunda ise zaman, yerçekimsiz bir ortamın bütünlüğünde kişilerin bir geçmişe bir şimdiye savruldukları bir süreci imlerken günün insan gerçekliğini neden – sonuç çizgiselliğine taşır.

Metinlerdeki ilişki boyutu

Adalet Ağaoğlu'nun metinlerinde oyun kişilerinin çoğunun özel bir ada sahip olmadığı ve cins adları ile tanıtıldıkları görülür. Bu, toplum içindeki yaygın olan bir insanlık durumunun anlatı düzleminde ifadesini bulmasıdır. Bu kişilerin bazıları kendi gerçekliğini ispata çalışırken bazıları da kendine ait gerçekliği bireyselleştiremediği ve bilinçlendiremediği için anlamsızlığa ve boşluğa düşmüştür: **Çıkış** ve **Bir Kahramanın Ölümü**'nde olduğu gibi.

Tablo 25: Metinlerde İlişki Boyutu

Kişileri Özel Adlar Taşıyan Oyunlar	Kişileri Cins Adlar Taşıyan Oyunlar	Özel Adların ve Cins Adların Birlikte Kullanıldığı Oyunlar
<ul style="list-style-type: none"> • Çatıdaki Çatlak • Kendini Yazan Şarkı • Çok Uzak Fazla Yakın 	<ul style="list-style-type: none"> • Çıkış • Kozalar • Sınırlarda • Bir Kahramanın Ölümü • Tombala 	<ul style="list-style-type: none"> • Evcilik Oyunu

Kozalar'da bireysel mülkiyet tutkusunun yalnızlaştırdığı insanlar, **Sınırlarda** ise tüm insanlığın ortak amacı olan mülkiyet tutkusunun yarattığı yalnız ve çaresiz insanların arayışı söz konusu edilir. **Tombala**'da ise yalnızlığı itilen tüm yaşlı insanların sorunları dile gelir. Sonuç olarak oyun metinlerine ait kişiler, farklı boyutlarıyla bireyin sorunlarını bireysel ve evrensel planda ele alırlar.

Çatıdaki Çatlak adlı oyunda oyun kişilerine verilen isimler, onların toplumsal konumlarını gösterir niteliktedir. Bu, iki sosyal tabakanın birleşimi bakımından bilinçli bir seçimdir. **Evcilik Oyunu**'nda ise eski kuşak, bir belirsizliğin içinde cins isimlerle adlandırılır. Yeni kuşakta yetişen kişilerin ise hep bir ismi vardır. Hem cins isimlerin hem de özel adların birlikte kullanımı da yazarın yeni kuşaklara ümitle bakışıyla ilgili bir durumdur.

Yazarın son oyunu olan **Çok Uzak Fazla Yakın**'da ise asıl sorgu nesnesi değişen zamanla konumunu şaşırın insanlar olduğu için oyun kişilerinin birer ismi vardır.

Metinlerin eylem boyutu

Adalet Ağaoğlu farklı biçimleri kullandığı bu dokuz oyununda bireye ait sorunları dile getirirken ya mevcut olan durumu sergilemiş ya da bir arayışın öznesi olan bireyleri söz konusu etmiş ya da kişilerini çizgisel bir devinim sürecinin içinde yaşatmıştır.

Mevcut durumların ve bir devinimin içindeki bireyler ele alınırken belli ve tutarlı bir sonuca ulaşılmamış, toplumsal eleştiri edebi metinde yaratılan kişiler aracılığı ile gerçekleştirilmiştir. Oyun kişilerinin içinde buldukları durumdan çıkış yolu aramaları, çözüme ulaşmaya çabalamaları ise sadece iki oyunda gözlemlenebilen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Sorgulamalar ve zamanla hesaplaşmalar ise **Çok Uzak Fazla Yakın** adlı oyunla gerçekleşir.

Tablo 26: Metinlerin Eylem Boyutu

Mevcut Bir Durumu Sergileyen Oyunlar	Bir Arayışın ve Sorgulamanın Söz Konusu Olduğu Oyunlar	Çizgisel Bir Devinimin Sergilendiği Oyunlar
<ul style="list-style-type: none"> • Kozalar • Tombala • Bir Kahramanın Ölümü 	<ul style="list-style-type: none"> • Çıkış • Sınırlarda • Çok Uzak Fazla Yakın 	<ul style="list-style-type: none"> • Çatıdaki Çatlak • Evcilik Oyunu • Kendini Yazan Şarkı

Sonuç olarak Adalet Ağaoğlu tiyatrosunda birey ön plandadır. Onun bu ülkedeki ve bu dünyadaki varlığıdır söz konusu edilen. Yaşanan sorunlar içerisinde bireyler arası çatışmalar ve bireyin kendi iç çatışmaları metinlere hâkim söylemler oluşturur. Çözüm veya çıkış değildir aranan. Var olanı sergilemek, bireyi, içinde yaşadığı süreçte yansıtmak yoluna gidilir. Bireyler, toplumun getirdiği gelenekler dizgesinin çaresiz kurbanları gibidirler.

Adalet Ağaoğlu, geleneklerin bireyler üzerindeki etkisini veya baskısını, daha çok kadın merkezli bir bakış açısından değerlendirirken, kadın özgürlüğünü, toplumsal yapı içerisindeki neden sonuç çizgisine yerleştirmeye çalışır. Kadın ev içinde olduğu kadar toplumsal hayat içerisinde de farklı rollerle temsil edilir.

Oyunların yazıldığı 60'lı ve 70'li yıllarda Türk tiyatrosunda varlığını sürdüren farklı oyun yazma teknikleri de Adalet Ağaoğlu tiyatrosunu belirleyen bir inceleme alanı oluşturur. Kısa oyunlar, iki kişilik oyunlar, epik tiyatro, dışavurumcu tiyatro, absürd tiyatro ve klasik tarzda yazılan oyunlar, inceleme konusu yaptığımız dokuz eseri kapsayan bir nitelik gösterir. Yazarın sadece epik tiyatro tarzında yazdığı bir eseri yoktur. Adalet Ağaoğlu, birbirinden çok farklı yönelimlerde eserler vermiştir. Ancak hiçbir oyun, klasik tarzda yazılmış oyunları dışında adı geçen tiyatro tarzlarına tam olarak uyum göstermez. Söz konusu tiyatro çeşitlerinden izler taşır sadece. Yazarın sürekli farklı türdeki tiyatro tarzlarına yönelmesi, kültür evreninde varlık kazanan toplumsal eleştiri olgusunun dile gelişindeki arayışlar olarak görülebilir. Yazar, insana ve toplumsal bir varlık olan bireye yönelirken onu çok boyutlu ve katmanlı anlatmak istemiştir. Ancak gerek yazınsal bir tür olarak tiyatronun imkânları gerekse yaşadığı dönemlerdeki sansürcü yaklaşımlar, onu tiyatro vadisinden daha geniş oylumlu roman vadisine yönlendirmiştir. Adalet Ağaoğlu, 70'li yılların sonundan itibaren roman alanında adını duyurur. Oyunlarına yönelik yaptığımız yapısalcı çözümlemelerde eserlerinin derinlikli bir özellik göstermediğini gördüğümüz yazarın anlatı alanında daha başarılı olduğu görülmüştür.

KAYNAKÇA

- AHMAD, Feroz (2007) *Demokrasi Sürecinde Türkiye*, İstanbul, Hil Yayınları
- AHMAD, Feroz (1999) *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, İstanbul, Kaynak Yayınları
- AĞAOĞLU, Adalet (1993) *Toplu Oyunlar I (Evcilik Oyunu, Tombala, Çatıdaki Çatlak, Sınırlarda, Bir Kahramanın Ölümü)* İstanbul, Mitos Boyut Yayınları
- AĞAOĞLU, Adalet (1993) *Toplu Oyunlar II (Çıkış, Kozalar, Kendini Yazan Şarkı, Çok Uzak Fazla Yakın)*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları
- AĞAOĞLU, Adalet (1995) "Otuz Yaşında Bir Oyun", **Türk Tiyatrosu**, sayı 446, s. 41
- AND, Metin (1969) *Dünyada ve Türkiye'de Kısa Oyunlar*, **Türk Dili** (Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı), 214: 288-301
- AND, Metin (1973) *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, İstanbul, İş Bankası Yayınları
- AND, Metin (1983) *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, İstanbul, Turhan Kitabevi
- ANDAÇ, Feridun (2000) *Adalet Ağaoğlu Kitabı (Sen Türkiye'nin En Güzel Kazasıdır)*, İstanbul, İş Bankası Y.
- ARSLAN, Sevda (2010) *Türkiye'de Radyo Oyunları*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında hazırlanan Yüksek Lisans Tezi
- AYVAZ, Ülkü (2008) "Adalet Ağaoğlu Tiyatrosu Üzerine", **Hece**,143: 131-133
- BARTHES, Roland (1989) *Yazının Sıfır Derecesi* (Çev. Tahsin Yücel) İstanbul, Metis Yayınları

- BARTHES, Roland (1988) *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), İstanbul, Gerçek Yayınevi
- BARTHES, Roland (1996) *Eiffel Kulesi* (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), İstanbul, İyi Şeyler Yayıncılık
- BARTHES, Roland (1990) *Yazı ve Yorum*, (Çev. Tahsin Yücel), İstanbul, Metis Yayınları
- BARTHES, Roland (2006) *S/Z*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- BARTHES, Roland (2012) *Eleştirel Denemeler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- BELKIS, Özlem “1960’tan 1970’e Oyun Yazarlığımızın Genel Görünümü”
<http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/view/3142/3034> Erişim Tarihi:
 30.11.2011
- BELKIS, Özlem (2003) *1960’tan 1970’e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı’nda hazırlanan Doktora Tezi
- BELKIS, Özlem (2003) *Kalemden Sahneye 1946’dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler 2. Cilt*, İzmir, Yazı-Görüntü-Ses Yayınları
- BEZİRCİ, Asım (1981) “Eleştiride Yapısalcılık (I Kuram)”, **Yazko Edebiyat**, sayı 12
- BEZİRCİ, Asım (1981) “Eleştiride Yapısalcılık (II Kılıgı)”, **Yazko Edebiyat**, sayı 13
- BİRSEL, Salah (1969) *Batıda Kısa Oyun*, **Türk Dili** (Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı), 214: 288-30
- ÇALIŞLAR, Aziz (2009) *Tiyatronun ABC’si*, İstanbul, Say Yayınları

ÇELENK, Zerrin Akdenizli (1999) **1980-1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynakları**, DEÜ SBE Sahne Sanatları Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi

CEMAL, Ahmet (1998) *Aradığımız Tiyatro*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları

DOĞAN, Abide (2009) “Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi”

http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/abide_dogan_turk_tiyatrosunda_brecht_etikisi.pdf Erişim Tarihi: 09.08.2011

BEZİRCİ, Asım (2004) “Türk Tiyatrosunda İki Kişilik Oyunlar Üzerine Bir Değerlendirme”, **Bilig**, 31: 127-160

EAGLETON, Terry (2011) *Edebiyat Kuramı (Giriş)*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları

ECEVİT, Yıldız-ONARAN, Sevil (1998) “Bir Tiyatro Düşünürü Ayşegül Yüksel” **Cumhuriyet Kitap**, 324: 1-5

ERKAN, B.Ayça Ülker (2011) “Adalet Ağaoğlu’nun Çok Uzak Fazla Yakın Adlı Oyununda kullandığı Tekniklere Batılı Yazarların Etkileri” **Kastamonu Eğitim Dergisi**, cilt 19, no:1 http://www.kefdergi.com/pdf/19_1/19_1_11.pdf Erişim Tarihi: 30.11.2011

ERKOÇ, Gülayşe (2002) “1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 13

ERKOÇ, Gülayşe (1995) “Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 12

ERKOÇ, Gülayşe (1993) *Türk Tiyatrosunda 1960-1970 Dönemi (Tiyatro Toplulukları ve Etkinlikleri)*, Ankara Üniversitesi Tiyatro Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi

ERMAN KAN, Burcu (2010) “Adalet Ağaoğlu’nun Kozalar Oyununda Dramatik Metnin Çağdaş Uyarlamasından Performans Metnine Göstergibilimsel Bir Yaklaşım”<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1648/17620.pdf> Erişim tarihi: 01-02-2012

ERONAT, Kamuran (2010) *Adalet Ağaoğlu (İnsan ve Eser)*, Ankara, Maya Akademi

ESATOĞLU, Mehmet (2007) “12 Eylül’ün Darbesi Altındaki Tiyatro”
<http://5nolu.blogcu.com/12-eylul-un-darbesi-altindaki-tiyatro/2717727> Erişim Tarihi: 29.02.2012

GENETTE, Gérard. (1966) “Yapısalcılık ve Edebiyat Eleştirisi,” *Figures*. Paris, Seuil,

GÖRAL, Serpil (2006) *Adalet Ağaoğlu’nun Kozalar Adlı Oyunundaki II. Kadın Rolüne Çalışma Süreci*, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programında hazırlanan yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

GÜLER YEŞİLOĞLU, Birgül (2005) *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Kadın Oyun Yazarlarının Kadın Eksenli Oyun Metinlerinde Kadın Karakterlere Yaklaşımlarının İncelenmesi*
Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Bölümünde hazırlanan ve yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

İNCE, Özdemir (2001) *Şiir ve Gerçeklik*, İstanbul, İş Bankası Y.

İPŞİROĞLU, Zehra (1998) *Eleştirinin Eleştirisi*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları

KANBUR, Tuğçe (Tarih belirtilmemiş) “Absürd Tiyatroda Koza ve Gidip Gelmek”
<http://www.tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=990> Erişim Tarihi: 02-04-2012

- KARACABEY, Süreyya (.....) “Gelenekselden Batıya Türk Tiyatrosu”
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1190/13743.pdf> Erişim Tarihi:
 30.11.2011
- KIRAN, Zeynel, KIRAN, Ayşe (EZİLER) (2000) *Yazımsal Okuma Süreçleri*, Ankara, Seçkin Yayınevi
- MADAN, Sarup (1995) *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, (Çev. Abdülbaki Güçlü), İstanbul, Kabalcı Yayınevi,
- MORAN, Berna (1991) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, Cem Yayınevi
- NUTKU, Özdemir (1974) “Cumhuriyet Döneminde Türk Tiyatrosunu Geliştiren İlk Adımlar” Cumhuriyetin 50.Yılına Anma Kitabı
- NUTKU, Özdemir (1969) “Ulusal Kimlik ve Tiyatro” **Türk Dili Dergisi**, 216: 745
- NUTKU, Özdemir (2009) “Halk Tiyatrosu ve Çağdaş Sentez Denemeleri” **Tiyatro Araştırmaları Dergisi** 27:1-31
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1582/17151.pdf> Erişim Tarihi:
 13.12.2011
- NUTKU, Özdemir (1972) “Evcilik Oyunu Üzerine Bir Sahne Çalışması” **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 3: 53-73
http://dergiler.ankara.edu.tr/detail.php?id=13&sayi_id=1184 Erişim Tarihi:
 13.10.2010
- NUTKU, Hülya (2006) **Dramaturgi Oyun Sanatbilimi**, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları
- OKTAY, Turhan (1981) “Yapısalcıların Dili ve Edebiyatı”, **Yazko Edebiyat**, s. 14

- ÖNBERK, Nevin (2007) “Adalet Ağaoğlu’nun Çok Uzak Fazla Yakın Adlı Oyunu Üzerine Bir Deneme”, Nevin Önberk Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri I Tiyatro, Ankara
- ÖRGEN, Ertan (2010) *Baskı ve Kaçış Problemi Olarak Adalet Ağaoğlu’nun Oyunları*, İst., Palet Y.
- ÖZÜGÜL, Oğuz (1985) *Yapısalcılık Üstüne: Eleştirel Bir Yaklaşım*. İstanbul, De Yayınevi
- PARLAR, Suat (1997) *Silahlı Bürokrasinin Ekonomi Politikası*, İstanbul, Bibliotek Yayınları
- PEKMAN, Yavuz (2009) Adalet Ağaoğlu ile Buluşma: Oyun Yazarlığı
www.iudergi.com/tr/index.php/tiyatro/article/view/1166/973 Erişim Tarihi: 25/02/2012
- RİFAT, Mehmet (1988) *Dilbilim ve Göstergebilim Terimleri*. İstanbul, Sözce
- RİFAT, Mehmet (1990) *Dilbilim ve Göstergebilim Çağdaş Kuramları*. İstanbul, Düzlem Yayınları
- RİFAT, Mehmet (1992) *Göstergebilimin ABC’si*. İstanbul, Simavi Y.
- RİFAT, Mehmet (1996) *Göstergebilimcinin Kitabı*. İstanbul, Düzlem Y.
- RİFAT, Mehmet (2000) *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları “Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler.”* İstanbul, Om Yayınevi
- RİFAT, Mehmet (2000) *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları “Temel Kuramlar.”* İstanbul, Om Yayınevi

RİFAT, Mehmet (2008) *Metnin Sesi*, İstanbul, İş Bankası Yayınları

ŞAHHÜSEYİNOĞLU, H. Nedim (2005) *Dünden Bugüne Düşünceye ve Basına Sansür*, Ankara, Paragraf Yayınları

ŞENER, Sevda (1998) *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, İstanbul, İş Bankası Yayınları

ŞENER, Sevda (1982) "Yapısalcı Bir Yaklaşım", *Çağdaş Eleştiri*, 1(5)

ŞENER, Sevda (1973) "Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 4

ŞENER, Sevda (1974) "Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı", *Cumhuriyetin 50.Yılına Anma Kitabı*

ŞENER, Sevda (2007) "Tiyatro", *Türk Edebiyatı Tarihi* 4. Cilt, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları

ŞENER, Sevda (1971) *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları*, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi

ŞENER, Sevda (2007) *Oyunlar ve Gerçekler*, Ankara, Dost Kitabevi

ŞENER, Sevda (1988) "Çağdaş Türk Tiyatrosunda İki Kişilik Oyunlar", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 8: 1-24

TEKEREK, Nurhan (2004) "Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltıcioğlu'ndan Bir Deneme: Kafa Tamircisi"
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/186/1450.pdf> Erişim Tarihi: 30.11.2011

TİMUÇİN, Afşar (1981) "Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru" 1-9, *Yazko Edebiyat*

- TİMUÇİN, Afşar (1981) “XX.Yüzyıl Felsefeleri ve Bu Felsefeler Arasında Yapısalcılığın Yeri”, **Yazko Edebiyat**, sayı 9
- TODOROV, Tzvetan (2010) *Yazın Kuramı*, İstanbul, YKY
- UZUN, Leyla (1998) “Yapısalcılık ve Bir Uygulama”, **Cumhuriyet Kitap**, 324: 5-6
- VARDAR, Berke (2001) *Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık*, İstanbul Multilingual Yayınları
- VARDAR, Berke (2002) *Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Multilingual Yayınları
- YAVUZ, Hilmi (1975) *Edebiyat ve Yapısalcılık*, İstanbul, Çağdaş Yayınları
- YÜCEL, Tahsin (1979) *Yapısalcılık (İnceleme)*, İstanbul, Ada Yayınları
- YÜCEL, Tahsin (2009) *Eleştiri Kuramları*, İstanbul, İş Bankası Yayınları
- YÜKSEL, Ayşegül (1995) *Yapısalcılık ve Bir Uygulama M. Cevdet Anday Tiyatrosu*, Ankara, Gündoğan Yayınları
- YÜKSEL, Ayşegül (1978) “Tiyatro ve Devlet”, **Ulusal Kültür**, sayı 1:137-147
- YÜKSEL, Ayşegül (2011) *Uzun Bir Yolda Bir Mola*, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları
- YÜKSEL, Ayşegül (1995) “Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, sayı 12, s. 131-134
- YÜKSEL, Ayşegül (2003) *Dram Sanatında Ezgi ve Uyum*, İstanbul, Alkım Yayınevi
- YÜKSEL, Ayşegül (1997) *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları

ZERENLER, Dilek (2010) *Tiyatroda Yapısalcı Çözümleme*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları