

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ BÖLÜMÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

1960 SONRASI TİYATROMUZDA OYUN
YAZARLIĞINDAN ÖRNEKLERLE POLİTİK MİZAH

NURÇİN BEKBAŞ
2501090208

TEZ DANIŞMANI:

DOÇ. DR. FAKİYE ÖZSOYSAL

İSTANBUL - 2016



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Nurçin BEKBAŞ Numarası : 2501090208
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Danışmanı : Doç. Dr. Fakiye ÖZSOYSAL
Tez Savunma Tarihi : 30.05.2016 Saati : 13:00
Tez Başlığı : "1960 Sonrası Tiyatromuzda Oyun Yazarlığından Örneklerle Politik Mizah"

TEZ SAVUNMA SINAVI. İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. METİN BALAY		KABUL
2- DOÇ. DR. FAKİYE ÖZSOYSAL		Kabul
3- YRD. DOÇ. DR. OĞUZ ARICI		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. YAVUZ PEKMAN		
2- YRD. DOÇ. DR. BURCU YASEMİN ŞEYBEN		

ÖZ

1960 SONRASI TİYATROMUZDA OYUN YAZARLIĞINDAN ÖRNEKLERLE POLİTİK MİZAH NURÇİN BEKBAŞ

Bu tezde, 1960 sonrası tiyatromuzda altı farklı yazarın oyunları üç bölümde sınıflandırılarak politik taşlama modellemeleri incelendi. Öncelikle Dünya Tiyatrosunda politik kuramın gelişimi, tiyatromuza olan etkisi, giriş bölümünde değerlendirildi.

İlk bölümde *Geleneksel Halk Tiyatrosu ve Epik Yaklaşımın Politik Taşlama Modellemeleri* başlığı altında *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Şahları da Vururlar* oyunlarının politik taşlama özelliği ele alınmıştır. Bu bölümde incelenen oyunlarda halk-devlet ilişkisi sorgulanmaktadır. Ezen ile ezilenin bağlantısını aktaran oyunlar, geleneksel halk tiyatrosundan ve epik özellikten yararlanılarak yazılmıştır.

İkinci bölüm ise *Politik Taşlamada Kara Mizahın Absürd ve Groteskle Birleşmesi* başlığı altında *Ayak Bacak Fabrikası* ve *Bina* oyunları ele alınmıştır. Devlet tarafından var edilen mekanizmaların işleyiş biçimi absürd ve grotesk biçimle oyunlarda aktarılmaktadır. Toplumsal ve politik meseleler sembollerle politik taşlama üslubunda izleyici/okuyucuyla paylaşılmıştır. Tiyatroda kara mizahın, karşı duruşun, başkaldırının en etkili olduğu yöntemlerden biri olduğu ileri sürülebilir. Dolayısıyla bu bölümde kullanılan metaforlar politik olayların mizahi bir dille nasıl aktarıldığını göstermektedir. Son bölümde *Belgesel Oyunlarda Kara Mizah* başlığında, Uğur Mumcu'nun yazdığı, Rutkay Aziz'in oyunlaştırdığı *Sakıncalı Piyade* oyunu ile aydınların öldürülme meselesi üzerinden belgesel nitelikteki eserin politik taşlama ile olan bağlantısı incelenmiştir. Tiyatromuzda politik tiyatro kuramının kara mizah, yergi, alaylama ile bütünleşen yapısı, bu bağlamda oyunlar üzerinden örneklerle açıklanmıştır.

Her bölümde, yazarların hayatları, toplumsal meselelere yaklaşımları, ardından oyunların alımlama kuramları bağlamında dramaturjik incelemeleri, kara mizahın eserlerde kullanım biçimleri ve politik taşlama ile olan bağlantıları ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Politik Tiyatro, Taşlama, Kara Mizah, Politik Mizah

ABSTRACT

Examples of Political Satire In The Playwriting of Turkish Theater After 1960

NURCIN BEKBAS

This thesis aims to present six models for the political satire in Turkish Theatre after 1960. It is categorized in three parts. In the introduction part, a brief summary of the political theatre of the theater people Piscator, Brecht, Dario Fo who influenced Turkish playwrights is introduced. By looking at *Traditional Popular Theater and Political Satire of the Epic Approach*, the first part examines characteristics of the political satire of *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Şahları da Vururlar*, questioning the relationship between state and the individual citizens and narrating the connection between the oppressor and the oppressed with a critical perspective in their contents and combining the forms of the Turkish traditional popular theater and epic expressions in their structures. The second part is about *Integrating Dark Comedy with Absurd and Grotesque in Political Satire* in which two plays *Ayak Bacak Fabrikası* and *Bina* are examined. In these plays absurd and grotesque forms are used to reveal how the state runs a mechanism full of hypocrisy functioning against the individual citizens. In the final part of the thesis, *Dark Comedy In the Documentary Plays*, a documentary play *Sakıncalı Piyade* written by Uğur Mumcu is analyzed. The play is about the judiciary system during the military coup of March 12, 1970 and the historical period full of assassinations of intellectuals since then. In the analysis of the plays, reception theory, hermeneutics and deconstruction methods are used

Keywords: Political Theater, Satire, Dark Comedy, Political humor

ÖNSÖZ

Tez konumu belirlemeye çalıştığım dönemde, mizahın tiyatrodaki eleştiri aracı olarak kullanılması ilgimi çekti. Bu sebeple politik tiyatro üzerine araştırmaya başladım. Araştırma boyunca Türkiye’de politik tiyatro kuramının gelişiminin, otoriter yapının hissedildiği süreçlere denk geldiği bilgisini edindim.

Baskı dönemlerinde üretilen oyunlar, toplumsal sorunlarla paralel ilerlemiştir. Kuşkusuz ki baskıcı yönetimler toplumların özgürlüklerini kısıtlar. Otoriteyi hisseden halk, özgürlük arayışı içindeyken kendisini ifade edeceği bir alana ihtiyaç duyar. Bu anlamda, politik taşlama özelliği taşıyan oyunların toplumsal sorunlara eleştirel yaklaşım sunması tez konumun şekillenmesi için önemli bir etken olmuştur. Gülmece, yergi, kara mizah gibi özelliklerin politik konularla oyunlarda bütünleşmesi, toplumsal meselelerin görünür kılınmasını sağladığı, dolayısıyla izleyici /okuyucunun, yazar tarafından tartışılması istenilen meseleye karşı duyarlı hale gelmesinin amaçlandığı ileri sürülebilir. Otoriter baskının yoğun hissedildiği süreçlerde zekâ örneği olan mizahi buluşlar, eleştirel bir bakış açısı sağladığı kabul edilir. Sosyo-kültürel yapımızın sanatla olan etkileşiminde, politik taşlama özelliğine sahip olan oyunlarımız bu anlamda önemlidir.

Çalışma sürecinde tiyatromuzda politik kuramın, geleneksel halk tiyatrosu, epik, absürd, belgesel gibi biçimlerle yol aldığı sonucuna ulaştım. Türk Tiyatrosu’ndaki politik tiyatro kuramının, kara mizah ile içiçe geçerek toplumsal iletilerin izleyici/okuyucuyla oyunlar üzerinden buluşmasını irdeledim. Bu tez çalışmasını yapmayı, esas olarak, tiyatro yolu ile çözümüne katkıda bulunulmasını arzuladığım toplumsal sorunlarımız adına yürekten istedim.

Bu süreci tamamlarken çalışmalarım için beni yüreklendiren eşim Özgür Bekbaş’a, aileme, Burçak Yüksektepe ve İbrahim Yakut’a, konservatuvar yıllarımda desteğini hissettiren İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Bale Anasanat Dalı Pantomim Bölümümüzün kurucu hocası Vecihi Ofluoğlu ve Prof. Dr. Kerem Karaboğa’ya, değerli yorumlarıyla çalışmamı destekleyen Prof. Dr. Metin Balay’a politik tiyatro kuramını geliştiren aynı zamanda otoriter güçlere boyun eğmeyen tüm aydınlarımıza ve rehberliğini benden hiçbir zaman esirgemeyen Doç. Dr. Fakiye Özsoysal’a, teşekkürlerimi bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1
1. GELENEKSEL HALK TİYATROSU VE EPİK YAKLAŞIMIN POLİTİK TAŞLAMA MODELLEMELERİ	10
1.1. TÜRK TİYATROSUNDA POLİTİK MİZAH YAZARI AZİZ NESİN	10
1.1.1. “YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ” ÜZERİNE ÇALGILI-ŞARKILI OYUN	14
1.2. TÜRK TİYATROSU’NDA EPİK YAKLAŞIMIN ÖNCÜ İSMİ: HALDUN TANER.....	31
1.2.1. GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM İLE HALDUN TANER’İN GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU VE EPİK YAKLAŞIMA DAİR SÖYLEMİ	34
1.3. ORTAOYUNU GELENEĞİNİ POLİTİK MİZAH İLE BULUŞTURAN AYDIN KİMLİK: FERHAN ŞENSOY	65
1.3.1. ORTAOYUNU GELENEĞİNDE POLİTİK TAŞLAMA OYUN ÖRNEĞİ: ŞAHLARI DA VURURLAR	67
2. POLİTİK TAŞLAMADA KARA MİZAHIN ABSÜRD VE GROTESKLE BİRLEŞMESİ.....	94
2.1. TÜRK TİYATROSU’NUN TOPLUMSAL GERÇEKÇİ YAZARLARINDAN SERMET ÇAĞAN	94
2.1.1. TÜRK TİYATROSU’NDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ OYULARDA POLİTİK MİZAH ÜZERİNE MODELLEME: AYAK BACAK FABRİKASI	96
2.2. TÜRK TİYATROSU’NDA ÇAĞDAŞ OYUN YAZARI BEHİÇ AK.....	111
2.2.1. TÜRK TİYATROSU’NDA ABSÜRD POLİTİK TAŞLAMA ÖRNEĞİ: BİNA.....	112
3. BELGESEL OYUNLARDA KARA MİZAH.....	127
3.1. TÜRK TİYATROSU’NDA SAKINCALI PİYADE ERİ: UĞUR MUMCU.....	127
3.1.1. TÜRK TİYATROSU’NDA POLİTİK TAŞLAMA ÜSLUBUNDA BELGESEL OYUN: SAKINCALI PİYADE	130
SONUÇ.....	147
KAYNAKÇA	153

GİRİŞ

DÜNYA TİYATROSUNDAN MODELLEMELERLE POLİTİK TİYATRO KURAMINA GENEL BAKIŞ

*“Tiyatro, tarihi boyunca ancak politik, başka
deyişle eleştirel olabildiği ölçüde tiyatro olabilmektedir.”¹*

Bu tez, politik taşlamanın Türkiye’de görünümü üzerinden oluşturulmuştur. 1960 sonrası Türk Tiyatrosu’nda politik konularla kara mizahın biraradalığı inceleme konusu olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda öncelikle dünya tiyatrosunda politik tiyatro kuramına değinmek, Türk Tiyatrosu’nun dünya tiyatrosundaki yaklaşımlarla ne ölçüde etkileşimde olduğunu değerlendirmek adına yararlı olacaktır.

Avrupa’nın endüstrileşme sürecine girdiği 19.yüzyılın ikinci yarısında toplumsal sorunlar kendini göstermekteydi. Kapitalizmin büyük atılımlar gerçekleştirdiği bu dönemde, endüstrileşme Batı Avrupa toplumlarını etkisi altına alırken, tiyatrodan romantizmden doğalcılığa geçildi. Bu dönemde, karakterler üzerinden bireysel yaşantılar eserlerde hayat buldu. Peşi sıra eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilikle birlikte toplumsal sorunlar, oyunlarda ele alınmaya başlandı. Piscator’un geliştirdiği politik tiyatro kuramıyla birlikte toplumsal ve siyasi sorunlar sahnede irdelendi. Oyunların iletileri ile seyirci arasında kurulan bağlantı, farkındalık yaratmak üzerine kurgulandı. “Tiyatro tümüyle yeni toplumsal yaşamın bir laboratuvarı, kullandığı malzemeyse toplumsal işlevlerin bir eylemi olacaktır.”² Piscator, bu doğrultuda tiyatroyu bir laboratuvar olarak görerek, toplumsal ve siyasi meselelerin sahnede irdelenmesi üzerine çalışmalar gerçekleştirmiştir. “Benim için devrim, bu yeni kuramı üretti.”³ ifadesinden anlaşılacağı üzere tiyatro ile politik ve toplumsal meseleler politik tiyatro kuramında birleşmiştir. Böylelikle 20.yüzyıl tiyatrosunda, politik ve toplumsal meselelerin seyirci tarafından görünür kılınma denemeleri gerçekleştirilmiştir.

¹ Ahmet Cemal, “**Bizi Yaşatanlar ve Öldürenler**”, İstanbul, Can Sanat Yayınları, 1. Basım Yılı: 2002, 2.Basım: Nisan 2013, 1.Sürüm: 2014, 2013 tarihli 2.basım esas alınarak hazırlanmıştır., s.101

² Aziz Çalışlar, “**20.Yüzyılda Tiyatro**”, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti., 1. Baskı: Aralık 1993, s. 179

³ Erwin Piscator, Çeviri: Mustafa Ünlü, Suavi Güney, Yayına Hazırlayan: Müge Güner, “**Politik Tiyatro**”, s.53

Bu bağlamda Piscator'un yeni kuram olarak ortaya koyduğu politik tiyatroyla etkileşimde bulunan Brecht, epik tiyatro kuramını geliştirmiştir. Kerem Karaboğa'nın *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks* kitabında ifade ettiği gibi Brecht'in Piscator'dan etkilenmesi sadece biçim ve uygulamalarda değil tiyatro sanatında kolektif bilinç bağlamında da örtüşmektedir.⁴ Brecht, tiyatrosunda oyuncuların teknik ekibe kadar tüm çalışanların eşit imkânlardan yararlanmasını üzerine bir sistem geliştirir. Bu doğrultuda toplumda eşitliğin sağlanmadığı birimleri tiyatro aracılığıyla eleştirir. Brecht'in oyunlarında ezen-ezilen ilişkisi sorgulanırken, oyun gerçekliği seyirciye, epik tiyatronun temel özellikleriyle hissettirilir. İzleyicinin oyunlardaki karakterlerle özdeşlik kurması, Brecht tarafından istenilen bir durum değildir. Dramatik tiyatrodaki seyirci karakterlerle özdeşlik kurarken, epik tiyatrodaki izleyici, merkezdeki karakterin hikâyesiyle ele alınan toplumsal sorunu irdelemelidir. "Epik tiyatro aracılığıyla (...) artık oyundaki kişilerle salt özdeşleşme içinde kalarak, kendisini eleştiriye kapalı, yani pratikte yararsız yaşantılara kaptırması önleniyordu seyircinin."⁵ Dolayısıyla epik tiyatrodaki seyircinin kendisini yararsız yaşantılara kaptırmadan, meseleye dışardan bakarak analiz yapabilmesi beklenebilecekti. Brecht'in epik tiyatro kuramına göre, izleyici, sahnede gördüğü durum üzerine düşünecek, meseleyi ilişkilendirecek ve diyalektik yapı bütünlüğünde sorgulayabilecekti. Böylelikle izleyicide yanılsama oluşturan dördüncü duvar, epik tiyatrodaki yıkılarak, seyirciye oyun izlediği gerçeği hissettirilecekti. Ayrıca "dördüncü duvarın ortadan kalkmasıyla, anlatıcı, açık seçik sahnede göstermişti kendini."⁶ Anlatıcı sayesinde yabancılaştırma gerçekleşerek aktarılan duruma izleyenin dikkati çekilecekti. "Brecht yabancılaştırmayı anlaşılması amaçlanan olgunun, alışıldık bildik olandan soyutlanarak, şaşırtıcı, beklenilmedik olana dönüştürülmesi olarak açıklar.(B.Brecht, *Neue Technik der Schauspielkunst* 1935-41, *Gesammelte Werke* 15, *Schriften zum Theater* 1, Frankfurt 1967, s.355.)."⁷ Beklenilmedik olana

⁴ Kerem Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1.Basım 2005, s.192

⁵ Bertolt Brecht, Türkçesi: Kamuran Şipal, *Epik Tiyatro*, Beyoğlu/İstanbul, Cem Yayınevi, Kasım 1997, s.30

⁶ Bertolt Brecht, A.e., s.30

⁷ Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Devrim*, Gümüşsuyu/İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 3.Baskı: Eylül, 2000, s.42,43

dönüştürülen olgunun, dikkat çekici hale gelmesi kaçınılmaz olur. Brecht'in epik tiyatro aracılığıyla hedeflediği izleyici farkındalığı da sahnede dikkat çekici hale getirilen toplumsal ve siyasi meselelerle sağlanır. Bu bağlamda Piscator'un politik tiyatro kuramını, epik tiyatro ile başka bir noktaya taşıyan Brecht, dünya tiyatrosunun gelişimine katkıda bulunmuştur.

Daha sonra Dario Fo'nun politik tiyatro kapsamında, Geleneksel Halk Tiyatrosu'ndan yararlanarak politik tiyatro kuramını geliştirdiğini görmekteyiz. Fo, oyunlarında, İtalyan Halk Tiyatrosu'nun temel tiplerinden yararlanır. Dario Fo'nun *Mistero Buffo* oyunu, Geleneksel Halk Tiyatrosu ve anlatı özelliğine başvurularak yaratılmıştır ve oyunda dogmatik yapı eleştirilir. Aslında Dario Fo, halkın *Mistero Buffo*'yu icat ettiğini vurgular. Böylelikle inanç mekanizmasının sorgulanması grotesk bir üslupla sağlanır. “*Mistero*, İ.S. ikinci, üçüncü yüzyıldan bu yana kutsal bir gösterimi ifade etmek için kullanılagelen bir terimdir.”⁸ Bu bağlamda oyunda kutsallaştırılmış gösterimlerin, ilahi bir güç olarak halk tarafından benimsenme durumu sorgulanır. Bir bakıma halk, bir güce inanma ihtiyacı duyar. Çeşitli gerekçelerle bu ihtiyacı giderecek bir kurgu yaratır. Dario Fo'nun *Mistero Buffo* ile dikkatleri çekmeye çalıştığı konu, bu kurgunun yapaylığıdır.

Buna ek olarak, Fo'nun anlatı geleneğinin fuayeden başladığını söylemek mümkündür. Seyirciyle oyun öncesinde temas kuran Dario Fo, oyun algısını kırar. Seyirci oyunun başladığı hissine kapılmaz. Dario Fo'nun seyirciyle kurduğu temas esasen *Commedia dell'Arte* geleneğinden gelmektedir. Pazar alanında, halkın dahil edildiği halk tiyatrosu geleneği, Fo'nun tiyatrosunda oyunun fuayede başlama özelliğine benzemektedir. *Commedia dell'Arte*, halkı temsil eden tiplerle izleyenin kendine yakın hissedebileceği temaları barındırmaktadır. Zanni; zeki, kıvrak, riyakâr uşaktır, Capitano; âşık tiplerlerinin içinde palavracı bir askerdir; Dottore, Pantolone gibi tipler ise efendiyi temsil eder. Dario Fo'nun tiyatrosunda da *Commedia dell'Arte*'de olduğu gibi halkı temsil eden tiplere yer verilmiştir. Söz gelimi, “Ortaçağın soyтары-oyuncusunun günümüzdeki devamı Fo'ya göre delilerdir. Sahte doktor, günümüzün yarı aydınına, palavracı asker de işiyle ekonomik durumu arasında denge kurmaya çalışan güvenlik görevlisine dönüşür.

⁸A.Metin Balay, **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**, 1995, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, s.61

Köle ve uşaklar da Fo için yaşadığı günlerdeki fabrika işçisinden başkası değildir.”⁹ Dario Fo, örnekte belirtildiği gibi oyunlarında tiplerle yer verirken, aynı zamanda çeşitli dil oyunlarını, alaylama, taşlama, yergi gibi özellikleri de eserlerinde kullanır. Bu bağlamda Fo’nun oyunları, halk tiyatrosunun özelliklerine yer veriş biçimiyle politik tiyatronun gelişiminde önemli bir yere sahiptir.

Dünyada politik tiyatro kuramının gelişimi, tiyatromuzu da etkilemiştir. Piscator, Brecht ve Fo’nun tiyatroya bakış açıları, ülkemizde politik taşlama türünde oyun üretmiş yazarların tiyatro anlayışlarıyla benzer niteliktedir. Kendi kültürümüzden yararlanarak gelişen tiyatromuz yenilikçi yaklaşımlarla buluşmuştur. (...)“Geleneksel tiyatromuz gerek öz, gerek yapı açısından -Batı Tiyatrosu’nun romantizmden günümüze uzanan süreçte vardığı nokta düşünüldüğünde- pek çok çağdaş özelliği de içinde barındırmaktadır.”¹⁰ Bu durumun sonucunda batı tiyatrosundaki yaklaşımlar tiyatromuzda olduğu gibi uygulanmamış, kendi kültürel yapımızla harmanlanarak özgün oyunlar izleyici/okuyucuyla buluşmuştur. Toplumsal sorunların sahneye kara mizah, hiciv, alaylama ile aktarılması, epik, absürd, belgesel özellik taşıyan eserlerin yazarlar tarafından denenmesi, öte yandan orta oyunu, meddahlık geleneğinin devam ettirilip halk tiyatrosu öğelerinin de oyunlarda var olması, tiyatromuzun modern ile geleneksel yapı ekseninde bir arayışta olduğunun göstergesidir. Bu tezde, söz konusu olan arayışın gözlemlenebileceği bazı eserler ele alınmıştır. 1960 sonrasında Türk Tiyatrosu’ndan seçilen altı oyun üzerinden Türkiye’de politik tiyatro ile taşlama bağlantısı incelenecektir. Aziz Nesin- *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, Haldun Taner- *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, Ferhan Şensoy- *Şahları da Vururlar*, Sermet Çagan- *Ayak Bacak Fabrikası*, Behiç Ak- *Bina*, Uğur Mumcu- *Sakıncalı Piyade*, tezde yer verilen oyunlardır. Eserlerin benzer ve farklı yönleri karşılaştırılarak politik oyun olma özelliklerinin kara mizah ile ilişkisi ortaya konulacaktır. Yazarların dönemleriyle hesaplaşmaları irdelenecektir. Seçilen altı oyun üzerinden politik taşlamanın otoriter sistemlere yönelik eleştirel

⁹ A.Metin Balay, A.e., s.102

¹⁰ Nurhan Tekerek,“**Günümüzde Geleneksel Tiyatro Ne ifade Etmektedir?**”, Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü, s.122, 2011, (Çevrimiçi), <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/tsad/article/viewFile/2632/2374>, 4 Şubat 2014

yaklaşımları ele alınacaktır. Bu bağlamda tezin özgün düşüncesini, politik tiyatronun ülkemizdeki görünümü ve işlevselliği oluşturacaktır.

Öte yandan tezde yer alan 1960 sonrası ile sınırlandırılmış tarihi çizginin bir sebebi vardır. Çünkü tercih edilen dönem, iki askeri darbeyi ve 1960 anayasasını içermektedir. Böylelikle oyunların dönemleriyle hesaplama biçimleri ortaya çıkarılacaktır. Kuşkusuz ki, yazarların söz konusu olan baskıcı dönemde, izleyici/okuyucuda farkındalık uyandırma çabası, mizahı, kara mizaha dönüştürmektedir. Çünkü “egemen değerlerle yoğun çatışma demeye gelir kara mizah. Yerleşik olanı, yerleşmiş olduğu yerde dürtükler, rahatsız eder, hatta çileden çıkartır.”¹¹

Ayrıca oyunların dönemleriyle sınırlandırılmamış olması da tüm baskı yönetimlerine eleştirel yaklaşabilmemizi destekleyecektir. Hatta günümüzle de bağlantı kurmak bu anlamda zor olmayacaktır. Oyunlar güncelliğini, tartışma konuları açısından korumaktadırlar. Bürokrasinin aksayan yönleri, çıkarıcı insan modelleri, ezilen ve bu durumu kabullenen çoğunluğu, aydınların yok edilme politikaları, tez içerisinde yer verilen oyunların sorunsallaştırdığı meselelerdir.

Oyunların izleyicilerle kurmayı hedeflediği ilişki de incelemenin konusudur. İzleyici/okuyucuda yaratılması hedeflenen farkındalık, politik taşlamayla sağlanabilmekte midir? Oyunlarda izleyici/okuyucunun gülebileceği her detay, ülke gerçekliğinden yola çıkarak kurgulanmıştır. Yazarlar, izleyicilerdeki bilinç düzeyini değiştirmeyi hedefler. Toplumsal sorunların farkındalığının böylelikle yaratılacağına inanılır. Aslında mizah, kanıksanan toplumsal meselelere karşı izleyici/okuyucunun yabancılaşmasını, böylelikle olaylara dışardan bakabilmesini sağlamak üzere kullanılır. Oyunlar, hiciv, yergi, ironi, parodi ve taşlama gibi çeşitli alaylama biçimleriyle toplumsal sorunları ifşa eder. Aslında politik olayların güldürüyle aktarımında yazarların ortak bir derdi vardır: Halka ulaşmak! Seyircinin güleceği her an, yazarlar tarafından yaratılmak istenilen farkındalık kareleridir. Söz gelimi, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'da, Aziz Nesin, bürokrasinin aksayan yönlerini, yıllardır kimliğine kavuşmak için çabalayan Yaşar üzerinden verirken, toplumsal sorunları gülmece aracılığıyla izleyici/okuyucuyla paylaşmak ister. Yaşar, absürd gerekçelerle,

¹¹ Hazırlayan: Enis Batur, **Kara Mizah Antolojisi**, Çağaloğlu/İstanbul, Hil Yayınları, 1987, s.7

kimliğine bir türlü sahip olamaz. Böylelikle yazar, bürokratik işleyişin gündelik gerçeklikle çeliştiği noktada, devletin kimin için var olduğuna dair bir sorgulama yaratır. İzleyici/okuyucuyu katılıklar üzerine düşünmeye sevk eder. Bu bağlamda Aziz Nesin, gülmeceyle vurguladığı meselenin, izleyici/okuyucu tarafından alımlanmasını ister.

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'ın tez içerisinde yer alma sebebi de benzer bir durumdan kaynaklıdır. Bu oyunda çıkarıcı insan figürlerini görmek mümkündür. Haldun Taner, oyunda, Vicdani-Efruz karşıtlığıyla ezen ile ezilmeyi kabulleneni eleştiriyor. Efruz'un kurnazca kurguladığı planlar her seferinde Vicdani'yi mağdur etmektedir. Adil bir düzen hiçbir zaman sağlanamaz. Vicdani ise Efruz'un oyunlarına boyun eğerek pasif bir tutum sergilemekten vazgeçmez. Böylelikle kara güldürü bu karşıtlık üzerinden yaratılmıştır. Yazarın tercih ettiği epik yaklaşım ile seyirciyi güldüren ancak trajik içeriği olan her sahne, aslında soyutlamayı oluşturacaktır. Oyun içinde Kafasızlar Korosu yazarın yarattığı soyutlamaların göstergesidir. Haldun Taner, sorgulayan insanın varlığını kabullenmeyen otoriteyi eleştirir. Düşünen insanın suçlu ilan edildiği bir toplumu soyutlamayla yansıtır.

KORO: “Madem düşünüyorsun
Öyleyse yoksun
Düşünmezler diyarında
Sen de bizim gibi yap
Sök kafanı çıkar at
Midenle yaşa rahat
Düşünmezler diyarında”¹²

¹² Haldun Taner, *Bütün Oyunları-6, “Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım”*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 4.Baskı, 6.Baskı, Ocak, 2013, s. 37, 38

Koronun bu sözleri, düşünme eylemini engelleyen tüm faktörlere bir sesleniştir. Engeller hem bireyin kendisi hem de güç yarışında olan çıkarıcı insanlarla ilişkilendirilir.

Benzer bir yaklaşım, *Şahları da Vururlar* oyununda da karşımıza çıkar. İleti, yazar tarafından soyutlamalarla verilmiştir. Geleneksel Halk Tiyatrosu'na dair özelliklerin görüleceği *Şahları da Vururlar*'da iktidar parodileri yaratılmıştır. Oyunun iletişi, iktidar eleştirisi üzerinedir. Bu bütünlükte Ferhan Şensoy, seyirciye mekân ve zaman kavramı olarak farklı bir kurgu sunar. Günümüzden ve toplumumuzdan uzaklaşarak 1979 İran Devrimi ile soyutlama gerçekleştirilir. Böylelikle Şensoy, İran Devrimi üzerinden Türkiye gerçekliğini göstermeyi hedefler. Aynı zamanda Şensoy'un, tarihten yararlanarak karakterlerini yarattığını, oyunda görmek mümkündür.

Gülmece açısından benzer nitelikteki *Ayak Bacak Fabrikası*'nda ise, yazarın Geleneksel Halk Tiyatrosu ve soyutlamalardan yararlanarak oluşturduğu kurgu görülecektir. Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*'nda yer alan metaforlar, gülmeceye hizmet ederken hikâyenin çarpıcılığı, devlet gerçekliği ile halk gerçekliği arasındaki boşluğu yansıtacaktır. Yazar, yalın bir dil kullanmıştır. Kurgu, yaşanılmış bir olay bütünlüğünden oluşturulmuştur. Oyunda toplumsal değerlerin sömürüsü vurgulanmıştır. Eserde, halkın mağduriyetinden beslenen baskı yönetimi görülür. Halkın mağduriyeti arttıkça, iktidar güçlenir. Bir başka mesele de dış sermaye ile kurulan ilişkidir. Emperyalist güçlerin sömürü biçimleri ve çıkarıcı yöneticiler oyunda sorgulanır. Grotesk durumun sunduğu mizahi görünüm ise, aslında bir yanıyla son derece acı ve üzüntü vericidir. Oyundaki grotesk özellik, bu acı ve üzüntünün gülmece aracılığıyla alımlanmasını ve sorgulanmasını sağlar. Kuşkusuz ki, Çağan'ın yarattığı komedi, toplumsal ve siyasi sorunları işaret eder. Grotesk figürler ve durumlar, yazarın amacını bu anlamda destekler.

Sermet Çağan gibi Behiç Ak da *Bina* oyununda toplumsal meseleler üzerinde farkındalık yaratmak ister. Oyundaki absürd özellik, kara güldürüye hizmet eder. Bir spor kompleksinin, fastfood işletmesine dönüşümünü anlatan oyunda, pasifleşen aydınlara yönelik eleştiriyi görebiliriz. Yazar, pasif kalmayı tercih eden aydın kimliğe ve bu duruma sebep olan dış faktörlerin varlığına dikkat çeker. Ele aldığı

meseler, son derece absürdken, hayatın gerçekliğini yansıtıyor olması gülmeceyi oluşturarak oyunun politik taşlama özelliğinde alımlanmasını destekleyecektir.

Tezde son oyun olarak yer alan *Sakıncalı Piyade*'de ise, aydın sorunsalı başka bir açıdan ele alınır. Behiç Ak, pasifleşen aydın kimlik üzerinden eleştirel yaklaşım sunarken, *Sakıncalı Piyade*'de katledilen aydınlara yönelik, otoriter sisteme sesleniş mevcuttur. Oyunda, 12 Mart Muhtırası Dönemi'nden, Uğur Mumcu'nun suikastına kadar olan süreç, taşlamayla aktarılır. Oyunlaştırma çalışmasını Uğur Mumcu ve Rutkay Aziz'in gerçekleştirdiği *Sakıncalı Piyade*, ülke genelinde otoriter sistemin aydınları yok etme politikasını eleştirir. Peki politik bir mesele mizahla nasıl buluşmuştur? Mizahın beslendiği en temel öge alaylamadır. Mumcu, başından geçen olayların absürdlüğünün farkındadır. Yaşadığı gerçek olayları ironi, yergi ve taşlama ile aktarmayı tercih etmiştir. Kullandığı dilde hiciv vardır. *Sakıncalı Piyade*'de aktarılan tüm olaylar, yazarın başından geçmiştir. Oyun bu yönüyle belgesel özelliktedir. Eserde adalet ve yargı sorgulanır.

Öte yandan dikkati çeken bir başka detay da tezde seçili oyunların tamamında karakterlere değil, tiplere yer veriliyor olmasıdır. *Bina*'da oyuna belli anlarda dahil olan İşçi, Yaşlı Adam, Genç Kız, Grafiker gibi tipler izleyici/okuyucunun meseleyi içselleştirmeden dışardan yorumlayabilmesini desteklemek üzere kurgulanmıştır. Oyunlarda yer alan tipler sayesinde, eserler, baskı dönemlerinin olduğu her döneme ve dünya üzerindeki herhangi bir ülkeye göndermede bulunabilmeyi hedefler. Söz gelimi, *Ayak Bacak Fabrikası*'nda derin karakterler yoktur. Çağan, Geleneksel Halk Tiyatrosu'nun temel özelliklerine yer vererek, genel tipler aracılığıyla toplumsal sorunları mizah ile yansıtmak istemiştir. *Ayak Bacak Fabrikası*'nda, Derebeyleri, iktidarı; Öküz, dönüşen aydınları; Delikanlı, idealist aydınları temsil eder. Rol adlarından anlaşılacağı üzere, tüm tipler bir toplumsal kesimin temsilidir. Sermet Çağan, tipler aracılığıyla toplumsal sorunlara ışık tutmayı tercih etmiştir. Ayrıca oyunlara bakıldığında, gülmeceyi yaratan tiplerin, toplumca kabullenilmiş kurallara uyum sağlayamadıklarını görmekteyiz. “Dikkatle gözlemlersek, bütün güldüğümüz kimselerin, güldürü ve gülmece kahramanlarının toplum dışı ya da bir yanlarıyla bir oranda topluma uyarlanamayan kişiler olduğunu

görürüz.”¹³ Bu bağlamda, tezde yer alan oyunlarda çarpık topluma uyum sağlayamayan kahramanların olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü oyunlara göre devlet eliyle yaratılan gerçeklik, sıradan vatandaşın gerçekliğiyle çatışmaktadır.

Metin incelemelerinde ise, yorumbilim, alımlama stratejileri, metin analizi ve yapı sökülme yöntemlerinden yararlanılacaktır. Politik taşlama özelliği taşıyan oyunlar, türlerine göre ayrılrsa da eleştirel yaklaşımları ve güldürü kullanım amaçları bakımından benzerlik göstermektedirler. Eserlerin, ortak paydaları baskılı bir dönemi yansıtmalarıdır. Oyunlarda kara mizah, yazarlar tarafından ele alınan meselelerin görünür kılınmasını sağlamak üzere kullanılmıştır.

Bütün bu çalışmalardan yola çıkarak tezin bölümlenmesi şu şekilde gerçekleşmiştir: Geleneksel Halk Tiyatrosu ve Epik Yaklaşımın Politik Taşlama Modellemeleri bölümünde Aziz Nesin-*Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, Haldun Taner-*Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, Ferhan Şensoy- *Şahları da Vururlar*, Politik Taşlama Bütünlüğünde Kara Mizahın Absürd ve Groteskle Birleşmesi bölümünde Sermet Çağan- *Ayak Bacak Fabrikası*, Behiç Ak-*Bina*, Belgesel Oyunlarda Kara Mizah bölümünde Uğur Mumcu-*Sakıncalı Piyade*.

Bu tez çalışmasında, tiyatromuzda politik taşlamayla, eleştirel yaklaşımın nasıl gerçekleştiği değerlendirilecektir. Dolayısıyla 1960 sonrasında politik taşlama üslubunun tiyatromuzdaki gelişimini aktarmak amacıyla, yazarların toplumsal sorunlara bakış açıları, oyunların iletileri, izleyici/okuyucuda hedeflenen alımlama süreci, eserlerin biçim ve içerik bakımından benzer ve farklı yönleri irdelenecektir. Oyunlar üzerinden Türk Tiyatrosu’nda politik taşlama görünümü yorumlanacaktır.

¹³ Aziz Nesin, A.e., s.26

1. GELENEKSEL HALK TİYATROSU VE EPİK YAKLAŞIMIN POLİTİK TAŞLAMA MODELLEMELERİ

1.1. TÜRK TİYATROSUNDA POLİTİK MİZAH YAZARI AZİZ NESİN

*“ Tiyatro; topluma doğru rotayı çizen bir
pusula, memleketin kültür derecesini ölçen
bir termometredir. ”¹⁴*

Muhsin ERTUĞRUL

Aziz Nesin eserleri aracılığıyla bir soru yöneltiyor: “*Nereye Gidiyoruz?*”¹⁵ Taşlamanın hissedildiği bu soru, Nesin’in gülmeceyle oluşturmak istediği algının bir göstergesidir. Nesin, eserlerinde toplumun temel sorunlarını, iktidar-halk ilişkisini irdeler. Bunu yaparken de politik mizahtan yararlanır. Aziz Nesin, eserlerine konu olan politik meseleler hakkında şöyle der: “(...)seksen üç kitabın yazarı olan ben bütün yapıtlarımda (gülmece öykülerimde, gülmece olmayan öykülerimde, romanlarımda, oyunlarımda, şiirlerimde, anılarımda, denemelerimde), en politik olmadığı sanılanlarda bile, gelgeç günlük politikaya ve parti politikasına saplanmadan, hep politika yapmışımdır.”¹⁶

Oyun yazarı olarak Nesin, politik meseleleri ele alarak oluşturmak istediği biçimi, hem teknik hem de içerik bakımından farklı bir tür ortaya çıkararak hayata geçirir, popüler beğeni ile tiyatroda eleştirelliği bağdaştırmaya çalışan bu türün adına da *Çalgılı Şarklı Oyun* der. Nesin, boşalım tiyatrosu diye adlandırdığı, seyirciyi etkilemeyen, değişim sağlamayan, bildirisi olmayan tiyatro biçiminden ise kaçınır. Sabun köpüğü misali, oyun bittikten sonra seyircinin aklından uçup giden, salt

¹⁴ Hazırlayanlar: Gülşen Karakadioğlu-Filiz Elmas, Ayşegül Yüksel “**Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu 1960-1990**”, Arkadaş Yayıncılık, Baskı Yılı: 2008, s.48

¹⁵ “Nereye Gidiyoruz? Azizlikler”Genco Erkal’ın Aziz Nesin’in hikâyelerinden derleme yaparak Dostlar Tiyatrosu’nda sahnelediği oyunudur. Söz konusu olan ilişki oyun isminden esinlenerek yapılmıştır.

¹⁶ Alpay Kabacalı, “**Gözyaşından Gülmeceye Aziz Nesin**”, İstanbul, Gürer Yayınları, Ekim 2007, s.73

rahatlatıp, güldüren oyunları kaleme almak, hedefi dışındadır. Bu sebepten, Aziz Nesin oyun yazarı olarak der ki: “Boşalım tiyatrosuna karşı değilim ama seyirci olarak; yoksa oyun yazarı olarak boşalım tiyatrosu benim tiyatrom değildir.”¹⁷ Toplumca kabul gören boşalım tiyatrosunun güldürü ve şarkı ögesini alır Aziz Nesin ancak kitleler üzerinde hiçbir etkide bulunmama özelliğini benimsemez. Yazacağı oyunlarda bir ileti olacaktır, söz konusu olan bu ileti de mutlaka toplumla ilişkilendirilmelidir. Çünkü Nesin, eserleri aracılığıyla izleyici/okuyucunun toplumsal sorunlara karşı duyarlı hale gelmesini hedefler. Dolayısıyla oyun bitiminde tiyatro salonundan çıkan seyircinin düşünsel ve duygusal açıdan etkilenmesini bekler.

Böylelikle Aziz Nesin, bir yandan toplumsal sorunlara değinen, eleştirel yaklaşımda bulunan, öte yandan toplumca kabul gören ve beğenilen şarkı ve gülmeceyle beslenen *Çalgılı- Şarkılı Oyun* türünde eserler kaleme alır. Bu oyunlardan biri de *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'dır. Oyunda ülke olarak nereye gittiğimize dair bir görünüm yansıtılır. Toplumsal meselelerin bireyler üzerindeki etkileri eserde görülür. Anlamlandırılmayan bir dizi olay, Yaşar Yaşamaz'ın hayat hikâyesi olarak karşımıza çıkar. “Aziz Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*”ında oyunun kahramanı Yaşar, bürokrasi çarkının durmadan ezdiği bir kişidir.”¹⁸ Yaşar aracılığıyla bürokrasinin ağırlığında ezilen bireyi oyunda görürüz. Buna ek olarak Aziz Nesin, her ne kadar Türkiye gerçekliğini yansıtıyor olsa da farklı dillere çevrilen eserlerinin gördüğü ilgiden anlaşılabileceği üzere, oyunlarının evrensel bir söyleme sahip olduğunu belirtebiliriz. “Tüm yerel özellikleri kullanmasına karşın, onun anlattığı insan, her ülkenin insanıdır. Çelişkileriyle, sevinçleriyle, mantığıyla, ezilmişliğiyle, gerçekliğiyle anlatılır, hem de Nesin, bu insanı yaşamda canlı tutacak çözüm yolları gösterir.”¹⁹

Aziz Nesin de bu bağlamda, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* oyunu aracılığıyla toplumların ortak sorunu olan bürokrasinin işleyişi ile halk-devlet arasındaki gerilimi

¹⁷ Aziz Nesin “*Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*”, İstanbul, Nesin Yayıncılık, Şişli-İstanbul, İlk Basım:1977, Son Basım: Aralık 2015, s.7

¹⁸ Metin And, “*Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983)*”, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s.578

¹⁹ Alpay Kabacalı, A.e., s.112

dert edinir kendine. Aslında Aziz Nesin'in tam da yapmakta olduğu şey “Dert Edinmek!” eylemidir. Eserleri tek bir toplumla değil, tüm toplumlarla ilişkilidir. Bu yüzden “yazar, toplumsal olayların yalnız belli bir toplumun özelliğini belirtenlerini değil, bütün toplumların ortak gerçeğini yansıtanlarını seçmiştir.”²⁰ Nesin'in oyunlarındaki rol kişileri farklı toplumlardaki bireylerin, birbirinden çok farklı hayatlarına rağmen, ortak dertlerinin temsili olarak karşımıza çıkar, bu bakımdan bir anlamda evrenseldirler. Çünkü Aziz Nesin, “değişik toplumsal katmanların sosyal psikolojisini araştırır, bilinç erkliliğine ulaşmış yeni insan adına yılmak nedir bilmeden uğraş verir.”²¹ Böylelikle Nesin, eserlerinde, gerçeğin gülmececi bozmadan, ortaya koyar. Aziz Nesin oyunlarında gerçek, gerçek olamayacak kadar komiktir. Bu bağlamda Aziz Nesin, taşlama aracılığıyla, hedeflediğı iletiyi ulaştıracak eserler kaleme alır. İşte tam bu noktada ise, akıllara şu sorular gelmektedir: “Gülmece ve taşlama nasıl oluşuyor? Hangi toplumsal bağlantılar ne tür gülmece anlayışlarına yol açıyor?”²² Taşlamalar esas olarak, siyasi ve toplumsal sorunları alaylamayla gözler önüne serer. Burada karşımıza toplumda var olan gerçeklik çıkıyor. Toplumsal sorunların mizah yoluyla seyirciye aktarılması ise, beraberinde bir zekâ ürünü olan taşlamayı getirir. Böylelikle Nesin'in toplumsal gerçeklere dayanan yaklaşımı ile, taşlama buluşur. Çünkü Aziz Nesin, bürokrasinin yarattığı çarpık düzeni eleştirirken, mizahi bir dil oluşturma çabasına girmeden, olayın kendisini ustaca durum komedisi olarak ortaya çıkarmaktadır. Nesin, “hiçbir süsleme yapmadan, neredeyse belgesel bir gerçeklikle kaleme aldığı öykülerinin yanı sıra, alaylama, dil güldürüsü, fars gibi çeşitli gülmece etkilerinden yararlanarak yazdığı yapıtlarıyla da çok geniş bir yelpaze sunuyor.”²³ Bu bağlamda Aziz Nesin, iktidarın sahiplendiğı otoriter tutumu ve bu tutumun baskıcılığıyla ortaya çıkan toplumsal meseleleri eserlerinde kara güldürü yoluyla eleştirmiştir. Kuşkusuz ki “Aziz Nesin'in kendisinin de savunduğı gibi, gülmeceyi bir toplumsal ortam yaratır. Tarihsel gelişmeler, toplumdaki değişmeler,

²⁰ Edebiyatçılar Derneğı, Aziz Nesin Günleri Sempozyumu, “Aziz Nesin'in Oyunlarında Dramatik İkilem”, 29-30 Haziran, 1995, s.190

²¹ Svetlana Uturgauri, Asya-Afrika Dergisi, Aralık 1985, Aktaran: Alpay Kabacalı “Gözyaşından Gülmeceye Aziz Nesin”, A.e., s.115-116

²² Hazırlayanlar: Gülşen Karakadioğlu-Filiz Elmas, Zehra İpşiroğlu “Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştirisi III 1990 Sonrası, Arkadaş Yayıncılık, 2008, s.116

²³ Hazırlayanlar: Gülşen Karakadioğlu-Filiz Elmas, Zehra İpşiroğlu, A.e., 1990, s.116

yönetimlerin baskıları bunda egemendir.”²⁴ Dolayısıyla Aziz Nesin’in eserlerinde görülen alaylama, hiciv, taşlama gibi özelliklerin toplumsal gerçeklikten beslendiğini söyleyebiliriz. “Nesin sosyalisttir, kapitalizmin zaaflarını ve sağduyuya aykırı yöntemlerini, okuma yazma bilmeyen halk yığınlarına dayanan demokrasiyi, dinsel tutuculuk ve sömürünün her türlüünü gözler önüne sermek için bir silah olarak kullanır mizahı.”²⁵ Mizah aracılığıyla toplumda aksayan durumları eleştirir, iktidarı sorgular, bürokrasinin çarpık işleyişini gözler önüne serer. Bu eylemlerin hiçbiri, bireysel menfaat içermediği gibi toplumsal çıkar uğruna, adil bir sistemin var olması için gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, Nesin’in eserlerinde emeği-emekçiyi, sömüreni-sömürüleni bütün gerçekliğiyle taşlama biçiminde görebiliriz.

Tüm bu tespitler göz önünde bulundurulduğunda, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* oyununda yazarın gülmeceyle kurduğu bağlantı değerlendirilmiştir. İncelemede oyunun iletisine, izleyici/okuyucu tarafınca beklenen alımlanma sürecine yer verilmiştir.

²⁴ Alper Kabacalı, A.e., s.112

²⁵ Alpay Kabacalı, (*Alan Gall-Michigan Üniversitesi Yakın Doğu Çalışmaları Bölümü için hazırladığı Aziz Nesin, Çağdaş Türk Mizahçısı* başlıklı doktora tezinin önsözünden, 1974) s.111

1.1.1. “YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ” ÇALGILI-ŞARKILI OYUN

Toplumsal sorunları merkeze alan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* oyununda, bürokrasinin aksayan yönleri vurgulanır. Bürokrasi çarkının dönebilmesi için topluma farklı roller biçilmiştir. Böylelikle herkes üstüne düşen vazifeyi yerine getirdiğinde sistem işlemeye devam eder. Halk ezildikçe egemen güçler rant sağlar. Vatandaşlar en temel ihtiyaçlarını karşılayabilmekten yoksun bırakılır. Egemen güçlere muhtaç olan toplum, fark etmeden bağımlı hale gelir. Bunun sonucunda iktidar kendine bağımlı olan toplumdan beslenir. Aziz Nesin, söz konusu olan toplumsal gerçekliği, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* oyunu ile yalın ve samimi bir dille anlatmıştır.

Oyun, hapisane sahnesiyle başlar. Yaşar Yaşamaz'ın, nasıl Yaşar Yaşamaz olduğunu anlatmasıyla hayat hikâyesi canlanır. Peşi sıra cezaevindeki mahkûmlar, hikâyeyi aktaran karakterler olarak oyuna dâhil olurlar. Böylelikle Nesin, anlatıcı görevi üstlenen rol kişileri aracılığıyla, aşağıdaki sahnede olduğu gibi esere epik anlatım kazandırır.

“1. MAHKÛM: (Sunucu olarak salondaki seyircilere seslenir. Kibar bir eski beyfendi ağzıyla konuşur.): Velinimetî bi minnetimiz, ey tiyatroseverlerimiz, değerli hanımefendilerimiz ve beyfendilerimiz ve ey saygıdeğer seyircilerimiz! Bizler şimdi Asri Şehir Cezaevindeyiz. Kimimiz idama, kimimiz müebbede, kimimiz hapse hükümlüyüz. Gerçekte dünyanın neresi cezaevi değil ki sayın seyircilerimiz... İçinizde kendini en özgür sananız bile, kendi cezaevinin hem gardıyanı, hem de hükümlüsü değil misiniz?²⁶

2. MAHKÛM: (Mikrofonda sunucu): Bu Yaşar, koskoca on yılı cezaevinde peynir ekmek gibi yedi bitirdi. Suçu mu? Suçu hakaret... Kime mi? (Alaylı gülerek) Kime olur, siz bilirsiniz... Bu gün çıkacak cezaevinden.”²⁷

²⁶ Aziz Nesin “*Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*”, Nesin Yayıncılık, Şişli-İstanbul, İlk Basım:1977, Son Basım: Aralık 2015, s.17

²⁷ Aziz Nesin, A.e., s.18

Yazar, aktarıcı-anlatıcı unsuruyla oyuna dair belirleyici ipuçları verir. Adil olmayan iktidardan söz eden bir girizgâh ile Yaşar'ın bu düzen içindeki hikâyesini paylaşacağını önceden belirtir. Anlarsınız ki, Yaşar, haksızlığa uğrayan biridir ve egemen güçler kendi insanlarını yaratmaktadır. Suç olarak “hakaret” gösterilir. Aslında “hakaret” olarak belirtilen gerekçe, Yaşar'ın doğruluğuna inandığı ifadedir. Yaşar Yaşamaz, iktidar sahiplerine derdini anlatma girişiminde bulunduğu için suçlanır. Bu noktada yazar, özgürlük kavramını sorgulamamızı sağlar. Kendini özgür sanan insanın gerçekten özgür mü yoksa belli sınırlar çerçevesinde tutsak mı kaldığını irdeler. Demokrasi ile yönetilen bir devlette, vatandaşlar kendini özgür bir biçimde ifade edebilme hakkına sahip olmalıyken, Yaşar, derdini anlattığı devlet dairelerinde susturulur, haksızlığa uğrar ve bürokrasinin yarattığı düzenek içinde kısıtlanır. Ön oyunla bilinç arttırmaya dair bu kuvvetli giriş, hikâyenin canlanmasıyla güçlenir.

Yaşar, babasıyla okul kaydı yaptırmaya gitmiştir ancak okul müdürü nüfus kâğıdı olmayan Yaşar'ın okul kaydını yapamayacağını söyler. Yaşar ile babası nüfus müdürlüğünün yolunu tutar. Nüfus müdürlüğündeki memur, Yaşar'ın 1915'te, Çanakkale'de şehit düştüğünü açıklar. Kayıtlara göre yaşamayan Yaşar Yaşamaz'a nüfus cüzdanı verilmez. Yaşar Yaşamaz'ın babası, Yaşar'ın ölmediğini, bir yanlışlık yapıldığını anlatmaya çalışsa da memurlar tarafından türlü bahaneler üretilerek Yaşar'ın ölmüş olduğu savunulur. Okul çağına çoktan gelmiş olan Yaşar Yaşamaz on iki yaşındadır ve daha fazla gecikmeden okula başlamak ister. Ancak nüfus kâğıdı olmayan Yaşar Yaşamaz, babasıyla birlikte yanlış anlaşılmayı ortadan kaldırmaya çalışsa da memurlar, bürokrasideki düzensizliğin üstünü aşağıdaki sahnede olduğu gibi örterler.

“Memur: Senin oğlun Yaşar, 1896'da doğmuş. Demek, 1915'te şehit düştüğünde on dokuz yaşındaymış.

Yaşar'ın Babası: Neee? 1896'da mı doğmuş? Tövbeeee... Ocağına düştüm. Memur Bey, ya ben ne zaman doğmuşum?

Memur: Sen de... 1897'de.

Yaşar’ın Babası: Yahu bu nasıl bir hesap? Aman efendi, etme. Ben, benim oğlandan bir yıl sonra mı doğmuşum...

Memur: Ben ne yapayım, defter öyle diyor.”²⁸

Yaşar’ın, kayıtlara göre yaşamadığının savunuluyor olması, oyun içinde güçlü bir metafor olarak karşımıza çıkar. Her şeyden öte, başkahramanın adının “Yaşar Yaşamaz” olması oyunu özetler nitelikte bir semboldür. “Yaşar” isminin, canlı olarak tanımlayacağımız açılımı, oyunda toplumsal sorunları yansıtan bir tezatlıkla yerini bulur. İsmi anlamına uzak olduğu kadar, soyadına yakın bir kaderi vardır Yaşar’ın. Çünkü Yaşar, yaşamazdır. Bu tercih de yazarın bilinçli olarak yer verdiği bir metafordur. Bu dil oyunu da gülmeceye hizmet eder. Aziz Nesin, Yaşar’ın varlığını yok sayan bir toplumun gerçekliğini kara güldürüyle vurgular. Oyunda geçen süre içinde olumlu anlamda hiçbir gelişme olmaz. Çünkü seneler bürokrasinin rutin işleyişiyle ilerlemiş, hala Yaşar Yaşamaz yaşadığını kabul ettirememiş, nüfus cüzdanını çıkaramamıştır. Tuhaftır ki, devlet, Yaşar’ı ölü sayar ancak bazı durumlarda Yaşar’ın varlığını kabul eder ve kendi çıkarları doğrultusunda bu durumdan faydalanır.

“Yaşar: (Öne çıkarak seyircilerle konuşur.) İşte böyle arkadaşlar, işte böyle beyler, ağalar... İşte bayanlar, baylar! İlk yaşamadığımı, oniki yaşımdayken orada anladım. Çok uğraştım ama yaşadığımı kimseye anlatamadım. Gelgelelim, devletin benden bir işi, bir alacağı oldu mu o zaman yaşıyorsun diyorlar. Ama benim bir işim düşünce devlete, sen yaşamıyorsun, diyorlar.”²⁹

Yaşar, evlilik çağına gelmiştir, Ayşe’yi sever. İkisi de bir an evvel evlenmek ister ancak Yaşar’ın nüfus kâğıdına sahip olması gerekir. Bu yüzden kendisinin hemen askere çağrılmasını bekler. Beklediği an gelir. Mağduriyetini bir anda unutan Yaşar, vatan borcu olarak benimsediği askerlik görevini hemen yerine getirmek ister. Böylelikle Yaşar, kimliğini henüz alamamış olsa da başından geçenleri babasıyla birlikte komutana anlatır ve komutan şöyle yanıt verir:

²⁸ Aziz Nesin, A.e., s.34

²⁹ Aziz Nesin, A.e., s.38

“Komutan: Okul başka, askerlik başka. Askerlik, nedir? Vatan görevi... Askere gidersin hem de öyle bir gidersin ki vızır vızır... Vatan görevinden kaçılmaz.

Yaşar: Kaçtığım yok komutanım... Vara askere alınsam da sayende yaşadığımı anlasam.

Komutan: Şimdi biz burada, “Nüfus kağıdı olmadığından, sonradan çıkarılmak üzere” diye bir tutanak yapar, askerlik şubesine göndeririz, askerlik şubesi de birliğine yollar...”

Yaşar’ın Babası: Hay Allah razı olsun...

Yaşar: Ben de yaşadığımı anlarım.”³⁰

Yaşar böylelikle askere alınır ancak terhis edileceği gün gelmesine rağmen nüfus kâğıdı olmadığı için işlem yapamazlar. Askerlik görevini yerine getiren Yaşar’a bu süre içinde nüfus cüzdanının olmaması bir sorun teşkil etmezken terhis olacağında işler değişir. Üst makamlardan yanıt beklenir ve sonunda beklenen cevap gelir:

“Yüzbaşı: Şubeden gelen yanıtı okuyorum sana: Falan tarih, filan sayılı yazınıza yanıtıdır: Künyesi sorulan Reşit oğlu Yaşar’ın, 1935 yılında askerliğini yaptığı sırada, birliğiyle katıldığı Dersim Harekatı’nda şehit düştüğü ve kaydının kütükten silindiği anlaşılmıştır. Bilginize sunarım.”³¹

Yaşar Yaşamaz, terhis belgesi alamadığı gibi, ikinci kez kayıtlara şehit olarak geçmiştir. Askeriyeden “Askerliğini yapmıştır.” yazısını alarak terhis olur ancak nüfusu çıkmadığı için kayıtlarda bir resmiyeti yoktur. Bu koşullarda Yaşar, sivil hayata döner. Yazarın yarattığı bu kurgu, akıllara şu soruyu getirir: Devlete karşı sahip olduğu tüm sorumlulukları yerine getiren bir vatandaş, aynı ölçüde, devletin de vatandaşına karşı sorumluluk duymasını bekleme hakkına sahip değil midir? Yaşar’ın oyun boyunca cevabını aradığı soru budur.

³⁰ Aziz Nesin A.e., s.44

³¹ Aziz Nesin A.e., s.45

Vatani görevini tamamlasının ardından mahallesine dönen Yaşar Yaşamaz, babasının vefat ettiğini öğrenir. Babasından başka kimsesi olmayan Yaşar'ın, bu acı haberi aldığı anda hissettiği üzüntünün yanı sıra kendi varlığı ile ilgili kaygısı artar.

“**Yaşar:** Eyvaah... Bir babam kalmıştı benim Yaşar olduğumu ve yaşadığımı bilen. Şimdi o da ölünce, vay başıma... Ortada kaldım mı sipsivri...”³²

Mahalledeki tanıdıkları Yaşar'a, kendi varlıklarını hissettirip onu sahiplendiklerini göstermeye çalışsalar da bu çaba Yaşar için yeterli olmaz. Babasının ölümü ile birlikte tahsildar, Yaşar'ın peşine düşmüştür. Babası Reşit Bey'in vergi borcu ve bankaya kredi borcu bulunmaktadır. Bu sebepten, hakkı olan mirastan yararlanamayan Yaşar, nüfusta kayıtlı olmasa da babasının tüm borçlarından sorumlu tutulur. Reşit Bey'den kalan mirası alabilmek için önce tüm borçları ödemesi gerekir. Yakın zamanda evlilik planı yapan Yaşar'ın, kuracağı hayat için, bu mirasa ihtiyacı vardır. Ancak borçları ödeyecek parası yoktur. Vakit kaybetmeden düşer vergi dairesinin yoluna. Gitmiş olduğu vergi dairesinde rutin bir eylem döngüsü söz konusudur. Bu bölüm, sözsüz oyun ve müzik eşliğinde oynanır. Görev süreleri boyunca, vergi dairesinde çalışan memurlar, sorumluluklarının yanı sıra birçok uğraş içindedirler. Ojesini sürenlerden, dedikodu yapanlara kadar farklı meşguliyetleri olan vergi dairesi çalışanlarının göz ardı ettiği tek şey, her ne kadar çalışan yazı makinelerinin sesi duyulsa da kendi sorumluluklarıdır. Oyundaki bu bölüm, bürokrasinin sıradan bir vatandaş için baskı aracına dönüştüğünün göstergesidir. Bir korku toplumuna hizmet etmekten öteye gidemediği anlaşılır. İş yavaşlatan memurlar, vatandaşın ihtiyaçlarını karşılamazken, mağduriyetlere sebep olurlar. Bu sahnede Nesin, üst merciiler tarafınca kontrol edildikleri zaman, duydukları korku ve endişe ile anlık bir davranışsal değişim gösteren memur zihniyetini ele alır. Günümüzde de karşılaştığımız, oldukça aşına olduğumuz bu döngüyü, yazar mekanik bir düzenek halinde daktilo sesiyle oluşturulan ritim ve pantomim öğeleri ile destekler. Bu düzeneğin yarattığı görsellik dâhilinde ilerleyen sahnede Yaşar, bir memura, babasının vergi borçlarının bir kısmını ödediğini beyan ederek, hakkı olan mirastan yararlanmak istediğini açıklayan bir dilekçe verir. Ancak

³² Aziz Nesin, A.e., s.48

memur dilekçeyi okumadan yanındaki memura teslim eder, o da başka bir memur arkadaşına uzatır dilekçeyi ve söz konusu olan dolaşım bir süre bu şekilde devam ederken, Yaşar taşıdığı dosyalardaki kâğıtların arasında kaybolur. Peşi sıra, sokakta hayatını kaybetmiş, üzeri gazetelerle örtülü bir vatandaş gibi, memurlar, Yaşar'ın üzerini kâğıtlarla örterler. Böylelikle Yaşar, bir kere daha var olmaktan uzaklaşır.

“**Yaşar:** Okula gideceğim, ölmüşsün diyorlar. Askere alacaklar, yaşıyorsun diyorlar. Mirasımı alacağım, ölmüşsün diyorlar. Babamın borcunu alacaklar, yaşıyorsun diyorlar. Nüfus kâğıdımı istiyorum, ölmüşsün diyorlar. Cezaevine tıacaklar, yaşıyorsun diyorlar. Ne zaman ölmüşüm, ne zaman yaşıyorum, anlamadım gitti.”³³

Yazar, böylelikle varlık sorunsalını bir kere daha irdeler. Yaşar, var mıdır, yok mudur? Hangi koşullarda Yaşar'ın varlığı kabul edilir? Hangi şartlar altında Yaşar yok sayılır? Kuşkusuz ki Yaşar, egemen güçlerin menfaati olan her alanda farklı bir rol üstlenir. Nüfus kâğıdını almak istediğinde ölü olduğu iddia edilen Yaşar, babasının borçlarını ödeme zorunluluğu ile karşılaştığında ise, üst merciiler tarafından yaşadığının kabul edildiği ifade edilir. Aslında tek gerçek Yaşar'ın egemen güçlere rant sağlayacak özelliğinin olmamasıdır. Yaşar Yaşamaz'ın iktidarın menfaatine yarayacak hiçbir vasfı yoktur. İşlerinin görülmesini sağlayacak ne bir tanıdığı vardır Yaşar'ın ne de türlü oyunlarla kendini sağlama alacak bir yapıya sahiptir. Bu noktada, oyun merkezinde açığa çıkarılan toplumsal bir sorunla İsmail Cem'in toplumda varlığına ihtiyaç duyulmayan ve bu yüzden var olamayan bireylere yönelik tespitinin örtüştüğünü söylemek mümkündür. “Zaten sahip çıkılmış bir dünyaya doğan insan (fert), eğer yaşaması için gerekeni ailesinden alamıyorsa ve toplumda onun emeğine ihtiyaç duyulmuyorsa, bu insanın küçük bir lokma yemeğe bile hakkı yoktur; aslında bu insan fazladır.”³⁴ Oyunda fazlalık olarak görülen kimliklerin sembolüdür Yaşar Yaşamaz. Bu sebepten Yaşar, hiçbir vakit yaşayamaz.

³³ Aziz Nesin, A.e., s.69

³⁴ İsmail Cem, “**Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi**”, Beyoğlu/İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 24.Baskı:2015, s.277-278

Her şeye karşın oyunda, Yaşar mücadelesine kaldığı yerden devam ederken bu sefer hakkını aramak için mahkemeye başvurur. Hazine Avukatı, Yaşar'ın yaşamadığını belgelerle kanıtlarken, Yaşar'ın avukatı ise; Yaşar Yaşamaz'dan vergi alan devletin, niçin hakkı olan mirası müvekkiline vermediğini sorgular. Vergisini verirken Yaşar, devlet nezdinde yaşıyor kabul edilir. Ancak babasından kalan mirası talep ettiğinde Yaşar'ı niçin ölü sayar devlet, Yaşar'ın varlığını neden görmez? Yaşar Yaşamaz da bu soruya yanıt ararken bir yandan sevdiğine kavuşup yuvasını kurmaya çalışır. Aslında istediği şey, bir yere ait olma hissidir. Varlığını öncelikle kendisine sonra da sosyal çevresine kabul ettirmek ister Yaşar ve böylelikle Ayşe'nin babasına gider. Ayşe'nin babası Sadık Emmi, kızının uzun süredir kendisini beklediğini, hala kimliğine kavuşamadığı için Ayşe'nin Yaşar ile evlenemeyeceğini söyler. Ayşe, babasından farklı düşünür. Yaşar'ın varlığını hiç kimse kabul etmese de kendisinin kabul ettiğini her koşulda yanında olacağını söyler ve Yaşar bu inançla yoluna devam eder. Başvurduğu resmi dairelerden birinde derdini anlatmaya çalışsa da öncelikle üç kadın memurun kürk üzerine yürüttükleri sohbete şahit olur ve ardından konuya ilişkin yetkiliyi bulmaya çalışır. Kimliğine kavuşabilmek için gerekli görülen tüm evrakları dört sene içinde tamamlamış olan Yaşar'ın, memurlardan İbrahim Bey'in imzasına ihtiyacı vardır. Altı aydır aynı daire içinde işlemlerini sürdürmeye çalışan Yaşar, sonunda İbrahim Bey'i bulur. Kendisine tüm olanları anlatmaya çalışırken, Numaracı İbrahim şöyle söyler:

“Numaracı İbrahim: Sen altı aydır, ya ben ne yapayım, yirmi altı yıl oldu buradayım.”³⁵

Bulundukları konumdan, yaptıkları işten memnun olmayan memurun sözleridir bunlar. Besin zinciri misali, doğada bulunan canlılar gibi bu sistemdeki tüm birimler de birbirinden beslenirler. Memurlar, üstlerinden şikâyetçidir, amirler, kendi müdürlerinden memnun değildir, en üst mercideki sorumlu, devleti eleştirir, böylelikle halk, bürokratik sorunlar arasında sıkışır kalır. Yaşar Yaşamaz, arada kalmış halkı temsil eder. Tüm bu olanlardan Yaşar sorumlu değildir ancak bu

³⁵ Aziz Nesin, A.e., s.65

sistemin bir parçası olan memurun umarsızlığı artık Yaşar'ı çileden çıkarır, böylelikle devleti, sistemi eleştirir. Bu eleştiriyi de yüksek sesle ifade eder.

“Yaşar: Şu gazeteyi çek suratından da bir şey söyle bize yahu... Burası neresi? Ne biçim devlet dairesi?

Numaracı İbrahim: Vaaaaay... Sen ha? Devletin memuruna... Hakareeeeeet ha... Gördünüz arkadaşlar... Hepiniz gördünüz. Hepiniz tanıksınız. Yırttı, yırttı...(Bağırırken gömleğinin yakasını yırtmaktadır.) Vazife başındayken devlet memurunun hem yakasını yırttı hem de düğmesini kopardı... İşte düğme! Gördünüz hepiniz, tanıksınız...”³⁶

Böylelikle Yaşar Yaşamaz tutuklanır, hakkını arayan iyi vatandaş kimliğinden hiçbir zaman çıkmamış olan Yaşar, bir gün devleti sorgular ve o anda varlığını herkes kabul eder. Hakkını aramak için başvurduğu birimlerde kimse Yaşar'ı dinlemezken bir anda “Nerede bu devlet?” sorusuyla tüm ilgiyi üstüne çeker.

“Yaşar: Elbet bunlar deli değil

Güçlü suçlu belli değil

Vatandaşın cebindeki

Kimin eli belli değil

Haklı haksız belli değil

Bu böyle nereye gidiş

Anlamadım ne biçim iş

Bir numara almak için

Yıllar yılı uğraş didiş

Anlamadım ne biçim iş”³⁷

³⁶ Aziz Nesin, A.e., s.66

³⁷ Aziz Nesin, A.e., s.67-68

Yazarın, izleyici/okuyucu ile kurmak istediği ilişkinin netliği, oyunun doruk noktası olan bu sahnede kendini gösterir. Haksızlığa uğrayan saf bir rol kişinin kırıma noktası bu olayla gerçekleşir. Aslında Yaşar'ın özünde herhangi bir farklılık yoktur. Bu sahnede, durumu kabullenen bireyi görürüz. Yaşar, bir anda cesur bir kahraman olmaz. Hakkını söke söke alan ya da karşılaştığı kötücül insanlar gibi davranan birine dönüşmez. Onun değişimi, sadece bilinçlenmesiyle gerçekleşir. Başka bir farkındalıktır yaşadığı. Hatta kimi zaman uğradığı haksızlığa karşın kendince tepki gösterir. Ancak tepki verdiği anda susturulmak istenir, zaten kendisi de bu davranışı devam ettirecek bir yapıya sahip değildir ve böylelikle görev başındaki memura saldırdığı iddiasıyla tutuklanır.

Buna ek olarak, oyunun, güncel sorunları eleştiriyor olması, seyirci ile güçlü bir bağlantının kurulmasını destekler. Oyun, izleyici/okuyucunun, Yaşar'ın sorunlarında kendini bulabileceği şekilde kurgulanmıştır. Çünkü her vatandaş, hayatının en az bir döneminde bürokrasinin işleyişiyle ilgili sorun yaşamıştır. Olayların aslı bu açıdan bakıldığında oldukça trajiktir. Ancak Nüfus Müdürlüğü Sahnesi'nde olduğu gibi trajik kesitler, oyunda kara güldürü ile kendini göstermeyi başarır. Yaşar'ın kimliğine kavuşma çabası baba olduğu dönemde de aynı şekilde devam eder.

“**YAŞAR** (Memurun masasının önünde) : Beyim... Oğlum için nüfuskağıdı çıkaracaktık da...

MEMUR: Dilekçeniz.

YAŞAR (Numara yazan kâğıdı verir.) Buyrun...

MEMUR: Hmmm... Bir dakika... Bakalım kaydınıza... (Yerinden zorlukla kalkar. Arkasındaki raflarda bulunan kocaman defterlere bakar. İçlerinden birini alır, inleyerek zorlukla defteri taşır, masasına kor. Defterin sayfasını açtıkça havaya toz kalkar.) Hmmm... (Cıgarasını yakar. Kahvesini höpürtede höpürtede içerek) Hmmm... Hmmm... Çocuğun babası kim?

“YAŞAR: Ben.

MEMUR: Yaşar diye dilekçe vermişsin babası olarak.

YAŞAR: Evet.

MEMUR: Olamaz.

(...) **YAŞAR:** Memur Bey, rica ederim, nasıl olamazmış benim çocuğum? Bu çocuk benim. İşte bu da anası...

AYŞE: Çocuğumun babasını ben mi bilirim, bu memur mu?

MEMUR (Kahvesini höpürdeterek içip, cıgarasından derin nefes çekip) : Ne sen bilirsin, ne de ben...

AYŞE: Ya kim bilir?

MEMUR: Bunu ancak defterin kaydı bilir.

YAŞAR: Ne diyor defterin kaydı?

MEMUR: Bak, ne diyor? (Yine cıgara çeker, kahvesini içer ve deftere bakarak) Yaşar adında biri yaşamıyor, diyor. Gelen cevap bu. Yaşar, taaa 1915'te Çanakkale'de şehit düşmüş.”³⁸

Nesin, böylelikle bu sahnede olduğu gibi, oyunun genelinde baskı toplumunun, bireyin varlığını, zamanla yok ettiğini vurgular. Yaşar Yaşamaz, devlet dairesinde başvurduğu her birimden olumsuz yanıtla geri dönerek silik bir vatandaş olmaya başlar.

Buna ek olarak sahne geçişlerinde yer verilen şarkılar aracılığıyla Yaşar'ın karşılaştığı bürokratik sorunlar izleyici/okuyucuya aktarılır. Oyundaki şarkılar, iletiye hizmet eder. Kimi zaman oyunu aktaran, kimi zaman eleştiri unsuru olma özelliği taşıyan şarkılar, seyirciye oyunda olduklarını hissettirecek epik unsurlardır.

³⁸ Aziz Nesin, A.e., s.123-124

(Dans ve şarkı başlar.)

“**NUMARACI İBRAHİM** (seyircilere) :

Amca, dayı, hanım teyze

Tanıksınız, vurdu bize

Allah için tanıksınız,

(...) **YAŞAR:**

Haklı haksız belli değil

Bu böyle nereye gidiş

Anlamadım ne biçim iş

Bir numara almak için

Yıllar yılı uğraş didiş

Anlamadım ne biçim iş

MEMURLAR VE POLİSLER (birlikte) :

Zorladıkça bizi geçim

Biz de aldık yeni biçim

İster miydik böyle olmak

Senin gibi yanar içim

Aldık işte yeni biçim

İstersen gel sen ol memur

Bu maaşa böyle olur

İşlemleri beğenmezsen

Bu masaya gel sen otur

Bu maaşa böyle olur.”³⁹

³⁹ Aziz Nesin, A.e., s.67-68

Şarkı sözlerinden anlaşılacağı üzere oyunda, baskı rejimlerinde ortaya çıkan taşlama özelliğini görürüz. Mizah dolu eleştiriler içeren taşlamalar, Aziz Nesin'in tiyatro yapısıyla ifade etmek istediği tüm gerçekliği gözler önüne serer. Baskı dolu bir toplumun, kısır bir döngüden kurtulamayacağını yansıtan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'da, geçen süreye karşın ezen ile ezilenin aynı sistem içerisindeki rolünün devamlılığına dikkatleri çeker. Yukarıda örnek verilen şarkıda olduğu gibi oyunda, kimi zaman güç mekanizması olarak benimsenen kimlikler toplumsal baskı mağduru olarak karşımıza çıkar. Polis ve Memurların şarkı aracılığıyla sundukları açıklamalar bu durumun göstergesidir. Zamanla sahip oldukları mesleki tanımlar değişerek, farklı bir biçim aldığını ifade eden Polis ve Memurlar, tutumlarının sebebinin geçim sıkıntısı olduğunu vurgular. Böylelikle bu sahne aracılığıyla Nesin, haklı bir gözlem yaparak, halk tarafından mevkii sahibi olarak kabullenilmiş kesim için toplumsal sorunların, hangi koşullarda baş gösterdiğine ilişkin detaylara yer verir. Öte yandan ne denli kendilerine göre haklı sebepleri olsa da işlerini iyi yapmayan Polis ve Memurlar yüzünden Yaşar mağdur olmaktan kurtulamamış, karakola götürülmüştür. Yaşar'ın hayat karşısındaki ezilen rolü, onu öfkelenendirir, bir çıkar yol bulmaya çalışır. Ancak bu öfkenin devamlılığı olmaz ve aynı döngü tekrarlanır.

Oyunda dikkat çeken başka bir ayrıntı da zaman ile kurulan bağlantıdır. Günümüzde geçen zaman, Yaşar'ın mahkûmiyetinde olduğu sahnelerde belirtilmiştir. Yaşar'ın hayat hikâyesini diğer mahkûmlara anlatmasıyla da olaylar canlanır. Yaşar'ın, mahkûmlarla dertleştiği anlardan biri, oyunda geçmiş ile şimdiki zaman arasında kurulan bağlantının bir göstergesidir. Bu gösterge de oyun içinde epik özellik olarak karşımıza çıkar. Nesin böylelikle zaman değişse de toplumdaki aksaklıkların aynı kaldığını vurgular. Yaşar Yaşamaz'ın geçen yıllara rağmen kimliğine kavuşamaması, toplumsal sorunların zamanla çözülemediğinin oyundaki yansımasıdır. Kimliği yoktur ancak mahkûm olarak yargılanmakta olan Yaşar artık içeridedir. “İçeride olmak” oyunun genelinde yazarın kullandığı güçlü metoforlardan biridir. Sahne geçişlerinde duyulan gardiyanın sesi, söz konusu olan metaforu temsil eder. Gardiyanın belli bölümlerde devamlılığını koruyan sözü, oyunda, içinde bulunduğumuz zamanı yansıtan öge olmakla birlikte, “içeride olmak” üzerine de önemli bir ileti niteliğindedir. Gardiyanın adı: Yarımportiyon'dur. İsmi Yarımportiyon olması, silik bir kişiliğe sahip olmasıyla bağlantılıdır. Sadece sesini

duyarız, oyun boyunca Yarımportsiyon'u görmeyiz. Ancak mahkûmlara olan seslenişi, bir nevi yaratılmak istenilen toplumu yansıtır. Bireylerin içeride olması, tek tip vatandaş olma özelliğini beraberinde getirir. Çemberin içinde olmak oyunun kurallarını bozmayacaktır ancak çemberin dışına çıkmak tüm dengeleri değiştirecek bir koşul olarak değerlendirilir. Bu sebepten, "Yarımportsiyon: " İçeriii... Hiç kimse kalmayacak dışardaaa... İçeri dedik, haydi içeriii..."⁴⁰ diyerek tüm mahkûmlara, koşullarına girmesi için komut verir. Aslında mahkûmlarla birlikte çemberin dışında kalan vatandaşlara da sesleniştir bu.

Öte yandan içeride olduğu sürede Yaşar, farklı deneyimler edinir, daha önce karşılaşmadığı özelliklere sahip insanlarla tanışır. Böylelikle bir gün, Yaşar, mahkûmlardan Karakaplı Nizami Bey'in şanını duyar. Nizami Bey, usulsüz yoldan işleri yürüten, olamayacak her şeyi karanlık yollardan oldurtan bir zattır. Yaşar, kimliğine kavuşabilmek umuduna Karakaplı Nizami Bey hakkında heyecanla bilgi alır. Ancak Karakaplı Nizami Bey bir kişi değildir. Oyun içerisinde hiç görmediğimiz adından bahsedilen bu şahıs, ülkenin gerçekliğini yansıtır. Bu yüzden Karakaplı Nizami Bey somut bir rol kişisi olarak çıkmaz karşımıza. Toplumca içselleştirilmiş yolsuzlukların bir göstergesidir. O bir semboldür, hukukla, kanunla ilerleyemeyen bir sistemde, yeniden bir düzen kurma çabasıdır. Bu çaba çok da masumane değildir. Her şeye karşın dürüst, iyi niyetli, tüm zorluklara rağmen bürokrasinin döngüsünde uyumlu davranan, kanunlara uyan, bu özelliklerinden dolayı da hayatını zor geçindiren kesime karşı büyük bir haksızlıktır. Yazar böylelikle, yasa dışı işler yürüten güçleri, derin devleti, ülkenin karanlık yüzünü eleştirir.

"2. Mahkum: Ne demek, memleketin bütün karanlık işleri ondan sorulur. .

Yaşar: Ne gibi ağabey?

3.Mahkum: Hayali ihracat gibi, banka kurup banka batırmak gibi, batan bankayı çıkarmak gibi, holding kurup hileli iflas gibi, nüfus kağıdı gibi, lisans gibi, tahsis gibi, pasaport gibi, diploma gibi, tapu gibi...

⁴⁰ Aziz Nesin, A.e., s.74

2. Mahkum: Sana öyle bir nüfus kağıdı çıkartır ki aklın durur. Nerede doğmak istersen ora doğumlu olursun. Kaç yaşında olmak istersen, doğumunu o tarihe uydurur. Babanın kim olmasını istersen, onun oğlu olursun.”⁴¹

Yaşar, Karakaplı Nizami Bey hakkında detaylı bilgi sahibi olduktan sonra bu seçeneği kabul etmez. Mahkûmiyeti de kısa bir süre içinde biter ve tekrar dışarı çıkar, kaldığı yerden devam eder. Ancak bir değişiklik yoktur. Başvurduğu resmi dairelerin hiçbiri sorunu gidermez. Böylelikle Yaşar, kendini akıl hastanesinde bulur. Resmi dairelerden birinde, deli muamelesi görerek akıl hastanesine getirilir. Ancak yazar, bu sefer de hekim aracılığıyla, toplum tarafından sağlıklı kabul edilen bireylerin, hasta olduklarını yansıtır.

“**Başhekim:** Sen laf anlamıyorsun oğlum... Dışardakilerden daha çok akıl hastası olmadığını ben de biliyorum. Nüfus kâğıdın olmayınca nasıl çıkartayım buradan seni? Hastanenin çıkış defteri var, oraya kaydının geçmesi gerekir; senin kaydın kuydun yok ki... Kaydında ölü gözüküyorsun, ölüyü nasıl taburcu edelim? Öyle değil mi?”⁴²

Başhekim de Yaşar’ın sağlıklı olduğunun farkındadır. Bu yüzden, hastane kaydı olmayan Yaşar’ı, taburcu edemediğinden dolayı, onun kaçmasını destekler ve Yaşar, hastaneden böylelikle kaçar. Bu sefer, Yaşar’ın yolu, Kazım’la kesişir. Kazım, Yaşar’a manavlık işi teklif eder fakat bu teklifte iyi niyet yoktur. Sermaye için Yaşar’ın, yalnızca para toplamasını isteyen Kazım, amacına ulaşır, Yaşar’ı ikna eder. Yaşar Yaşamaz, Ayşe’nin biriktirdiği parayı alır ve Kazım’a verir. Kazım da Yaşar’ı dolandırıp kayıplara karıştır. Yaşar, bu talihsizlikte bile bir açık kapı bulmaya çalışır. Kazım’la kurdukları işin vergisini ödeyen Yaşar, elindeki makbuzlardan yola çıkarak nüfus kâğıdını çıkarmaya çalışır. Bu süreçte Yaşar Yaşamaz, daha önce

⁴¹ Aziz Nesin, A.e., s.71-72

⁴² Aziz Nesin, A.e., s.89

örnek verilen sahnede belirtildiği üzere baba olmuştur ama halâ Ayşe ile evlenememiştir, nüfus kâğıdı olmadığı için oğluna da soyadını verememiştir.

Umumi İstikamet Partisi'nin tören alanında vatandaşlardan birine derdini anlatan başkahramanımız, partinin il başkanı için oluşturulan karşılama topluluğunun içerisinde para karşılığında görev alır. Yaşar'ın üstlendiği görev, politikacıları omuzlarında taşıyan grubun içinde yer almaktır. Bu sahnede, devlet adamlarına yönelik eleştiri, güçlü bir mizahla, yazar tarafından verilmiştir. Abartılı bir tören eşliğinde, iktidar güçlerine yaranmak için boğaz tokluğuna törende şakşakçılık yapmak üzere getirilen halkın, devlet ile samimi olmayan iletişimini görürüz. Öyle ki, tören öncesi, partideki ilgili sorumlular tarafından, halk, yanlış kişilerin omuzlara alınmaması konusunda uyarılmış olsa da Yaşar, il başkanını tanımadığı için, Şef Garson'u omzunda taşımıştır. Böylelikle, parti içinde bürokratik bir sorun oluşur ve Yaşar'ın başı daha büyük bir derde girer. Çünkü kalabalıkta yankesiciler tarafından cebindeki tüm evraklar çalınmıştır. Yaşadığını ispatlamaya yarayabilecek bir belge de böylelikle yok olmuştur. Tam bu sırada, karşılama törenindeki işi teklif eden adam, Yaşar'ın haline acır ve ona kendi üslubuyla yardımcı olmaya çalışır. Yaşar'a, lüks, gösterişli bir arabanın önüne atlamasını söyler. Çünkü kendisi bu yöntemle pek çok şey elde etmiştir. Zenginlerin vermiş olduğu para sayesinde bir kışlık, bir yazlık evinin, bir arabasının, iki çocuğu, bir karısı, bir de metresinin olduğunu gururlanarak anlatır. Yaşar da bu anlatılanlardan cesaret alarak kendisini lüks bir arabanın önüne atar atmasına ama şansı o kadar da yaver gitmez. Hastanelik olduğu gibi üç ay da tedavi görür ve hastane parasını ödeyemediği için hastaneden çıkamaz. Hastanede rehin kalmak, dışarda işsiz kalmaktan iyidir diyerek doktorlara boğaz tokluğuna çalışabileceğini söyler. Ancak hastane yönetimi, borç senedi imzalatarak Yaşar'ı serbest bırakır. Geçen zaman içinde Yaşar, oğlu Hayati'nin nüfus işlemlerini tamamlamak için çaba sarf etmeye devam eder. Yaşar'ın nüfusta yaşadığına dair hala bir kanıtı yoktur. Memurların ise, bu seferki gerekçeleri Hayati'nin babasının Yaşar olmama ihtimali ile ilgili açıklamalarıdır. Bu gerekçeyle karşısına çıkan memurlara karşı Yaşar, artık kontrolünü kaybeder. Böylelikle yine devlete karşı geldiği gerekçesiyle tutuklanır ve Kara Kaplı Nizami Bey'i bulmaya karar verir. Ancak oyunun sonunda anlarız ki Yaşar bu kararı da vatanın sağ olması için almıştır:

“1. Mahkum: Hızır da darda kalınca, Karakaplı Nizami Bey’e başvurur.

Yaşar: Ben de öyle yapacağım. Doğru Karakaplı Nizami Bey’e.

3. Mahkum: Hay sen çok yaşa Yaşar Yaşamaz.

Yaşar Yaşamaz: Ağabeyler, biz yaşasak ne olacak, yaşamasak ne olacak... Yeter ki vatan yaşasın, memleket yaşasın...

1.Mahkum: Hey avanak Yaşar, seni bu mapus damı bile adam edemez”⁴³

Yaşar Yaşamaz, uğradığı haksızlıklara karşın, kendi kimliğinden kopamayan bir vatandaş olarak kalır. Oyun boyunca Yaşar’ın yer yer değişim anlarına şahit oluruz. Aslında değişimden öte başka bir şeydir Yaşar’ın deneyimlediği. Bir bakıma farkındalık derecesi artar, yaşadıklarının bilincinde olmaya başlayan Yaşar’ın değişimden ziyade şartları kabullenişine şahit oluruz. Çünkü Yaşar Yaşamaz ne vakit haksızlığa karşı tepkisini gösterse, egemen güçler tarafından susturulur, pasifize edilir. Böylelikle hiç bir zaman var olamaz Yaşar. Yazar, bir bakıma Yaşar’ın nadir olsa da gösterdiği tepkinin yetersizliğini yansıtır. Aslında Nesin, toplumsal sorunları kabul eden vatandaşı da eleştirir. Bu kabulleniş oyun boyunca büyük bir değişim gösteremeyen Yaşar Yaşamaz’la vurgulanır. Usulünce işleri yürütmeye çalışan Yaşar, bu süreçte usulsüzlüğü öğrense de beceremez. Hakkını aramaya çalıştığı anlarda ise, sistemin işleyişini kabul etmek zorunda kalır. Yazar da tam bu noktada egemen güçleri eleştirdiği kadar sistemin bir parçası olarak pasif kalmayı kabullenen vatandaşı da sorgular. “Nesin’in kişileri bu sosyo-ekonomik ortamın çarpıklıkları kadar kendi kişisel zaaflarının ve durumu değiştirmek için çaba göstermekten kaçmalarının da ceremesini çekerler.”⁴⁴ Böylelikle Yaşar Yaşamaz bu kısır döngünün sonucu olarak geçen zaman içinde Kara Kaplı Nizami Bey’e dönüşür. Var olmak için yaratılan çarpık sisteme dahil olan bir vatandaşın gerçekliği oyunun finalinde vurgulanır. Yaşar Yaşamaz’ın iki seçeneği vardır: Yaşamak için yasadışı işlere karışmak ya da ölmek. Uzun süre iyi insan kimliğini korumaya çalışsa da Yaşar’ın tercihi, Kara Kaplı Nizami Bey’e dönüşmek olur. Böylelikle toplumdaki

⁴³ Aziz Nesin, A.e., s.130

⁴⁴ Alpay Kabacalı, A.e., (Alan Gall-Michigan Üniversitesi Yakın Doğu Çalışmaları Bölümü için hazırladığı Aziz Nesin, Çağdaş Türk Mizahçısı başlıklı doktora tezinin önsözünden), 1974 s.111

Kara Kaplı Nizami Beylerin nasıl oluştuğu oyunun sonunda yazar tarafından kara güldürüyle aktarılır.

Tüm bu detayları göz önünde bulunduracak olursak diyebiliriz ki; *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* ile Nesin, politik söylemi ve güçlü mizahıyla, *çalgılı şarkılı oyun* olma özelliğini koruyarak politk taşlama türünde bir eser ortaya koymuştur.



1.2. TÜRK TİYATROSU'NDA EPİK YAKLAŞIMIN ÖNCÜ İSMİ: HALDUN TANER

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş döneminin bireyler üzerindeki yansımalarını analiz eden Haldun Taner, toplumsal sorunları irdeleyerek, bu süreci epik tiyatro aracılığıyla eserlerine aktarmıştır. Taner, epik tiyatroyla kitlelerin değişimi için uğraş vermiştir. "Türkiye'nin bu dönemlerinde, Brecht'in epik tiyatro anlayışını ve tekniğini geleneksel halk tiyatrosu öğeleriyle birleştiren Haldun Taner, tiyatromuza içerik, biçim ve deneysellik açısından bir seçenek sunmuş, yenilikçi yaklaşımlara yol açmıştır."⁴⁵ Taner, Türkiye için yeni olan bu biçime eserlerinde yer vererek toplumsal bilinçlenmeyi hedeflemiştir. Böylelikle Haldun Taner'e göre toplumsal sorunlar, tiyatro aracılığıyla açığa çıkabilecektir.

"Ben kendim, sahneye çıkaracağım bir olay için öyle bir başlık seçiyorum ki, söz konusu başlık tarihten bir kesit için de aynı işlevi görebilsin, yani politika ve ahlak tarihine ilişkin başlıkların yanında yer alabilsin."⁴⁶ Taner'in izlediği yol, Brecht'in bu sözleriyle örtüşmektedir. Haldun Taner de yakın tarihten yararlanarak eserlerinde toplumsal sorunlara değinir. İzleyici/okuyucuya, oyun içerisinde yaşanan bir acının, sadece karaktere ait değil, toplumsal bir hissiyat olduğu gerçeği verilir. Böylelikle kurgu, toplumsal gerçeklikle buluşur. Oyundaki karakterler aracılığıyla, yaratılan sistemde var olmaya çalışan bireylerin yaşantıları sorgulanır. *Keşanlı Ali Destanı*'nda ya da *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da Taner, Cumhuriyetin ilk yıllarından Demokrat Partili döneme kadar tarihsel döngüyü, toplum üzerindeki etkilerini, yarattığı olaylar ve karakterler üzerinden aktarır. *Keşanlı Ali Destanı*'nda Zilha'nın zenginliğe özenmesi, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da Efruz'un Vicdani'yi her fırsatta maşa olarak kullanması, söz konusu olan rol kişilerinin başından geçen tesadüfi olaylar değildir. Yazarın özel tercihi olarak kurgulanmıştır. Çünkü Haldun Taner, oluşturduğu bu kurgu sayesinde toplumdaki sınıfsal ayrımı, ezen-ezilen ilişkisini kitlelere sunmak ister. Bunu yaparken de seyirciye bir oyun izlediği gerçekliğini hissettirmeyi hedefler. Dramatik tiyatrodan

⁴⁵ İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Dergisi sayı: 7, 2005 s.30

⁴⁶ Bertholt Brecht, **Epik Tiyatro**, Türkçesi: Kamuran Şipal, Beyoğlu/İstanbul, Cem Yayınevi, Kasım 1997, s.105-106

farklı bir tutumla, seyircinin oyunun içinde değil, dışında olmasını ister. Taner, izleyici/ okuyucunun dikkatli olup aktarılan konu hakkında bilinçlenmesi için çaba gösterir. Film, projeksiyon, müzik, anlatıcı, afiş gibi çeşitli uyarıcı tekniklerle oyun içerisinde izleyici/okuyucu algısının açık tutulması amaçlanır. Haldun Taner'in tiyatrosunda başta anlatan, koro olmak üzere, bir oyuncunun birden fazla rolü canlandırması gibi çeşitli yabancılaştırma efektini görmek de mümkündür.

Ayrıca Haldun Taner, epik tiyatronun yanı sıra Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndan yararlanarak mizah ve taşlamaya eserlerinde yer vermiştir. Böylelikle uygulanan politikaların bir ürünü olan, ezen-ezilen arasındaki ilişki, Taner'in oyunlarında mizah yoluyla aktarılmıştır. Haldun Taner de bu tespiti destekleyecek açıklamalar yaparak mizahın sanatındaki yerinden şöyle söz etmiştir: “(...)Kahramanlarım çoğunlukla, alaya kaçmadan, ciddi ciddi kendi yaşamlarını sürdürüyorlar. Mizah işte belki de bu ciddiyetten çıkıyor.”⁴⁷ Bu açıklamadan anlaşılacağı üzere Taner, eserlerindeki karakterlerin gerçekliğiyle hiçbir zaman oynamaz. Kara mizahın ortaya çıktığı bütünlük de bu gerçeklikten doğar. Sözgelimi *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da Vicdani'nin başta Efruz olmak üzere birçok egemen güç tarafından sömürülüyor olması, net bir biçimde oyunda gülmece aracılığıyla verilmiştir. Çocukluk çağında, öğretmeninin Efruz'a attığı tokadı, yanlışlıkla Vicdani'nin yemiş olması da yazarın toplumsal sorunları mizah aracılığıyla verdiğinin en anlaşılır örneklerinden biridir. Efruz, tokadın geleceğini anlar ve eğilir. Böylelikle tokat arkasında bulunan Vicdani'ye gelir. Bu durum gülmeceye hizmet eder. Toplumda buna benzer gerçek kesitlere, Haldun Taner'in oyunda yer vermesi, *mizahın ciddiyetten çıkıyor* tanımlamasının bir göstergesidir. Toplumsal sorunları analiz ederek eserlerine mizah yoluyla yansıtan Taner, yaşadığı toplumdan kendini soyutlamamış, halkın içinde kalmıştır. Çünkü “bir yazarın kendi ulusunun kültür mirasıyla bağları ne kadar yakınsa, o yazarın kendi toplumuna karşı çıkıp dengeyi düzeltmek için yabancı geleneklere başvurduğu durumlarda bile,

⁴⁷ Adnan Özyalçınar, “Haldun Taner ile Öykücülüğü Üstüne” Gösteri, Sayı: 38, Ocak 1984 s.4
Aktaran: Ayşegül Yüksel, “Haldun Taner Tiyatrosu”, Yenişehir-Ankara, Bilgi Yayınevi, Birinci Basım:1986, s.159

eserleri o kadar özgün olacaktır.”⁴⁸ Taner’in de yaşadığı toplumla kurduğu bağ bu doğrultuda gerçekleşmiştir. Epik Tiyatrodan etkilenmiş, Geleneksel Türk Tiyatrosu ile bütünleştirerek eserlerinde toplumsal sorunları ele almıştır. Buna ek olarak “Metinlerde yabancılaştırma, seyirci ile diyaloga girme, anlatıcı kullanımı, epizodik yapı, şarkılı anlatım, abartı ve tip kullanımı gibi özellikler, geleneksel tiyatromuzda ve Brechtyen epik diyalektik tiyatroyla ortaklaşmaktadır.”⁴⁹ Çakmak’ın tespiti doğrultusunda Taner’in oyunda yer verdiği özelliklerin gülmeceye hizmet ettiğini söyleyebiliriz.

Haldun Taner bu doğrultuda, toplumun gerçekliğinden esinlenerek eleştirel bir duruşla üretkenliğine devam etmiştir. Geleneksel ile epik söylemin oluşturduğu yenilikçi biçim de mizahla beslenmiştir. Böylelikle Haldun Taner’in eserleri bu bütünlük içinde her daim özgünlüğünü korumuştur.

Taner, Geleneksel Türk Tiyatrosu ile Epik Tiyatroyu harmanladığı biçim aracılığıyla politik mizah içeren birçok eser kaleme almıştır. Bu eserlerden biri de *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*’dır. Oyunun dramaturjik çalışmasını gerçekleştirerek, Haldun Taner’in Geleneksel Türk Tiyatrosu ile politik mizah ve epik söylemi buluşturduğu yaklaşım, eser üzerindeki tespitlerle açıklanmıştır.

⁴⁸ Georg Lukacs, Çeviren: Cevat Çapan, “*Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*”, İstanbul, Payel Yayınevi, Beşinci Basım: Haziran, 2005, s.117

⁴⁹ Banu Çakmak, (Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı), “*Gelenekselden Çağdaş Tiyatromuzda Kadınlar*”, Bursa, Uludağ Üniversitesi Yayınları, 2012, s.123

1.2.1. GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM İLE HALDUN TANER'İN GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU VE EPİK YAKLAŞIMA DAİR SÖYLEMİ

“Bir düne bak
Bir bu güne
Hey gidi günler hey
Az gittik uz gittik
Bir de döndük baktık ki
Dostlar
Olduğumuz yerdeydik.”⁵⁰

Yerinde sayan bir toplumu eserlerinde eleştirir Taner. Toplumsal sorunları yalın bir dille aktaran yazar, izleyici/okuyucu ile bağ kurmayı hedefler. Bu sayede Taner, izleyici/okuyucunun hayatta karşılaştığı zorluklara, oyunda taşlama yöntemiyle yer verir. Söz konusu olan özelliklere sahip eserlerden biri de *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*’dır.

Oyun, 31 Mart Olayı ile 1960 arasındaki dönemde geçer. Ezen ile ezilenin bağlantısını görebildiğimiz *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunu ile Haldun Taner epik anlatımla eleştirel bir bakış açısı yaratır. Epik Tiyatronun temel özelliklerini görebildiğimiz *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*’da seyirciye bir oyun olduğu hissi baştan itibaren verilir. Taner, Epik Tiyatro ile izleyicinin oyunun içinde değil, oyunun dışında olmasını, böylelikle bilinçlenmesini hedefler. Yazarın bu seçimi, oyunun ifadesini didaktik bir boyuta taşır. Ancak didaktik bir söylemin yanı sıra Taner, anlatım biçimi olarak mizaha da yer verir. Yazarın, tiyatro anlayışında epik bir unsur olan eğlenme, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununda dikkatleri çeker. Çünkü Taner, oyun aracılığıyla seyircinin mutlaka haz almasını ister. Söz konusu olan hazzı da güldürü ile verir. Güldürü ise taşlamalar aracılığıyla oyunda oluşur. Ayrıca oyunda “taşlama amacıyla kullanılmış olan malzemenin güncelliğini ve vuruculuğunu yitirmiş olan bölümü çıkarılıp, yerine

⁵⁰ Haldun Taner, Kurgulayan: Ferhan Şensoy “**Kabare**”, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1.Baskı: 2000, s.9

güncel göndermeleri güçlü malzeme konabilmektedir”.⁵¹ Böylelikle *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*’ın değişen dönemlerdeki güncel olaylara açık olduğunu söylemek mümkündür. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, güncelliğini koruyan toplumsal sorunları ele alarak yirmi yıl içinde, yazar tarafından üç kez kaleme alınmıştır. Ayşegül Yüksel’in deyimiyle “*Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, “değişen” güncel görünümünün gerisindeki “değişmezliğin” öyküsüdür. ”⁵² Yüksel’in üzerinde durduğu “*değişen güncel görünümünün gerisindeki değişmezliğin*” meselesi oyunun merkez döngüsünü oluşturur. Yıllar geçer, bireyler birçok eylem içinde kendilerini tekrarlamaktan kurtulamazlar. Biçim olarak değişkenliğe uğrayan toplum, söz konusu olan değişimi içselleştiremez. Yerinde sayan ya da geriye giden bir çoğunluk olmak toplumun kaderine dönüşür. Oyunun başkahramanı olan Vicdani ise, *değişen güncel görünümünün gerisindeki değişmezliğin* temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Vicdani, sürekli haksızlığa uğramasına rağmen asla bir başkaldırıda bulunmaz. Adının Vicdani Yurdakuler olması kişisel bir özelliği vurgular. Vicdan üzerine hayatını kuran Vicdani, dürüst, saf, iyi niyetli bir şahıstır. Vatan sevgisini yoğun hisseden Vicdani, iyi bir vatandaş olmaktan asla vazgeçmez, adeta yurda, “kul” olur. Öte yandan, izleyici/okuyucu, Vicdani'nin hayatıyla eş zamanlı ilerleyen başka bir rol kişinin de serüvenine şahit olur. Vicdani'den tamamiyle farklı olan Efruz, kurnaz, türlü işler çeviren, yalancı biridir. Vicdani ile çocukluğundan beri arkadaş olan Efruz bu dostluğu kendi menfaati doğrultusunda kullanır. Vicdani’nin varlığı, Efruz için büyük önem taşır. Vicdani olmazsa, Efruz da kendini var edemeyecektir. Vicdani’nin iyiliğinden, dürüstlüğünden, vicdanından beslenen Efruz, kolay yoldan hayatını idame ettirir. “Bu görüntü içinde temel nitelikleri hiç “değişmeyen” iki genel ‘tip’in, Vicdani ile Efruz’un koştur ve karşıt düzlemlerde gelişen yaşam öyküsü sergilenir.

Vicdani Yurdakuler

Şu fani dünyaya

Ve dahi çok sevgili yurduna

⁵¹ Ayşegül Yüksel, “ **Haldun Taner Tiyatrosu**” Yenişehir-Ankara, Bilgi Yayınevi, ,Birinci Basım:1986, s.90

⁵² Ayşegül Yüksel, A.e., s.84

Masum gözlerini

.....

Şu cumbalı evde açtı (Çocuk viyaklaması)

Ayın aynı günü

Karşiki köşkte

Firuz'un oğlu Efruz doğdu (Çocuk gülmesi)

(Girizgâh)”⁵³

Ayşegül Yüksel'in tespiti doğrultusunda yazarın, Vicdani ile Efruz'un aynı gün doğmasıyla koşut düzlem, birbirinden farklı yaşantıları olması açısından da karşıt düzlemi oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Ayrıca *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da, “Yanlış koşullandırmalar”ın yer aldığı bir kurgu söz konusudur. “Haldun Taner sömüren-sömürülen ana çizgisinde işlediği *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* adlı oyununun basılmış metnine yazdığı sunu bölümünde "Yanlış koşullandırmalar oldum olası beni en çeken tema" diyerek söze başlar ve bu oyunu yazma amacının, söz konusu 'yanlış koşullandırmalar' olduğunu belirtir.⁵⁴ Aslında yazarın oluşturmak istediği yanlış koşullandırmalar, toplumsal sorunların kaynağıyla ilişkilidir.

İlk bölümde Anlatıcı aracılığıyla Vicdani ile Efruz'un yaşam öyküsü ve oyunun geçtiği dönem, *Birinci Fasl*, *Girizgâh* ile verilir. Daha ilk anda, anlatıcının devreye girmesiyle epik söylem kendini böylelikle göstermiş olur. Kuşkusuz ki Haldun Taner, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun çağdaştırılmasına ilişkin önemli girişimlerde bulunmuştur. Taner'in oyunda anlatıcıya yer vermesi, epik ile geleneksel tiyatromuzun biraradalığının göstergesidir. Anlatıcının üslubundan anlaşılacağı üzere Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun meddahlık unsuru dikkatleri çeker. “(...)Taner, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da geleneksel tiyatromuzun özgül

⁵³ Ayşegül Yüksel, A.e., s.85

⁵⁴ Fakiye Özsoysal, “**Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri**”, s.46, Şubat, 2002, (Çevrimiçi) <http://www.altkitap.net/tyatro-metinlerinde-alımlama-ve-metin-stratejileri/>, 5 Aralık 2014

niteliklerini daha somut bir yaklaşımla değerlendirmiştir. Anlatıcı “meddah”, Vicdani “Karagöz”ce, Efruz da “Hacivat”ça çizilmiştir.”⁵⁵

Tiyatromuzda epik yaklaşımın ilk örneği olan Karagöz ile Hacivat’ı temsilen, yazarın, iki tiplere oyunda yer vermesi söz konusu olan anlatım biçimini vurgular. Bu, Haldun Taner’in özel bir seçimidir, tesadüfen Karagöz ile Hacivat - Vicdani ile Efruz arasında benzerlik kurulmamıştır. Anlatıcı ile Meddah arasındaki bağlantı da aynı tercihin bir göstergesidir. Haldun Taner, Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun tiplerinden yararlanarak oyundaki bu ikilemi yaratacak tipler var etmiştir. Böylelikle oyuna dair açıklamada bulunan Anlatıcı, kahramanlardan Vicdani Yurdakuler ile Efruz’u tanıtır. Birbirinden bütünüyle farklı olan iki kahramanın hikâyesini konu alan oyun, ezen ile ezilen arasındaki ilişkiyi gözler önüne serer. Haldun Taner, oluşturduğu kurgunun merkezinde belirgin bir biçimde dönemin siyasi olaylarına yer verir. Vicdani ile Efruz’un doğduğu günü, 31 Mart Vakası olarak belirlemesi bu seçimin göstergesidir. Ayrıca oyundaki dönemsel değişimler aynı düzlemde farklı siyasi gündemleri yansıtır. Aslında oyunda, iki tiplere aracılığıyla halk-devlet ikilemini yansıtan Taner, dönemin Türkiye’inde yaşanan siyasi olayların toplumdaki yansımalarını ifşa eder. Bir bakıma, oyun aracılığıyla yazar, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş dönemini ve bu süreçte memleketimizde uygulanan politikalara değinir. Çünkü Taner, memleketini iyi analiz eden bir yazar olmaktan öte, toplumsal sorunları tahlil ederek eserlerinde yer verebilecek cesareti göstermiştir. Şensoy’un, Haldun Taner’in oyunlarını kurgulayarak oluşturduğu Kabare eserindeki tespiti de bunun bir yansımasıdır: “Kimileri 1945’te yazılmış bu metinlerin, hâlâ ne denli güncel ve taze olduklarını; Haldun Taner’in önce insan ve dünyayı, sonra Türkiye’yi ve toplumumuzu ne kadar doğru ve filozofça analiz ettiğini göreceksiniz.”⁵⁶

Aslında Şensoy’un açıkladığı gibi Haldun Taner’in bu tutumu tüm yapıtlarına yansıtmıştır. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*’da da açık bir ifade ile memleketin gerçekliğini merkeze alır yazar ve dönemsel farklılık gözetmeksizin oyun güncelliğini her daim korur. Sokak isimlerinin oyun içerisinde yer yer

⁵⁵ Ayşegül Yüksel, A.e., s.91

⁵⁶ Haldun Taner, Kurgulayan: Ferhan Şensoy, A.e., s.9

değişkenlik göstermesi de uygulanan politikaların birer yansımasıdır. Her gelen iktidar, kendi siyasi görüşünü vurgulayan değişiklikler yapar. Halk için hizmette bulunduğunu pekiştirecek sözde göstergelerdir bunlar. Oyunda, göstergelerin başında, devamlılığını koruyan, döneme göre değişen sokak isimleri bulunur. Söz konusu olan semboller, Tanzimat'tan günümüze kadar uygulanan politikaları akıllara getirir. Kalkınmayı hedefleyen bir sistemin, yüzeysel yaklaşımından ötürü ortaya çıkan sıkıntıları oyunda açıkça görürüz. Batı'daki modern toplumun dinamiklerini hazırlayan politika, Türkiye için uygulandığında uyum sorununu da beraberinde getirmiştir. “Batılılaşmaya ya da modernleşmeye yönelen bütün toplumlarda kültürel, siyasi veya sosyal alanlarda hafif ya da şiddetli bir travmanın izine rastlanır.”⁵⁷ Bu travmanın nedeninin Batılılaşmaya eşlik eden kapitalist ilişkiler ağı ve sömürü düzeni olduğu ileri sürülebilir. Söz konusu kapitalist ilişkiler ağı ve sömürü düzeninin yozlaşmaya yol açması ise dünyada pek çok ülkede görüldüğü gibi kaçınılmazdır, fırsatçılık, çıkarıcılık ve baskı yaygınlaşır. Bu baskı altında da gözlerini kapayıp sadece vazifesini yapan bireyler çoğalmıştır. Ancak bu bireylere vazifelerini nasıl yaptıkları sorulmamıştır. Bu denklem içerisinde ezen ile ezilen ilişkisi köklü bir biçimde ilerlemiştir. Çıkarıcılık gelişmiş, parası olan ve toplumda yüceltilen özelliklere sahip bireyler güçlü ilan edilmiştir. Kendine denk bir başka kimliğin varlığını yok saymak, güç gösterisi olarak yüceltilmiştir. Böylelikle sürekli olarak kendisinden öncesini inkar eden bir sistem içerisinde çarpık döngünün hayat bulması hiç de şans eseri olmamıştır. Toplum bir düzene alışmışken her gelen iktidar daha iyisini sunma adı altında bir kaos ortamı yaratmaktan kaçınmamıştır. Bu sebepten, oyunda sokak isimleri bu kaosu temsil eder. Yazarın bu seçimi, bir metafor olarak karşımıza çıkıyor. Haldun Taner, böylelikle tarihsel gerçeklikten yararlanarak tekrar eden toplumsal sorunların devamlılığını vurgulamıştır.

Buna ek olarak Taner, oyun içerisinde Vicdani ile Efruz'un kişisel özelliklerini oluştururken, zıtlıkların meydana getirdiği bir kurgu ortaya çıkarır. “Oyunda, bu iki tipin varolma biçimleri ve her ikisini yetiştiren politikaların

⁵⁷ Oğuz Arıcı, **Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ölümü**, (Çevrimiçi)
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/iutiyatro/article/viewFile/5000163687/5000147674> , 5 Aralık 2015

sonucunda ortaya çıkan traji-komik durum temsil edilir.”⁵⁸ İzleyici/okuyucu, Vicdani/Efruz zıtlığında toplumsal sorunların sürekliliğine şahit olur. Değişen dönemler, yaşanan sorunların önüne geçemez. Çünkü sistemin temelinde olan sıkıntı, köklü bir değişim olmadığı takdirde sözde değişimlerle aynı sirkülasyonla devam eder. Öte yandan *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*’da toplumsal sorunların bireyler üzerindeki etkisini görürüz. Siyasi olaylar, toplumsal tabular, bireyin yaşam koşullarını etkilemekle birlikte eşitliğin yok olduğu bir sistemi de var eder. Bu bağlamda adaletin zayıfladığı bozuk düzende iki zıt tiplendirme aracılığıyla Taner, ezen-ezilen ilişkisini de vurgular. Ezen-ezilen ilişkisinin ortaya çıktığı temel döngü güçlü-zayıf, eski-yeni, modern-geleneksel gibi zıtlıklarla oluşur. Aslında bu noktada modern bir toplum olma yolunda ilerleyen Türkiye’nin modernite ile kurduğu bağlantı sorgulanır.

Modernite, bir yanıyla toplumları “ilerletmek” amacını güderken diğer yanıyla da tehlike yaratabilmektedir. Çünkü “modernite gündelik toplumsal hayatın doğasını kökten değiştirir ve yaşantılarımızın en kişisel yanlarını bile etkiler.”⁵⁹ Giddens’in da açıkladığı gibi modernite köklü bir değişim getirir ve bu değişim için toplumların hazırlıklı olması, bu değişime ihtiyaç duyuyor ve talep ediyor olması gerekir. Dayatmacı bir yaklaşımla toplumsal değişimin olmasını beklemek mümkün değildir. Modernite, toplumsal kalkınmayı hedeflediği kadar bireysel gelişimi de merkeze alır. Oyunda da temel eleştiri noktası, Türkiye’nin modernleşme yolundaki eksiklerinin hem toplum hem de bireyi etkilemesidir. Türkiye Cumhuriyeti’nin çağdaşlaşma süreci, eksik kalmasına rağmen Türkiye sorunlar içinde kaybolan bir ülke de olmamıştır. Toplum geçmişi ile geleceği arasında sıkışmışken o toplumun bireyleri hayatta kalabilmek için bir şekilde varlıklarını korumuşlardır. Toplumsal değişim, zenginlerin günden güne mal varlıklarını çoğaltmalarına, yoksulların da, yoksulluğunun artmasına yol açmıştır. Bu süreçte zengin/yoksul, ezen/ezilen, sömüren/sömürülen ayrımının keskinleşmesi sonucunu yaratmıştır. Bu ayrımın keskinleşmesi yozlaşmanın artmasına neden olmuş, toplumda var olabilmek için dürüstlükten uzaklaşarak gemisini yürüten kaptanlar çoğalmıştır. Bu sebepten

⁵⁸ Fakiye Özsoysal, “**Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri**”, s.47, Şubat 2002, (Çevrimiçi) <http://www.altkitap.net/tyatro-metinlerinde-alımlama-ve-metin-stratejileri>, 5 Aralık 2014

⁵⁹ Antony Giddens, A.e., s.11

Haldun Taner, oyunda tarihsel yelpazeyi geniş tutar. Taner, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ile adil olmayan sisteme karşı bir duruş sergiler. Böylelikle oyundaki yansıtılan dönemde, kendi menfaatleri uğruna türlü oyunlar çeviren bir kesimi görürüz. Efruz, bu kesimi temsilen karşımıza çıkar. Vicdani, doğduğu günden bu yana mağdur olurken Efruz, kolay yoldan işini yaptıran, her daim kendi çıkarları uğruna başka insanları yok sayan bir vatandaş olarak hayatını devam ettirir. Vicdani'nin kaderi ise; doğduğu gün çizilmiştir. Annesi, iyi beslenemediğinden, bakımsızlıktan Vicdani üç aylıkken vefat eder. Babası Fedai ise; Sarıkamış'ta şehit düşmüştür. Yazar tarafından, oyunun ilk sahnesi itibariyle Efruz'un, Vicdani'ye göre daha rahat bir hayatının olduğu aktarılır. Vicdani, annesini doğumdan sonra bakımsızlıktan kaybederken, Efruz'un annesi aksine daha sağlıklı, uzun bir ömür sürer. Efruz'un babası Firuz ise; dönemin Alman hayranlığına kapılarak kendi menfaatine düşen paydan her zaman nasiplenir. Efruz'un annesi ise; eşinden dolayı sahip olduğu rantla kendine yer edinmeye devam eder. Evlerinde dönemin nadir bulunan gözde yiyeceklerinden Francala, Nestle, Tobler, Pöti-fur eksik olmayan bu ailenin karşısında babaannesinin yanında büyüyen Vicdani'nin yaşamı sönük kalır. Böylelikle bu şartlar altında yaşayan iki çocuğun hikâyesi canlanmaya başlar.

İlk sahne okulda geçer. Vicdani ile Efruz kıraat dersinde hocanın sorularını yanıtlar. Daha önce de belirtildiği üzere, Efruz'un yemek üzere olduğu her tokat, Vicdani'ye gider. Oyunun sonuna kadar istikrarlı bir biçimde Efruz çeşitli sebeplerden dolayı aslında her seferinde bu sahnede olduğu gibi kendini kurtarmayı başarır.

Oyunda dikkat çeken detaylardan biri de Gazetecinin Sesi'dir. Oyundaki birçok bölümde, bu sahnede yer verildiği gibi Gazetecinin Sesi dönemin özelliğini aktaran epik söylem olarak yer alır. Sevr Antlaşması'nın imzalanmasıyla sokağın adı Damat Ferit Paşa Sokak olarak değişir. Değişen sokak adıyla dönem vurgusu yapılarak okul sahnesi başlar. Efruz, Vicdani ve arkadaşları başka bir gün okula gelirler. Vicdani, bu sefer haksız yere yine tokat yer. Ancak Vicdani doğru bildiğinden, iyi niyetinden vazgeçmez. Aslında özellikle iyi insan olma çabasında değildir. Sadece kötülük yapamayacak kadar saftır Vicdani Yurdakuler.

HOCA: Gelelim iskelete: İskeletin iki eli var, niçin?

EFRUZ: Oynamak için.

CEMALİFER: Dikiş dikmek için.

VİCDANİ- (Sabırsızlık içinde) Söyleyeyim mi?

HOCA: Söyle.

VİCDANİ -(Otomatik) Çalışmak için. Çalışan kazanır. Çalışmak insanı hayvandan tefrik eder. Çalışan çocukları büyükleri pek sever.

HOCA: Aferin bir ihsan daha kazandın 399 Vıcdani Efendi.

VİCDANİ: Sayeyi alinizde efendim.

HOCA: İnsanın bir kafası var. (Sopayla gösterir) Niçin? Sen söyle Efruz.

EFRUZ: Kolalı fes giymek için.

HOCA: Sen söyle.

VİCDANİ: Düşünmek için hoca efendi.

HOCA: Aferin! Amma...

ÜÇLÜ KORO: Amma çok düşünmek iyi değildir. İnsanın kafasına zararlı fikirler üşüşür. Büyükler her şeyi bizden iyi düşünür.

HOCA: Son cümleyi tekrarlayın. (Orkestra şefi gibi tekrarlatır.)

ÜÇLÜ KORO: İnsanın kafasına zararlı fikirler üşüşür. Büyükler her şeyi bizden daha iyi düşünür.

HOCA: (Sopa ile iskeletin gözlerini gösterir.) İnsanın iki gözü var. Niçin?

CEMALİFER: Görmek.

HOCA: Bir ağzı var.

EFRUZ: Konuşmak.

HOCA: İki kulağı var.

VİCDANİ: İşitmek için.

HOCA: Ama biz ne yapmalıyız?

ÜÇLÜ KORO: Kötü şeylere karşı gözümüzü yummalı, sağır olmalı, dilimizi yutmaliyiz.

HOCA: Şimdi hayvanat dersine geçebiliriz.

(Devekuşu resminin göstermeliği iner.)

HOCA: Bu ne kuşudur?’’⁶⁰

Vicdani sorulara tüm iyi niyetiyle doğru yanıt vermiş olsa da hocası tarafından ona üç maymun olmanın faydaları aktarılır. Düşünmenin sınırları biçimlendirilir. Böylelikle fazla düşünmenin zararlı olduğuna kanaat getirilir. Görmek, konuşmak, işitmek insanın en doğal hakkıyken bazı gerçekler karşısında görmemek, konuşmamak, işitmemek yani üç maymun oynamak gerektiği açık bir dille belirtilir. Aslında istenilen tek tip vatandaş yaratmaktır. Toplumsal meseleleri sorgulamayacak beyinlere ihtiyaç vardır. Taner, bu noktada egemen güçlerle birlikte uygulanan baskıcı rejime boyun eğenleri de eleştirir. Bunu yaparken de mizahtan yararlanır. Politik mizahın, oyun içinde oluşmasının en etkili sebebi toplumsal gerçekliğin net bir ifadeyle yazar tarafından sunulmuş olmasıdır. Böylelikle gerçeğin kendisi üslup olarak mizah aracılığıyla aktarılır.

Sistemin yarattığı, hilekâr, yalancı bir kişiliğe sahip olan Efruz, bu sistemi çıkarları doğrultusunda kullanır. Sorgulamayan, direnmeyenlerin temsilcisi de Vicdani'dir. Yazar bu tiplerin aracılığıyla, seyircinin içinde bulundukları toplumsal yapıyı irdemesini ister. Öğrencilerin sorgulamaya başladıkları anda, hocanın müdahalesi gerçekleşir. Hoca konuyu değiştirerek, önem taşımayan, bilgi kirliliği denilebilecek boyutta bir paylaşımda bulunur ve devekuşlarını anlatmaya başlar. Bu sahneden anlaşılacağı üzere, Haldun Taner, memleketin gerçekliğini mizahi bir dille aktarır. Bu bağlamda epik öğelerden biri olan şarkılara *Kafasızlar Korosu* ile yer verir ve iktidarın düşünen vatandaşa yönelik politikasını gözler önüne serer.

⁶⁰ Haldun Taner, *Bütün Oyunları-6, "Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım"*, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 4.Baskı s.36, 37

“KORO BAŞI: Ne yapıyorsun sen orada?

DÜŞÜNEN: Düşünüyorum.

KORO: Madem düşünüyorsun

Öyleyse yoksun

Düşünmezler diyarında

ÜÇLÜ KORO: Ha heyli hampur heyli hap hup, ya yeyli yampur yeyli yap
yup, ba beyli bambur beyli bap bup.

KORO: Yaaa

Bacaklar yürümek

Kollar sarmak sarılmak

Saçlar taranmak için

Göğüs nişan takınmak

Gerekirse pir aşkına

Kurşuna hedef olmak için

Düşünmezler diyarında

Baş gereksiz insana

İki omuz ortasında

Netameli bir bomba

Ya...

DÜŞÜNEN: (Anlamış) Haaa...

KORO: Madem düşünüyorsun

Öyleyse yoksun

Düşünmezler diyarında

Sen de bizim gibi yap

Sök kafanı çıkar at

Midenle yaşa rahat

Düşünmezler diyarında”⁶¹

Böylelikle *Kafasızlar Korosu* ile uygulanan politikalar irdelenir. Düşünen insanın var olamayacağı, toplum tarafından dışlanacağı söylenir. Birey yalnız kalmamak için düşünmekten vazgeçebilecek hale getirilir. Düşünmezler diyarı, memleketin devlet tarafından idealize edilmiş biçimidir. Bu diyar, ülkenin kendisidir. Eğer doğduğun toprakta yaşamak istiyorsan “ *Ya sev, ya terk et* ”diyerek sorgulayıcı bir zihniyeti barındırmayacağını ifade eder. Bu doğrultuda *Kafasızlar Korosu*’ndan bir sonraki sahneye geçiş ise yine epik bir anlatıma sahip olan Anlatıcı ile gerçekleşir:

“ANLATAN

Vicdani

Oyunu oldum bittim sevmezdi

Tek eğlencesi uçurtma

Ne var ki uçurtması uçmaz uçamaz

Rüzgârını bulamaz

Rüzgârını bulamaz

Böyle bir hassa

Yok mu insanda

Hazine bulsa

Boşuna”⁶²

Anlatıcının ifade ettiği gibi Vicdani’nin uçurtması asla rüzgârını bulamaz. Aslında Vicdani’nin uçurtması kendi hayatıdır. Uçurtma, rüzgârını bulamadığı için uçamaz. Çünkü o rüzgârı, engelleyenler vardır. Vicdani, oyun oynamasını bilmez, dürüstlükten vazgeçmez. Tek istediği uçurtmasına hayat verecek rüzgâra sahip olmaktır, o da olmaz.

⁶¹ Haldun Taner, A.e., s. 37, 38

⁶² Haldun Taner, A.e, s.39

Sahnenin devamında, Vicdani yolda yürürken, maddi değeri yüksek bir saati sokakta bulur. Sahibinin derhal bulunabilmesi için karakola giderken yolda Efruz’la karşılaşır. Efruz, saati satıp parasını bölüşmek için Vicdani’yi ikna etmeye çalışsa da Vicdani iyi bir vatandaş olarak bu teklifi kabul etmez.

“VİCDANİ: Teesüf ederim Efruz. Muallim Bey bize musahabatı ahlakiye dersinde ne dedi: “Yerde bir şey bulunca karakola teslim edin.” Demedi mi?

EFRUZ: Kim görecek seni burada aval?

VİCDANİ: Olsun. Benim vicdanım var. Ben vicdanımın sesini dinlerim.

EFRUZ: Vicdanın ne diyor?

VİCDANİ: Alma alma diyor.

EFRUZ: Vay hıyar vay, ver şunu be.

VİCDANİ: Ölürüm de vermem. (Koşarak çıkar.)⁶³

Vicdanının sesini dinleyen Vicdani, sonunda polis memurunun yanına gider ve durumu açıklar. Ancak polis, Vicdani’ye inanmaz.

POLİS: (Afallamış) Önce çaldın, sonra nadim oldun, ikramiye alırım diye getirdin.

VİCDANİ: Ne çaldım, ne nadim oldum, ne de ikramiye düşündüm. Ben sadece vicdanımın sesini dinledim. Bunun huzuru bana yeter de artar.

POLİS: İyi, iyi ağlama hadi. Şunun zaptını yapayım. (Vicdani ağlayarak gider.) Ama yazacağım yere sinek konmuş. Acaba sineğin kalkmasını mı beklesem, yoksa o kelimeyi atlayıp sonra mı yazsam? En iyisi komisire danışayım. (Telefonu çalıştırmak ister, telefon çalışmaz.) Hadi canım, sonra yazarım. Biraz daha kestireyim. (Yine uyuklamaya başlar.)⁶⁴

Hırsızlıkla suçlanan Vicdani, mağduriyetini açıklayamadığı gibi polis memurunun affıyla karakoldan çıkar. Yazar, bu sahnede polis memuruna yüklediği kimlikle bir gerçeği daha gözler önüne serer. Taner, kendini garantilemiş, maaşı sabit, rutin bir hayata sahip olan memurlardan, almış oldukları sorumlulukları hakkıyla yerine getirmeyenleri eleştirir. Polis memuru da bu kesimin temsilcisidir. Vicdani’yi dinlemez, suçlar, kendisini yoracak bir meşgalenin çıkmasını istemez.

⁶³ Haldun Taner, A.e., s.40

⁶⁴ Haldun Taner, A.e., s.42

Polisin, sahnenin başında ve sonunda uyukluyor olması da özel bir seçimdir. Nesin'in irdelediği gibi Haldun Taner, yaratılan sistemde, sorumluluğunu yerine getirmeyen vatandaşı eleştirir. Denetleme mekanizması zayıf bir toplumda bu tür aksaklıklar fark edilmez ya da söz konusu sorunları yaratan kişi, Efruz gibi nüfuzlu bir şahsiyet ise görmezden gelinir. Bu sahnedeki Polis memurunun geçmişini, yaşantısını bilmesek de yaratılan durum aracılığıyla toplumsal imgede canlanan polis imajı ile bir görüntü oluşur. Bu bağlamda Polis'in yanına, Vicdani'den hemen sonra Efruz gelir. Polis, bulunan altın saatin, babasına ait olduğunu iddia eden Efruz'a inanır ve saati ona verir.

“POLİS: Aferin. Yahu o kadar şaşırtma verdim, hiç tongaya basmadın. İfadende, mübâyenet yok, al saatini götür babana. Helal malmış, kısımetten çıkmamış.

EFRUZ: Babam da size iki mecdidiye yolladı. (Saati alır, çıkar.)

POLİS: İki mecdidiye. Hadi bakalım, hadi bakalım. Şunun zaptını tamamlayalım. (Parayı cebine koyar, yazmaya davranır.) Aaa! Sinek hala uçmamış .Uç be yavrum, uç gözünü seveyim uç, hadi canım sonra yazarım. Biraz daha kestireyim, vakit nakittir boşa geçmesin. (Uyur.)”⁶⁵

Saat mevzusunda aklanamayan Vicdani mağdur olurken, Efruz yine çıkarı doğrultusunda kurguladığı planı uygulamıştır. İyi bir vatandaş olmak üzere kendini denetleyen Vicdani ise, ilk aşkını içinde yaşarken bile toplumsal tabulardan kurtulamaz. Cemalifer'i sevse de onun, kendisine yönelttiği sorulara şu şekilde cevap verir:

“CEMALİFER: (Makara çevirmektedir.) Sen dünyada en çok kimi seversin?

VİCDANİ: Önce vatanımı severim.

CEMALİFER: Sonra?

VİCDANİ: Bayrağımı, sancağımı.”⁶⁶

⁶⁵ Haldun Taner, A.e., s.44

⁶⁶ Haldun Taner, A.e., s.45

Vatan sevgisini içselleştiren Vicdani, sorgulamadan itaat eder ve bu adanmışlığı hayatın merkezine alır. Öte yandan Efruz, hile ile işlerini yürütmeye daha küçük yaştan devam etmesini bilir. Vicdani, Cemalifer'i mutlu etmek, ona olan sevgisini göstermek için tüm pul koleksiyonunu satarak Çin Bayrağı'nı alır. Çünkü Cemalifer, Tonler'den çıkan bayrakları biriktirmiş ancak Çin Bayrağı eksik kalmıştır. Eğer Çin Bayrağı'nı da tamamlarsa saat kazanacaktır. Vicdani, Cemalifer'i mutlu etmek için Çin Bayrağı'nı bulup getirirse de Cemalifer'in gönlü Efruz'dadır. Efruz, bir kez daha sahtekârlığını başka bir oyunla yansıtır. Cemalifer, Efruz'un bisikletine binmek ister. Efruz ise öpücük karşılığında Cemalifer'i bisiklete bindireceğini söyler. Cemalifer'in gözleri kapalıyken onu öper ama bisikletine bindirmez. Başka mahallede olan Dürdane'yi gezdireceğini söyler. Cemalifer ise Efruz tarafından öpüldüğü için kirlenmiş hisseder, Efruz ise bu durumu kullanır.

“CEMALİFER: Ne yaptık şimdi biz? Cehennemlik olduk!

EFRUZ: Töbeyi istiğfar et, affolur.

CEMALİFER: Ya çocuğumuz olursa şimdi?

EFRUZ: Hadi sen de inek! Bu kadarla çocuk olur mu?

CEMALİFER: Olur, olur. Sen şimdi beni almazsın da. Ne olacak benim halim?

EFRUZ: Bana ne senin halinden, daha önce düşünseydin halini. Ben gidiyorum.”⁶⁷

Taner, oyunda verdiği bu detayla toplumsal cinsiyetin gülmeceye hizmet etmesini sağlar. Kadın ve erkeğe yüklenen rollerin sorgulamasını güldürü özelliğiyle veren Taner, oluşturduğu kurguyla toplumda kanıksanan rolleri yansıtır. Çünkü “kadınların kendilerine uygun toplumsal rollerini terk edişi, toplumsal bir felaket anlamına gelmektedir.”⁶⁸ Cemalifer de toplumca namuslu kadına biçilmiş olan rolün dışına çıkar, bir erkek tarafından öpülür. Erkek, hangi eylemde bulunursa bulunsun, güç ve iktidarı temsil ederken, kadın çizilen sınırların dışına çıkınca yargılanır. Yazarın bu sahnede ince bir detayla yansıttığı gerçeklik sayesinde, çocuk yaşta içselleştirilmeye başlanan toplumsal cinsiyet üzerindeki formların etkisini görürüz.

⁶⁷ Haldun Taner, A.e., s.48,49

⁶⁸Nira Yuval- Davis, Çeviren: Ayşin Bektaş, “Cinsiyet ve Millet”, İstanbul, İletişimYayınları, 1.2.Baskı 2003-2007, İstanbul, 3.Baskı 2010, s.124

Ancak Taner'in toplumsal cinsiyet üzerinde detaylı bir anlatımdan ziyade bu konuyu komedi unsuru olarak kullanması klâsik bir kurgunun oluşmasını sağlar. Erkek, genç kızı öper, namusunun kirlendiğini düşünen genç kız telaşlanır. Tanıdık gelen bu kurgu toplumsal tabuların komik biçimle yansıtıldığı klâsik bir örüntüdür. Bu sahneyle birlikte, Anlatan aracılığıyla yazar, Efruz, Cemalifer, Vicdani üçgeni ile yarattığı kurgusal yapıyı tarihsel dönüşümle birleştirir.

“ANLATAN:

(...)Efendim siyasi duruma gelince

Vatan düşmandan temizlenmiş

(“Hürmet Sana Ey Şan Dolu Sancağım” marşı)

Lloyd George mat edilmiş

İşgal kuvvetleri defolup gitmiş

İstanbul'dan

İşte o sırada

Ankara'nın ilk elçisi

Kısa boylu güler yüzlü sevimli

Kuvayı Milliye Kumandanı

Refet Paşa'nın

İstanbul'a gelişi

Her tarafa donanmış

Kurulmuş tak-ı zaferler

Bütün İstanbul hasretle

Paşayı bekler.⁶⁹

Refet Paşa için gerçekleşecek törende milli duyguları yücelten bir konuşma hazırlamıştır Vicdani. Ancak Vicdani'nin yoğun karın ağrısı sebebiyle öğretmeni bu

⁶⁹ Haldun Taner, A.e., s.49-50

konuşmayı Efruz’a verir. Hitabetin yazılı olduğu kağıt yırtılır ve Efruz anlamsız sözlerle Refet Paşa’yı karşılar. Her zamanki gibi şansı yaver giden Efruz, o gün Refet Paşa’nın ilgisini çeker. Fotoğraf karelerinde Refet Paşa ile birlikte çıkar. Vicdani, emek harcayıp hazırladığı konuşması ile yakalayabileceği fırsatı yitirmiş hatta Efruz’a kaptırmıştır. Efruz hak etmediği bir ilgi görür. Bu sırada sokak isminin Refet Paşa olarak düzenlenmesi dönemsel değişimi vurgular. Gazetecinin Sesi de bu değişimi epik bir unsur olarak destekler:

“GAZETECİNİN SESİ: Hâkimiyeti Milliye, Vakit. Yazıyor beyler. Tanin de var. Cumhuriyetin ilanını yazıyor!”⁷⁰

Haldun Taner, Cumhuriyetin ilanı ile günden güne gelişen yoğun milliyetçi yaklaşımı böylelikle oyunda aktarır.

Bu sahnenin ardından, Vicdani’nin okulda piyesinde rol oynayacağını görürüz. Sahne arkadaşları Meralifer ile Efruz’dur. Böylelikle Taner’in oyun içinde oyuna yer vermesi, epik söylemi güçlendirerek, mizah ile aktarılan bir sahne daha yaratmasına sebep olmuştur.

“REJİSÖR: Çocuklar, olmuyor. Rolü yaşamıyorsunuz. Bir kere hepiniz vakur, cesur ve heybetli olacaksınız. Çünkü asil bir soydan geliyorsunuz. Asil bir kan dolaşiyor damarlarınızda.

MERALİFER: Hocam, B grubu asil kan mıdır?

REJİSÖR: Elbette. (Bunu biraz tereddütlü söylemiştir.)

MERALİFER: Öyleyse A grubu yandı.

EFRUZ: (Dalkavukça) Niye böyle söylüyorsun kardeşim? Türkler hangi kan grubundan olurlarsa olsunlar kanları asildir. Değil mi hocam?

REJİSÖR: Aferin. Bak şimdi havasına girdin.

VİCDANİ: (Gider sarılır.) Tebrik ederim Efruz.

⁷⁰ Haldun Taner, A.e., s.53

REJİSÖR: Ne diyordum, hepiniz Orta Asyalısınız. Tepenizde Asya güneşi, yaylalarda yayılıyorsunuz. Kımız içiyorsunuz, cengâver bir soyun çocuklarısunuz. Suna, kızım sen erkek gibi yiğit bir kızsın. Amazonsun, saçlarını döker, ata binersin. At koşar, saçların uçar; ceylan görür, ok atarsın. Ural Altay göğünün en güzel yıldızısın. Vicdani Efendi oğlum, niye gözlerini kamaştırıyorsun?

VİCDANİ: Saçlarını dökmüş dörtnal giden Meralifer'e bakarken Asya güneşi gözlerimi kamaştırıyor da ondan hocam.

REJİSÖR: Aferin... Hepiniz Vicdani kadar yaşayın o anı.”⁷¹

Rejisör ile yaratılan kurgu, akıllara koyu milliyetçi yaklaşımı getirir. Her dönem farklı saplantılar yaratılarak çeşitli tabular oluşmuş, söz konusu olan dönemde de milliyetçi duygularla toplumun dinamikleri hassaslaştırılmıştır. Haldun Taner de bu bağlamda devlet bağlantılı bir politika sonucu milliyetçiliğin bireylerin üzerindeki yansımaya oyunda yer verir. Rejisör, öğrencilerden yaşayarak, hissederek, milli duyguların ön planda olduğu bir oyunculuk ister. Öğrenciler de Rejisör'ün desteğiyle abartılı duygularla bir kahramanlık destanı yaratmaya çalışır. Toplumun gerçek kesitlerinden birini de böylelikle oyunda görmüş oluruz. Öte yandan Haldun Taner oyundaki iletilerden birini Rejisör'ün tek sözüyle izleyici/okuyucuya net bir ifadeyle sunar.

“**REJİSÖR:** Necla kızım, vekil beyfendinin kızı, lütfen kalkar mısınız? Devam et oğlum devam. (Sufle verir.) Demir... Beyhude korkun.”⁷²

Vekil Beyfendinin kızı Necla, babasının mevkiinden ötürü Rejisör tarafından özel bir ilgi görür. Toplumdaki hiyerarşik yapı, oyundaki bu gizli ayrıntıda yer bulur. Necla, bir semboldür. Emek harcamadan, çıkar ilişkilerinden ötürü özel itibar gören çoğunluğun temsilcisidir. Bu bağlamda Taner, eşitsizliğin var olduğu memleketimizden bir kesite daha, mizahı kullanarak yer verir.

⁷¹ Haldun Taner, A.e., s.56-57

⁷² Haldun Taner, A.e., s.57

Zaman geçer, Vicdani ile Efruz üniversite çağına gelir. Devrin Dördüncü Murad'ı olarak kabul edilen Eski İstiklal Mahkemesi Başkanı Ali Çetinkaya ile Efruz'un yolları kesişir. Tarihte Cellat Ali olarak bilinen Ali Çetinkaya, T.B.M.M'de bulunduğu gibi Son Osmanlı Meclis-i Mebusanı'nda da görev yapmıştır. Haldun Taner'in yakın tarihte bu özelliklere sahip bir karaktere oyunda yer veriyor olmasının en önemli nedenlerinden biri Osmanlı'dan Cumhuriyete geçiş dönemindeki sorunlardan birini vurgulamaktadır: İktidar sahiplerden bazılarının güçlerini korumalarının yollarını bulmuşlar.

Bir de oyunun bu bölümünde yazar, Vagon-li Olayına değinir. 1933 yılında Fransız Demiryolu İşletmesi'ne bağlı Vagon-Li İşletmesi'nin müdürü, telefonda Türkçe konuşan bir işçiyi, şirketin resmi dilinin Fransızca olduğunu bildirerek on beş gün işten uzaklaştırmış, yirmi beş kuruş para cezası vermiştir. Olay, gazetelere yansıyınca Beyoğlu'nda ayaklanma gerçekleşmiş, İstanbul Valiliği'nin önüne gelen kalabalık, bir süre sonra ellerindeki Türk bayraklarını halkevlerine teslim ederek uzaklaşmışlardır. Taner de tarihteki bu olaya oyunda yer verir. Efruz, babasının sağladığı torpil sayesinde Vagon-Li'de yüksek maaşla çalışır. Ancak bir gün müdürün sevgilisiyle basılınca işten kovulur. O gün de Vagon-Li Olayı'nın gerçekleştiği, insanların sokağa döküldüğü gündür. Hâl böyleyken Efruz da kalabalığın içine atılır ve mağdur olarak gösterir kendini. Vicdani de işin aslını bilmediğinden dolayı arkadaşının mağduriyetini destekler. Protestoların olduğu alana ise Ali Çetinkaya gelir ve mağdur ilân edilen Efruz'a sahip çıkar. Efruz, kalabalığın takdirini kazanmak, mağduriyetine herkesi inandırmak için şu sözleri dile getirir:

“EFRUZ: Arkadaşlar, kardeşlerim, kalbim sizlerle çarpıyor. Kanımızı sülük gibi emen yarasaları, iktisadiyatımızı kemirip beslenen bu istismarcı sırtlanları, bu kudurgan bezirgânları daha konuşuracak mıyız? Ey emperyalist bezirgânlar! İşte size son ihtar!...

1.SES: Yaşa!... Var ol!...

EFRUZ: Dış sermaye dışarı. Kapitülasyon zihniyetinin devamına müsaade etmeyeceğiz!...”⁷³

Efruz’un vatansever, yiğit ve mağdur bir vatandaş olduğuna, bu sözleri duyan herkes inanır. Ali Çetinkaya da halkı etkileyen bu zâtı alnından öperek yüceltir. Böylelikle zafer kazanmış Efruz’u vurgulayan Radesky Marşı ile sahne sona erer.

Sıra askerlik dönemine gelir. Efruz vatanperverliğinden, milliyetçi tutumu ile saklandığı vitrininden kolayca sıyrılır. Paşa’nın kızını etkiler ve İstanbul’da Aslan Paşa’nın yaveri olarak tamamlar vatani görevini. Vicdani ise, Doğu’da kalkınma yılları olarak bilinen bir zamanda askerliğini Şark hizmeti kapsamında yapar ve komutanı Gedikli ile tanışır. İtaat etmenin vatan borcu olduğunu içselleştiren Vicdani, aldığı tüm buyruklara boyun eğer.

“GEDİKLİ: Askerlikte laf ebeliği yok. Gomuta var.

VİCDANİ: Komuta var.

GEDİKLİ: Önce vatan.

VİCDANİ: Elbet vatan.

GEDİKLİ: Sonra disiplin, itaat.

1.ASKER: Disiplin, itaat.

GEDİKLİ: Sonra yine vatan.

VİCDANİ: Her zaman vatan.”⁷⁴

Askerlik sonrası sene 1935’i bulmuş ve hayatlarını idame ettirebilmek için iş başvurularında bulunan Vicdani ile Efruz’un, bu sefer yolları ekmek kapısında kesişmiştir. Vicdani, büyük bir emekle, az bir ücretle çalışacağını dile getirirse de patron, yaşamayı seven, realist, açık göz, gözüpek insanlardan hoşlandığını söyleyerek yüksek bir maaşla Efruz’u işe alır. Vicdani ise üç yüz elli liraya dosya memurluğu görevini yapar. Büyük bir adaletsizlik söz konusudur. Aynı zamanda iş yerine başvuruda bulunan başka adayların seçilme süreci de adalet kavramının

⁷³ Haldun Taner, A.e., s.59

⁷⁴ Haldun Taner, A.e., s.65

sorgulanmasını destekler. Üç dilde steno, daktiloda 330 kelime bilen bir aday yerine, hiçbir vasfı olmayan başka bir adayı işe alır patron. Vicdani bu durum karşısında şaşkınlık içinde kalsa da patronun açıklamasıyla konu kapanır.

“**PATRON:** O olacağı kadar olmuş. Buncağızı alıp eğitip yetiştirip cemiyete insan kazandırmak daha iyi değil mi?”⁷⁵

Böylelikle yetiştirilmek üzere dış görünümünden ötürü Lalifer işe alınır. Ancak Lalifer, daktilodaki harfleri tam olarak bilmiyordur. Vicdani yeni işini canla başla sürdürürken bir seneyi daha ardında bırakır. Geçen zaman içinde, Vicdani düşük maaşla çalışmaya devam ederken, patron Yılmaz Bey ile Efruz türlü oyunlarla ceplerini doldurmaya devam ederler.

“**ANLATAN:**

.....

Yılmaz Bey’le Efruz

Hileyi şeriyesini buldular

Türkiye için diye alıp

Franko’ya sattılar

Gelişti birden şirkette işler

Tabii bütün bu olup bitenlerden

Zavallı Vicdani

Bihaber”⁷⁶

⁷⁵ Haldun Taner, A.e., s.71

⁷⁶ Haldun Taner, A.e., s.72

Anlatan'ın aktardığı üzere Yılmaz ile Efruz memlekete hizmet adı altında kendi çıkarlarını korumaktan asla vazgeçmezler. Haldun Taner bu sahnede, yabancı sermayenin memlekete girmesini hatta Türkiye'deki özelleştirme üzerine yürütülen politikaları aktarır. Peşi sıra yine Anlatan aracılığıyla yazar, dönemsel değişimi verir. Atatürk ölmüş, İsmet İnönü Cumhurbaşkanı olmuştur. Hitler'in Lehistan'a yani bu günkü adıyla Polonya'ya saldırdığı dönem baş göstermiştir. Sokak ismi ise bu sefer: *Refik Saydam* olmuştur. Vicdani ise bu dönemde, sokağa çıkma yasağı olan bir günde Lalifer ile yakınlaşmıştır. Bu yakınlaşma beraberinde evliliği getirmiştir. Oyunun *Birinci Fasil* olarak adlandırıldığı ilk perdesi de böylelikle sona erer.

İkinci Fasil ise harp yıllarının devamı ile başlar. Türk-Alman ilişkilerinin mevzu bahis olduğu dönemde Vicdani iş sebebiyle Erzurum'a gider. Bir yuvası, karısı, çocuğu olan Vicdani, iş seyahati de olsa zor ayrılır evinden. Ancak Lalifer, Vicdani gibi vicdan sahibi bir eş değildir. Vicdani'yi patronuyla aldatır. Haldun Taner tarafından yaratılan bu kurgu, çeşitli sembolik anlamlar taşır. Vicdani sorgulamayan, vatanına itaat eden, amirlerine boyun eğen bir kişiliğe sahip olduğu için karısının kendisini patronuyla aldatıyor oluşuna büyük bir itaatkârlıkla tepki gösterir:

“PATRON: Tabii... Bordrolar. Bordrolar yetişmezse Maliye tepemizde. Kastın beni iflas ettirmek mi yoksa? Bunu bana yapamazsın Vicdani.

VİCDANİ: Ben gidiyorum patronum. Ve dahi sevgili karıcığım.

PATRON: Gidemezsin! Hadi benim, Efruz'un hatırını ezdin, diyelim. İlla velakin firmadan ekmek yiyen üç yüz ailenin ekmeği ile oynayamazsın. Yazıklar olsun Vicdani. Şahsi bir kırılmayı umuma, firmaya, cemiyete, milli menfaatlere kadar teşmil etmeye kalkıyorsun. Bunu beklemezdim senden. Cevap versene, ne susuyorsun?

VİCDANİ: Affınıza mağruren vicdanımın sesini dinliyorum, sayın patronum.

PATRON: Vicdanın ne diyor?

VİCDANİ: Hak yok vazife vardır diyor. Birkaç gün için şahsi duygularıma gem vuracağım. Bordroları tanzim edip, üç yüz aileyi, firmayı ve cemiyeti ve de milli menfaatleri koruyacağım. Ama ondan sonra affınıza mağruren firmadan da karımdan da ayrılacağım.”⁷⁷

Aslında Vicedani ilk defa aldatılmıyordur. Hayatı boyunca sürekli haksızlığa uğrayan Vicedani'nin süre gelen aymaz halini eleştirir Taner. Öyle ki Hiroşima'ya atılan atom bombası sonucunda elli bin kişinin öldüğünü duyan Vicedani üzülür. Ancak *Efruz'un savaşta ya öleceksin ya öldüreceksin* açıklamasından etkilenen Vicedani'nin görüşü değişir. Hiroşima'ya, atom bombasının atılmasında bir bildiklerinin olduğuna inanır. Böylelikle yazar, Vicedani aracılığıyla sorgulamayan, düşünmekten, eleştirmekten korkan bir çoğunluğu birçok sahnede olduğu gibi bu bölümde de eleştirir. O bombayı atan kadar kabullenen vatandaşın da katil olduğu mesajını verir Haldun Taner. Amerika ile kurulan yakın ilişkileri yansıtan bu sahne sokak isminin değişimiyle vurgulanır. Amerika Devlet Başkanı Harry Truman'ın ismi sokağa verilmiştir. Sürekli değişen bir sistemin, yarattığı düzensizlik mizah kullanılarak oyun içerisinde yinelenerek yer alır. Sokak isimlerinin döneme göre değişkenlik göstermesi de yazarın bu özel seçiminin bir göstergesidir. Diğer sahnelerde olduğu gibi oyunda radyodan gelen haber de aynı seçime hizmet eder. Epik anlatımı içeren radyo sesi aynı zamanda yazarın kullandığı metaforlarla dönemin sömürge sistemini gözler önüne serer.

“**RADYO:** This is the voice of Amerika. Burası Amerika'nın sesi radyosu. San Fransisko Konferansı'nda katılmış olan müttefik Türkiye Cumhuriyeti bilindiği gibi Türkiye'nin Hür ve Demokrat Milletler Camiası içindeki yerini şerefle alacağını, insan hakları beyannamesi gereğince antidemokratik kanunları derhal kaldıracağını, halkoyunun tam tezahürünü sağlayarak umumi

⁷⁷ Haldun Taner, A.e., s.81-82

seçimlere gidileceğini ve gerekirse kendi partisinin iktidarı yeni bir partiye devredileceğini söylemiştir. İyi haber alan mahfillerden bildirildiğine göre... (Fading.)”⁷⁸

Böylelikle Türkiye üzerindeki Amerika sömürüsü, oyunda yer verilen bölüm itibariyle irdelenir. Bu bağlamda, Rotary Kulüp toplantısında Türkiye Limited Şirket adına konuşma yapan Efruz, Marshall yardımından övgüyle söz eder.

“**EFRUZ:** Hükümetimiz nasıl Marshall yardımından bir hayat aşısı almışsa, iktisadiyatımız da dış sermayenin getireceğı iş hacminden böylece yararlanacaktır. Kapılarımızı dış yatırımlara ardına kadar açalım. Dış sermayeye layık bir pazar olmaya, milletçe çalışalım.”⁷⁹

Yaşasın Türk-Amerika işbirliği diyerek övgü dolu sözlerle emperyalizmi besleyen, bağımlı bir Türkiye olmanın büyük adımlarını destekleyen bir zihniyetin yansımasıdır bu. Efruz, Amerikan benzin tröstünün Türkiye mümessilidir artık. Amerika hayranlığını üstlenen Efruz, çıkarını korumak için her gücün yanında olur. Eski patronunun karısıyla evlenmesi de bu sebeptendir. Şemsicihan'ın tüm mal varlığının yarısı kanunen kendisine geçeceğini bildiğı için bu evliliğı yapmıştır. Efruz'un son plânlarından biri de gazete açmaktır. Yüksek kâr elde edeceğine inandığı bir girişimde bulunmayı düşünür. Ankara'da toprak reformuna karşı dörtlü⁸⁰ takriri verenler de Efruz'un ortakları olacaktır. Bu sahne, beraberinde toplumsal sorunların çözümü niteliğindeki *Koro Bölümü* ile buluşur. Böylelikle Haldun Taner, sömürü düzenine karşı kolektif bilinç çağrısı yapar.

⁷⁸ Haldun Taner, A.e., s.85

⁷⁹ Haldun Taner, A.e., s.86

⁸⁰ Toprak Reformu Yasa Tasarısına Karşı Dörtlü Takrir veren: Celal Bayar, Refik Koraltan, Adnan Menderes, Fuat Köprülü

“**KORO:** Tekil konuştu mu insan

Sesi çıkmaz

Kimse duymaz

Sallamaz

Çoğul olunca fiilin eki

Bambaşka olur etki tepki

İtibar

Sen deme bana efendi

Siz de

Sizinkiler

Sizin klik”⁸¹

Haldun Taner oyunda, izleyici/okuyucuya vermek istediği iletiyi, Anlatıcı'da olduğu gibi Koro aracılığıyla ve epik söylemle sunar. Bu söylemde de kolektif bir hareketin etkisinden söz eder. Toplumsal bilinçlenmenin, örgütlenmenin önemini vurgular. Taner, oyundaki eleştirel yaklaşıma, Demokrat Partili Dönemi dahil ederek devam eder.

“**RADYO:** Şimdi yeni iktidarın programını dinliyorsunuz.

BAŞKA BİR SES: Pek muhterem milletvekilleri. Memlekette yeni bir demokrasi devri başlamaktadır. (Alkışlar.) İlk icraat olarak Cadillac marka makam arabalarını bırakıp işimizin başına jiplerle gelip gitmeye başlamış bulunuyoruz. (Bravo sesleri.) Zihniyet değişikliğini bundan daha güzel ifadesi zannediyorum ki arasan da bulunamaz. Memlekette sukut eden ahlakı kaldırmak için, cami inşaatına olanca hızla girişeceğiz. İhmal edilmiş dini ve kutsi hisleri kalkınmanın en büyük faktörlerinden biri saymaktayız. Türk köylüsü memleketin efendisi olmak hasebile refaha ulaşacaktır. Zirai krediler

⁸¹ Haldun Taner, A.e., s.90

açılacaktır. Amerika'dan alınan yardım paraları hükümetin ihsanı olarak köylüye dağıtılacaktır. (Alkışlar.) Her vatan sathı mayilinde, her köyde, her bucakta, her mahallede bir milyoner yetiştirme yolları aranacak ve behemehâl bulunacaktır.”⁸²

Haldun Taner, dönemin siyasi olaylarına mizah yoluyla ışık tutmak ister. Çünkü dönem değişse de sistem aynıdır. İsimler değişiyor, durum sabitliğini koruyordur. Demokrat Partili Türkiye için radyodan gelen sesin oyun içinde veriliyor olması, o dönemin koşullarını anlatır. Aslında yazar, taşlama ile eleştirel bakış açısını net bir biçimde, herkesin anlayacağı biçimde sunar. Çünkü “yazar metinlerde seyirciye alternatif bir düşünce sunmaktan çok, seyircinin içinde yaşadığı gerçekliği sahnede görüp onunla yüzleşmesi ve eleştirmesini ister.”⁸³ *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da da aynı durum söz konusudur. Söz gelimi radyodaki anlatıma yer vererek Haldun Taner, iktidar sahiplerinin kendi menfaatlerini halkın menfaati olarak sunuyor olmasını irdeler, uygulanan politikaları eleştirir. Bir önceki iktidarın ulaşımı limuzin ile sağlanıyorsa, makama yeni gelenlerin kullandığı araç jeep olarak değişim gösterir. Böylelikle değişim olarak belirtilen aynı döngünün farklı isimlerle ifadesi olduğu anlaşılır. Limuzin de jeep de vatandaşın hayalini edemeyeceği değerdayken, bu gösterge iktidarın sahip olduğu maddi gücün temsili olarak oyunda karşımıza çıkar. Böylelikle iktidara gelmek ve koltuklarını korumak için birbirlerini kötüleyen egemen güçler aynı sisteme hizmet etmekten kurtulamaz. Kısacası egemen güçlerden biri, kendi döneminde limuzin kullanıyorsa, diğeri jeepe sahip olmayı tevazu olarak göstermekten çekinmez. Hâl böyleyken, biçilen kılıflar farklı ancak öz aynıdır. Öte yandan, iktidarın kendilerine uygun gördükleri kılıflardan biri de inanç sistemidir. Bu bağlamda, egemen güçlerin halka samimi gözükmek, rant sağlamak için dini kullanmaya başladığını oyunda açık bir biçimde görürüz. Toplumun en hassas olduğu değerleri sömürme cesareti gösteren zihniyet, Taner'in eleştirel bakış açısından kaçamaz. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da toplumsal sorunlar irdelenirken, beyefendi dönemine sıra gelir. Efruz dile getirdiği gazetesini açmış ve

⁸² Haldun Taner, A.e., s.92

⁸³ Banu Çakmak (Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı), *Gelenekselden Çağdaş Tiyatromuzda Kadınlar*, Bursa, Uludağ Üniversitesi Yayınları, 2012, s.122

Vicdani'ye Mahzun kalpler sütununda iş vermiştir. Vicdani'nin evde kalmış kızlara, aldatılmışlara, sapıklara, teselli verecek yazılar yazması ister. Vicdani de bu işe maddi gelirden öte manevi anlam yükler ve heyecanla kabul eder. Efruz, gazetesinde iyi niyetli birinin varlığına ihtiyaç duyduğu gerekçesiyle işe aldığı Vicdani'yi sömürmeye devam eder. Halkın Nabzı Gazetesi'nin sahibi olan Efruz, nabza göre şerbet politikasıyla hareket etmekten vazgeçmez.

“**EFRUZ:** İşte böyle yazılar lazım gazeteye efendim. Anlaşıldı mı? Gazetecilik demek sansasyon demektir. Gazetecilik mi yapacaksın? Amerikanvari gazetecilik yapacaksın. Sansasyon mu yok? Sen yaratacaksın. Kim yaptı bu sabahki mizanpajı?”⁸⁴

Haldun Taner, Efruz'un açtığı Halkın Nabzı gazetesi aracılığıyla izleyici/okuyucunun basını sorgulamasına yardımcı olur. Yazar, toplumu etkisi altına kolaylıkla alabilme özelliği olan basını eleştirir. Yanlı basının ne denli tehlikeli olduğunu görebilmemizi destekleyen Taner, bu basının halkı oyalayıcı özelliğini de gözler önüne serer. Haldun Taner, iktidarı destekleyen medya mensuplarının varlığını Efruz aracılığıyla verir. Kuşkusuz ki, basının halk üzerindeki etkisi geçmişten günümüze kadar önemli görülmüştür. Taner'in de bu gerçeğe oyunda yer veriyor olması çok isabetli bir tespit olmuştur. Basının toplum üzerindeki tesiri, yakın tarihteki birçok olayla örneklendirilir. Bu doğrultuda Efruz'un açıklaması, dönemin 6-7 Eylül Olayları'nı akıllara getirir. Yakın geçmişteki bu olay, İstanbul Ekspres Gazetesi'ndeki haberler sayesinde bir kaos ortamının oluşması, basının toplum üzerindeki etkisinin kanıtıdır. Taner, tarihsel olaylarla olduğu gibi kurguyla da basının iktidarla olan ilişkisine oyunda değinmiştir. İktidarın desteklediği, toplum tarafınca kabul görmesi istenilen haberler 6-7 Eylül Olayları'nda olduğu gibi basın aracılığıyla lanse edilerek hızlı bir etki sağlanır. Bu özelliğe sahip basının tamamı oyun içerisinde eleştiri merceğinde incelenir. Taner, basını eleştirdiği bölümden Darbe dönemine geçiş yapar. Yassı Ada'da sorgulama başlarken Vicdani ile Efruz da

⁸⁴ Haldun Taner, A.e., s.94, 95

polisler tarafından tutuklanır. Efruz, Emniyet M fetti ine gelen bir telefon sonucunda on bin lira kefalet  creti ödeyerek serbest bırakılır. Vicdani ise, memleketi   runa canını verebileceğini açıklasa da iyi niyetinin bir oyun olduğu iddia edilerek tutuklanır.

“**VİCDANİ:** Her i   zerine Ticaret  irketi Müfettişi. Beni niye getirdiler hiç anlamadım. Vatan cephesine girmekse hepimiz girdik. Şair bile ne demiş, değil mi efendim: “Vatan bizim canımız feda olsun kanımız.” Nerde vatan lafı görsem, bendeniz ordayım. Benim hiçbir siyasi g r   m yoktur. Devletimin, h k metimin resmi g r    ne ise, benim g r   m de odur. Ben sabahleyin kalkarım, radyoyu a arım. Anadolu Ajansı ne buyururlarsa durumumu ona göre düzenlerim memur bey.”⁸⁵

Vicdani itaatkâr bir vatandaş olduğunu açıklamasına rağmen tutuklanır. Haldun Taner, Vicdani ile saf, masum bir kesime oyunda yer verirken bir yandan da bu  o unlu un tepkisizli ini bir kez daha eleştirir. Yazar için sorgulamadan, kaderine boyun e en bireyin iyi niyetli olması yeterli değildir. Haldun Taner, mağdur oldukça ezilmeye devam eden  o unlu un tepkisizli ini politik taşlama aracılığıyla yansıtır. Vicdani’nin siyasi görüşünün olmaması, iktidarın seçimi ne ise kendi tercihlerinin o yönde olacağına dair açıklamada bulunması, sorgulamadan itaat eden bir zihniyetin göstergesi olarak karşımıza çıkar. Böylelikle yolsuzlukları ile ilgili evrakları Vicdani’nin çekmecesine koyan Efruz, kendini aklasa da Vicdani’nin tutuklanmasına sebep olur. Ancak kısa bir süre sonra, yurtdışından  emsicihan’ın mahkemeye gönderdiği yazı aracılığıyla Vicdani’yi mahk miyetten kurtarır.  emsicihan, mektupların kendisine ait olduğunu açıkladığı yazısı ile Vicdani serbest bırakılır. Efruz’un ise önlenemez y kseli i engel tanımaz. Demirel dönemi ile birlikte Efruz, AP’de Adıyaman milletvekili olarak meclise girmiştir. Vicdani, Efruz’un memlekete hizmet edeceği için milletvekili olduğunu düşünerek, ona hayranlık duyar. Ancak Efruz’un niyeti başkadır. Hakkındaki on iki icra, dokuz haciz, iki tevkif kararı sebebiyle kendini korumaya almak için mebus olur. Böylelikle Efruz, sahip olduğu dokunulmazlıkla usulsüzlüklere devam eder, montaj  irketi

⁸⁵ Haldun Taner, A.e., s.104

kurmak için girişimlerde bulunur. Vicdani'ye *pablik röleyşin* diye açıkladığı halkla ilişkiler şefi görevini vermek ister. Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da kullandığı güldürü unsurlarından biri de bu sahnede olduğu gibi dil oyunlarıdır. Oyunun başında, Fransız etkisinde kalan, yabancı hayranı bir Türkiye vardır. Karakterlerin, Fransızca sözcükler aracılığıyla söz konusu olan tesiri yansıtmaları bu tespitin göstergesidir. İlerleyen zamanla Amerika'nın etkisinde kalan Türkiye, İngilizce kelimeleri sözcük dağarcığında bulundurmaktan da çekinmez. Haldun Taner de sömürü niteliğinde olan bu detayı taşıma yoluyla verir. Böylelikle Efruz, Vicdani'ye halkla ilişkiler şefi görevini abartılı bir ifadeyle vermeye çalışsa da Vicdani ilk defa kısa bir süre için sorgulamaya başlar.

“VICDANI: Estağfurullah. Ben haddimi bilirim. Benim alanım değil.

EFRUZ: Herkes kendi bildiği alanda kalsa, İnönü emekli general, Hitler duvarcı, Mussolini avukat, De Gaulle tank uzmanı, Johnson da Texas'ta kaz çobanı kalırdı. Unutma ki insan gelişen bir yaratıktır.

VICDANI: Ben az gelişmiş bir ülkenin geri zekâlı bir yurttaşayım Efruz.”⁸⁶

Vicdani memleketin vaziyetini anlık da olsa dile getirme cesaretini gösterirken özeleştiride bulunur. Bu farkındalık çok sürmez. Vicdani, Efruz'un teklifini kabul eder ve dönem 12 Mart'ı gösterir. Efruz, darbe olacağına dair haber alır almaz, tüm yolsuzluk evraklarıyla kaçır. Darbe döneminde sorgulama, aydın kesimle yapılır, memleketi dolandıranlar kendilerini kurtarmayı başarır. Efruz da bu çoğunluğun temsilidir. Vicdani, evinde kitap bulundurmaktan bile korkarken yine zan altında kalmaktan kendini kurtaramaz. Mahzun Kalpler Sütunu'nda yazan Vicdani'nin yanına, on yıl önce intihar edeceğini bildiren, bu konu ile ilgili Vicdani'nin yazı yazmasını isteyen Nilüfer gelmiştir. Nilüfer'in o dönemde Vicdani'ye gönderdiği kart, oyunun geçtiği zamanda polis memuru için şüpheli bir belge niteliğindedir. Vicdani'nin kırılma noktası finale doğru bu sahneyle

⁸⁶ Haldun Taner, A.e.,s.110

gerçekleşir. Evinde arama yapıldıktan sonra kendini toplayamayan Vicdani, her şeyden şüphelenir. Taner böylelikle, korku toplumuna nasıl dönüştüğümüzü Vicdani aracılığıyla aktarır.

“VİCDANİ: Sen öyle bil. Sordun söylüyorum. Konuşmuyorum çünkü dinliyorlar. Yazmıyorum çünkü yazdığımı yanlış yorumlayabilirler. Okumuyorum, belki okuduğumda yasak bir şeyler bulabilirler. Gözümü kulaklarımı kapıyorum çünkü gördün duydun diye şahit yazar, anamı ağlatabilirler... İşte şimdi öğrendin, artık gidebiliriz.”⁸⁷

Kuşku dolu bir hayata sahip olan Vicdani, huzursuzdur. Sürekli kendisinin takip edildiğini düşünür. Ofiste konuşmamaya, beden diliyle iletişim kurmaya başlar. Kendisinden bile şüphelenen Vicdani, suçsuz olup olmadığından emin olamaz. Bu duygu, kısa zaman içerisinde takıntıya dönüşür, ruh ve sinir hastalıkları hastanesinde tedavi görmeye başlar.

“VİCDANİ:

(...)Yeni bir plak

Dolduruyorum

Sır

Sizinle benim aramda

Aman doktor duymasın

Bu seferki plağın adı

Sahibinin sesi değil

Vicdani’nin öz sesi

Bütün dünyaya karşı

⁸⁷Haldun Taner, A.e., s. 118

Yüzyıllardır kandırılmış

Ezilmiş

Okkanın altına gitmiş

Küçük adamların

Uyanış marşı”⁸⁸

Haldun Taner, final sahnesiyle birlikte Vicdani aracılığıyla oyunun iletisini özetler. Yüzyıllardır ezilmiş insanların artık uyanması gerektiğine yönelik bir çağrıdır bu. Vicdani, hayatı boyunca iyi niyetli bir insan olmaktan vazgeçmez ancak uğradığı haksızlıklara karşı mücadele de etmez. Boyun eğmek belirgin özelliğidir Vicdani’nin. Oyunun sonunda bu durum farklılaşır. Vicdani susarak tepkisini gösterir. Ancak bu tepki direnişin sembolü değildir. Vicdani, pasifize edilmiş bir toplumun sindirilmiş vatandaşı olarak yaşamaktan endişe duyar. Haldun Taner, böylelikle bilinçlenen bir karakter yaratmaz, toplumsal sorunları kabullenen bir zihniyetin varlığını gösterir. İzleyici/okuyucuyu bilinçlenmeye davet eder ve oyuna hangi doğrultuda bakılması gerektiğine dair önermeler sunar. Bu anlamda izleyicinin yorumuna fırsat kalmaz. Yazarın bu seçimi, mekân ve zamanla ilgili keskin sınırlar oluşturur. İzleyici/okuyucunun alımlama biçemi yazar tarafından, net çizgilerle belirlenmiştir. Aynı zamanda oyunda, tarihsel değişimler önemle vurgulanmıştır. Devamlılığını koruyarak Anlatıcı ve Koro’nun oyunun iletisine dair paylaşımda bulunmaları da eser içerisinde monotonluğa sebep olur. İzleyici/okuyucuya didaktik bir söylemin varlığını hissettiren kurgu, tarihsel döngüye bağlı olarak tasarlanmıştır. Bu sebepten eserin keskin çizgileri vardır. Değişen zamana ve mekâna rağmen kendini tekrar eden olaylar, toplumsal sorunların kemikleştiğini vurgular. Toplumsal sorunlara yönelik bu tespit, yazar tarafından izleyici/okuyucunun yorumuna bırakılmadan doğrudan yansıtılır. "Bu amaçla, metne yazdığı sahne direktiflerinde yazar, oyunda dekor olarak Türkiye ve Yakın Doğu haritasının kullanılmasını önerir

⁸⁸ Haldun Taner, A.e., s.133, 134

ve kesin tarihleri verilen siyasi olaylarla bezeli bir arka plan çizer.”⁸⁹ Oyunda, Türk Siyasi Tarihi’ne didaktik bir anlatımla yer verilmesi, çok yönlü düşünme biçimini engelleyerek yazarın sunduğu dünya görüşü içerisinde seyircinin kısıtlı kalmasına sebep olabilecek niteliktedir. Böylelikle izleyici/okuyucu bir sonraki sahnede karakterlerin tutumu ya da yaşanacak olayların boyutunu tahmin eder hale gelir. Yazarın bu seçimi, izleyici/okuyucuyla kurmak istediği bağlantıdan kaynaklıdır. Taner için, izleyici/okuyucu tarafından oyunun iletisinin net anlaşılması önemlidir. Haldun Taner, toplumsal sorunları oyun aracılığıyla aktarırken bilinç düzeyinin de artmasını hedefler.

Dolayısıyla oluşturduğu söylem biçimiyle, seyircideki bilinç düzeyinin artmasına ilişkin uğraş veren Taner, Türk Tiyatrosu’nda epik biçim ile geleneksel yapıyı harmanlayarak evrenselliğini koruyan eserler kaleme almıştır. Bu amaç doğrultusunda diyebiliriz ki, Haldun Taner, Geleneksel Türk Tiyatrosu ile epik öğeleri birleştirerek *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*’ı politik taşlama türünde tiyatromuza kazandırmıştır.

⁸⁹ Fakiye Özsoysal, “**Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri**”, s.47,48, Şubat 2002, (Çevrimiçi) <http://www.altkitap.net/tyatro-metinlerinde-alımlama-ve-metin-stratejileri>, 5 Aralık 2014

1.3. ORTAOYUNU GELENEĞİNİ POLİTİK MİZAH İLE BULUŞTURAN AYDIN KİMLİK: FERHAN ŞENSOY

Ferhan Şensoy, Türk Tiyatrosu'nda mizah ile eleştirel yaklaşımı harmanlayarak Kabare ve Ortaoyunu geleneğini günümüze kadar taşımıştır. Şensoy'un toplumsal sorunlara gösterdiği hassasiyet tüm yaratıcılığıyla paralel ilerlemiştir. Mizahı kullanarak eleştirel yaklaşımdan çekinmemiştir. Bunu yaparken de Ortaoyunu geleneği, kara mizah, taşlama ve kabareyi kullanmıştır. Kel Hasan Efendi'den günümüze gelen Kavuk'u, Münir Özkul'dan devralan Şensoy, Geleneksel Halk Tiyatrosu etkisinde olan oyunlar yazmış ve sahnelemiştir. Yazdığı oyunlarda, birbirini tekrarlayan dil oyunları ve kalıplaşmış komedi kurgusu dikkat çeker. Bu durum çoğu kez, Şensoy'un kalıplaşmış güldürü unsurlarından yararlanmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla Şensoy'un oyunlarında çeşitli klişeleri görmek mümkündür. Öte yandan, klişelerin getirdiği tekrar durumunun yanı sıra, Ferhan Şensoy'un tiyatro anlayışında, toplumsal sorunların kemikleştiği detaylar, trajik boyutundan sıyrılarak güldürünün muzip biçemi içerisinde hayat bulmuştur. Şensoy'un bu ironik yaklaşımı onun tarzını belirleyen en önemli özelliklerden biridir. Yazarlığı boyunca Haldun Taner'in de desteğini alan Ferhan Şensoy, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun içerik ve biçiminden etkilenmiştir. Aynı zamanda eserlerine bu etkiyi taşımıştır. Çeşitli metaforların kullanımı, kara mizaha yer verilmesi, şarkı, anlatıcı gibi oyun akışını yabancılaştıran belirgin öğelerin bulunması Şensoy'un eserlerine epik olma özelliği sunmuştur.

Geleneksel Türk Tiyatrosu ile Batı'nın tiyatroya dair yenilikçi denemelerini harmanlayan Şensoy, sahne biçemi ve içeriği olarak özgün bir üslup yaratmıştır. Ferhan Şensoy'un söz konusu olan özellikleri taşıyan eserlerinden biri de *Şahları da Vururlar*'dır. Şensoy'un tiyatroya yaklaşımının bir göstergesi olan *Şahları da Vururlar*, Ortaoyunu Geleneği'nden yararlanarak politik taşlama türündeki oyunlara örnek teşkil eder. "*Şahları da Vururlar*, siyasal içerikli güldürünün seçkin bir örneği ile tiyatromuza getirdiği biçimin(üslubun) başlangıç oyunu olarak Türk

Tiyatrosu'nda özel bir yer edinmiştir.”⁹⁰ Bu bölümde Türk Tiyatrosu'nda politik taşlama örneği teşkil eden *Şahları da Vururlar*'ın sunduğu yaklaşım değerlendirilmiştir. Söz konusu olan çalışma, *Şahları da Vururlar* oyununun incelenmesi, tarihsel verilerle çeşitli metaforların tiyatromuzda politik taşlama türündeki oyunlar içerisinde yer alma aşamalarını içerir.



⁹⁰ Hayati Asilyazıcı, **Ferhan Şensoy Tiyatrosu Üstüne Notlar**, 20 Şubat 2013, (Çevrimiçi), <http://www.aydinligazete.com/ferhan-sensoy-tiyatrosu-ustune-notlar-1-tamami-makale,19371.html>, 10 Kasım 2014

1.3.1. ORTAOYUNU GELENEĞİNDE POLİTİK TAŞLAMA OYUN ÖRNEĞİ: ŞAHLARI DA VURURLAR

Ferhan Şensoy eserlerinde, yazar yönetmen ve oyuncu olarak tiyatro hayatı boyunca toplumsal sorunlara eleştirel olarak yaklaşmıştır. Bu eleştirel yaklaşımda, Şensoy'un tercih ettiği biçim ise halk tiyatrosu ve Ortaoyunu geleneğidir. Ferhan Şensoy, parodilere ve dil oyunlarına eserlerinde yer verir. “Şensoy'un oyun yazarlığını belirleyen en belirgin özellik dil kullanımında yatmaktadır. Tıpkı halk tiyatrosu geleneğinde olduğu gibi Şensoy, sözü merkeze alan, dil zenginliğine dayalı bir oyun tekniği oluşturmaktadır.”⁹¹ Bu doğrultuda Ferhan Şensoy'un eserlerinden *Şahları da Vururlar*'da söz konusu olan özellikleri görürüz.

Şahları da Vururlar ile Şensoy, ilk bölümden izleyici/okuyucunun eleştirel bir eserle karşılaştığını vurgular. Yazar tarafından *Kabare Fasil. Nasıl? Çok Saçma* olarak adlandırılan ilk sahne çarşafli kadın ve erkek oyuncuların oluşturduğu *Gibi Yapanlar* korusu ile başlar.

“İran'da bir yangın var

İtfaiye Failün

Faili belli değil

Failatün Failün

Faili belli değil

Herkes tutuklanıyor

Mefailün Failün

Sebebi belli değil

Failatün faşizma

Failatün çok saçma”⁹²

⁹¹ Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, İkinci Basım: 2010, s.150

⁹² Ferhan Şensoy, “*Şahları da Vururlar*” Ortaoyuncular Yayınları, 1.Baskı:1982,s.7

Oyundaki ilk repliklerle mekân ile gerçekleştirilen özel seçime şahit oluruz. Şensoy, 1979'da İslam Devrimi'ni yaşıyan İran'ı, oyunda merkez mekân belirleyerek politik bir söylemi başlangıçta gerçekleştirmiş olur. “Oyun gündelik hayattan öncelikle bu hayatın içinde işgal ettiği mekân ve süreyle ayrılır.”⁹³ Bu bağlamda oyundaki mekân ve zaman seçimi oldukça önemlidir. Şensoy, kültürlerarası bir buluşla oyunu kurgular. Farklı bir ülke üzerinden kurgu oluşturan Şensoy için, Zehra İpşiroğlu bir tartışma ortamı yaratarak şu soruları yöneltir: “(...) Ötekinin bir araç olarak kullanılmasıyla bir tür yabancılaştırma etkisi yaratarak kendimize farklı bir açıdan bakmamız sağlanıyor mu, yoksa sorunları kendimizden uzaklaştırarak, yani bütünüyle ötekinin üstüne yıkarak bir tür rahatlama duygusu mu uyandırılıyor?”⁹⁴ Zehra İpşiroğlu'nun sunduğu bakış açısı ile *Şahları da Vururlar*'ın kültürlerarası bütünlüğünü değerlendirecek olursak tarihsel süreç ile kurgunun nasıl birleştiğini irdelemek yerinde olacaktır.

Tarihteki ilk savaş karşıtı eylemci olarak bilinen İranlı şair, filozof Ömer Hayyam'ın adaşı kunduracı Hayyam, *Şahları da Vururlar*'da orta sınıfı temsil eder. Behruz ise cehaletin timsali olarak oyunda yer alır. Oyunun başında görülen kara çarşaf içerisindeki oyuncular bir metafordur. Kara çarşaf göstergesi, zihniyetlerin örtüldüğü, aydınlanmanın engellendiği bir toplumun sembolüdür. Böylelikle kara çarşaf içinde gizlenen oyuncuların arasından Ömer Hayyam sahneye girer. Behruz'un sorgulaması ile karşılaşan Hayyam, yer altında faaliyet gösterdiği gerekçesiyle suçlanır.

“HAYYAM: Mallahallah, me kadar meraklısınız, benim edersem masit: Mahalle-ül Pahlavi, Cadde-ül Şah Rıza, Ali Rıza Sokak, Musaddık Çıkmazı,, Şehinşah Apartmanı, Numara Penç, Daire Yek... Hatta negatif yek, çün menem ev yek kat yerin altında.

BEHRUZ: Yerin altında ha? Yer altı faaliyeti ha?

⁹³ Kerem Karaboğa, “**Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**”, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1. Basım 2005, s.19

⁹⁴ Zehra İpşiroğlu, **Oyun Yazarlığında Kültürlerarası Diyalog**, Kasım 2009, (Çevrimiçi), <http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-16/oyun-yazarliginda-kulturlerarasi-diyalog/>, 12 Kasım 2014

HAYYAM: Anlamamışem.

BEHRUZ: Men anlamışem. Sen ne işlen iştigal?

HAYYAM: Kunduracıyem..

BEHRUZ: Hem kunduracısens hem şahımıza mugayyir robaiyat yazarsens ha?

HAYYAM: Ben mi?

BEHRUZ: Yok moban! Ömer Hayyam değil misen?

HAYYAM: He menem.

BEHRUZ: (Koynundan bir rubaiyat çıkarır.) Mu robaiyatı sens yazmamış misen?

HAYYAM: Men robaiyat mı yazmışem?

BEHRUZ: Mana numara yapma, manlat monuş, möyle!

HAYYAM: Yahu men anlatmışem, men dinlemişem, mendeniz mavalı mir kunduracıyem kendi guşemde gizli pençe yapırem.

BEHRUZ: Hem de gizli yaparsens ha?”⁹⁵

İletişimin gerçekleşmediği bu sahnede Hayyam kendini anlatmak için direnir ancak fayda etmez. Böylelikle Hayyam’ın sözleri geçerliliğini yitirir. Çünkü Behruz, Hayyam’ın söylediği sözleri kendince yorumlayıp çıkarmak istediği sonuca dayanarak Hayyam’ı vatan haini ilan eder. Aslında Behruz’un bölücülükle suçladığı şahıs, şair-filozof Ömer Hayyam’dır. Ancak karşısındaki Ömer Hayyam, filozof değil gerçekten kunduracıdır. İsim benzerliğinden dolayı kunduracı Ömer Hayyam zan altında kalır. Behruz, şair Hayyam’ın dizelerini okuyarak suçlamalara devam eder. Bu dizelerin suç teşkil ettiğini, şairin vatan haini olduğunu yineler. Kunduracı Hayyam, okuma-yazma bilmediğini, rubailer kendisinin yazmadığını ifade etse de Behruz için yeterli olmaz. Ayrıca Kunduracı Hayyam’ın rubailerle bir derdi yoktur, aksine Ömer Hayyam’ın rubailerini beğenir.

⁹⁵ Ferhan Şensoy, “Şahları da Vururlar” Ortaoyuncular Yayınları, 1.Baskı:1982, s.8-9

“**BEHRUZ:** Mekâla meşşoleşsek,

Şarap testisini diktim kafama dün

Testi ile dudak dudağa görüştüm

İçmene bak, dedi testi, eskiden men de şah idim

Öldüm, gömüldüm, ilkin toprak, aniden testi oldum.

HAYYAM: Enfes-ül muazzam!

BEHRUZ: Enfes-ül muazzam ha? İte bak ite, yazman mir suç, beğenmen pek suç!”⁹⁶

Behruz, Ömer Hayyam’ı suçlamaya devam ederek onu işkence için mahzene götürür. Bu bağlamda Ferhan Şensoy, Ömer Hayyam-Behruz arasındaki iletişimsizlik örneği ile memleketin gerçek kesitlerinden birini vurgular. Gündelik konuşmalarının yanı sıra o an için akıllarına takılan bir detayı dile getiren kahramanlar, merkez konuşma döngüsünden uzaklaşmaktan kendilerini alamazlar. Dilin mantığı bozularak rol kişileri arasında iletişimsizlik baş gösterir. Geleneksel Halk Tiyatrosu’nun temel özelliklerini görebildiğimiz *Şahları da Vururlar*’da, Behruz ile Ömer Hayyam’ın arasındaki iletişimsizlik, kendini tekrarlayan bir konuşma olarak oyunda yerini alır. Mizah da yazar tarafından söz konusu olan dil oyunuyla yansıtılır. Karagöz-Hacivat arasındaki çatışmaya benzer bir kurgu oluşur. Hacivat, Karagöz’e göre eğitilmiş ve bilgilidir. Hacivat derdini anlattığı her anda Karagöz tarafından yanlış anlaşılır. Böylelikle söz konusu olan anlaşmazlık, dil oyunları üzerinden gülmeceye dönüşür. Şensoy’un da oyun içerisinde yarattığı kara güldürü, dil oyunları üzerinden ilerlerler. Temsilen kullanılan lehçe, taklitçi bir söylem oluşturarak anlatım biçimine –*mış gibi yapma* görünümü sunar. “Şensoy’un yorumunda bu oyun dili , tip (oyundaki kişilerin tümünün karikatüre dönüşmesi) ve durum güldürüsüyle (güncel yaşama yapılan göndermeler) tipik bir komedi olarak sergileniyor.(...)Böylelikle gerçekliğin, soyutlama üzerinden parodilerle yansıtılması da oyunun siyasi taşlama özelliğini

⁹⁶ Ferhan Şensoy, A.e., s.10

yansıtmaktadır.”⁹⁷ İpşiroğlu, Ferhan Şensoy’un eserlerindeki üslubu, *Fişne Pahçesu* eseri üzerinden aktarırken *Şahları da Vururlar* ile bağlantı kurmak mümkündür. Şensoy’un Vişne Bahçesi’nden uyarladığı oyunda Karadeniz şivesine yer verilmiştir. *Şahları da Vururlar*’da ise temsili İran lehçesi vardır. Şensoy’un oyunlarında yer alan bu aksanlar üstelik göstermeci bir üslupla oluşturulmuştur.

Öte yandan oyunda dikkat çekici detaylardan biri de kültürlerarası buluş aracılığıyla Şensoy’un mekan ve zamanın yanı sıra tarihteki kahramanlardan yararlanmasıdır. Ömer Hayyam, yaşadığı dönem içerisinde aydın duruşu ile dikkatleri çeken İranlı bir şair olarak günümüze değin tanınmıştır. Bu dönemde bile kendisini yargılayan bir zihniyetin varlığı kuşkusuz ki gerçektir. Ömer Hayyam eleştirel duruşuyla değişimin temsilcisi olmuş ve bu yüzden egemen güçler tarafından hedef gösterilmiştir.

Böylelikle oyunda Behruz’un Kunduracı Hayyam’ı mahzene götürmesiyle ilk çatışma gerçekleşir. Siyasi gündem ise, epik bir nitelik taşıyan oyundaki anlatıcı görevini üstlenen *Sözcüment* aracılığıyla izleyici/okuyucuyla paylaşılır.

“**SÖZCÜMENT:** Yıl 941 mevsimlerden sonbahar

Manyak Hitler dayanmış ya Kafkas’a

İşte size bir nevi sebab-i müzakere

Toplandı gene sacayak:

Çörçil, Stalin, Ruzvelt

Tahran’da bir akşamüstü.

Sebayi düyü penç geçe

KORO: Sebayi düyü penç geçe

Sebayi düyü penç geçe

Sebayi düyü penç geçe

⁹⁷ Zehra İpşiroğlu, *Oyun Yazarlığında Kültürlerarası Diyalog*, Kasım2009, (Çevrimiçi), <http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-16/oyun-yazarliginda-kulturlerarasi-diyalog/>, 12 Kasım 2014

TAÇCIBAŞI: Ol zamanlar şahımız Şehinşah Ali Rıza Han, kavalıktan şah olma. Mir Cuma akşamı penç yüzlü askerle saldırıyor saraya. Kaçar ailesi kaçıyor. Gülistan Sarayı'ndan çıkıyor bir aile, Gülistan Sarayı'na giriyor bir aile, sebayi düyü penç geçe. Baba Rıza madem Şah oldu ya, bir şeyler yapmak gerekli, haydi diyor, mari mirazcık batılılaşma hamlesi. Ve fakat birden patlamasın mı İkinci Harb-ı Umumi, kader utansın. Manyak Hitler dayanmış Stalingrad kapısına, Kafkas elden gidiyor, durum müttefiklerin İran'ı hiç değilse savaş boyu işgalini gerektirir mahiyette, fakat Baba Rıza Nuh diyor peygamber demiyor, oysa Hazreti Nuh peygamberdir.”⁹⁸

Koro ile birlikte *Taçcıbaşı* ve *Sözcüment*, epik bir söylemle Anlatıcı olarak tarihsel döngüyü aktarırlar. Aydınlanmaya giden İran, bağımsızlık mücadelesi verirken, bu durum, sömürge planları yapan İngiltere'nin işine gelmez. Şah Rıza Dönemi'nde modern kıyafetler giyebilen kadınların sosyal hayatta söz hakkına sahip olmalarını destekleyen bir politika söz konusudur. Kadınlara verilen haklar, eğitimin medreselerde değil, ilim ve bilimin barındığı okullarda gerçekleşmesi, uzun yıllar Şeriat yanlısı olarak varlıklarını sürdüren bir kesim için yadırganan ve tepki gösterilen bir hareket olarak nitelendirilmiştir. Öte yandan aydınlanmaya yönelik bu hareketler dış güçlerin işine yaramamıştır. Çünkü bilinçlenen bir toplum, sömürüyü kabul etmeyen bir zihniyete sahip olacaktır. Bu da dış güçlerin sömürge hayalini yok edecektir. Doğal petrol kaynaklarına sahip olan İran, başta İngiltere olmak üzere birçok ülke tarafından sömürgeleştirilmek için hedef gösterilmiştir. Sömürge ülkesi olarak planlanan bir bölgenin çağdaşlaşması, egemen güçler için büyük risk teşkil edeceğinden, söz konusu olan yenilikçi hareketlenmenin durdurulması şart olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nda Hitler, mükemmel ırk yaratma çabası içindeyken, iktidar sahipleri güç gösterisi yapmaktan çekinmemiş, dolayısıyla toplumsal yaralara sebep olan büyük bir kaos yaşanmıştır. Bu dönemde İran'ın üzerindeki sömürüyü devam ettirmek isteyen İngiltere de Rusya ile güçlerini birleştirip Şah Rıza'nın iktidarına son verme planları yaparak amacına ulaşmıştır. Bu sebepten ülkedeki aşırı İslamcı kesimin yarattığı kargaşayı fırsat bilen İngiltere, Rusya ile sağladığı işbirliği

⁹⁸ Ferhan Şensoy, A.e., s.11

sayesinde Şah Rıza'nın egemenliğini diplomatik kararlar neticesiyle sonlandırmıştır. Mohammad Ali Forough aracılığıyla İngiltere, Rıza Şah'ın oğlu Muhammed Rıza Pehlevi'nin iktidara gelmesini kabul etmiştir. Söz konusu olan tarihi kesitin oyundaki yeri önemlidir. *Şahları da Vururlar* bu tarihi olayın gerçekleştiği dönemle başlar. İktidara gelen Şah Rıza Pehlevi, babası gibi güçlü ve yenilikçi bir lider değildir. Sömürge devleti olma yolunda dış gücün kullanabileceği bir kişiliğe sahiptir.

Ayrıca oyunda, inanç mekanizmasının, iktidar tarafınca sömürülmesi parodilelerle aktarılmıştır. Üstün güce olan inanç, toplumsal bir değer olarak benimsenir. Egemenliğine itaat edilen iktidar kutsallaştırılır. Başka bir deyişle, iktidar, kendine bağımlı, gücünden korkan bir toplum yaratır. Ancak toplumu etkisi altına alan bu inanç mekanizması ne kadar gerçektir? Dini değerlerin sunduğu arınmışlık hissi, iktidar tarafından kullanılmakta mıdır? Saf inanç, değişime uğrayarak, kuvvetli bir silah haline mi gelmiştir? Şensoy, oyun aracılığıyla tartışma ortamı yaratır, dogmatik tabuları sorgular.

Bu doğrultuda, Şah Rıza Pehlevi ile gelişen olaylar oyunun siyasi taşlama biçimine hizmet edererek devam eder. Şah Rıza, devlet işlerini önemsemeyen, rahat ve kaba bir adamdır. İktidara geldiği ilk gün itibariyle kendi gönlünün hoş tutulması için türlü emirler yağdırır. Önce Ava Gardner'ı ister, sonra Nevruz tarafından önerilen Sofia Loren'in getirilmesini kabul eder. Bu paralellikte baktığımızda “metnin bütünlüğünde kadınlar egemen ideolojinin bakış açısına bağlı olarak “cinsel nesne” konumuna indirgenmiştir, erkeklerin onlara bakışını belirleyen de aynı egemen ideolojidir.”⁹⁹ Çakmak'ın sözünü ettiği bakış açısına sahip olan Şah Rıza iktidarı temsil eder, bu anlamda erkek egemenliğinde yer alan bir sistemin oyun içinde aktarılması, gülmeceye hizmet etmesi amacıyla kullanılmıştır. Aşağıdaki sahne de bu durumun göstergedir:

“RIZA: Niye bu akşam olmuyormuş Sofia? Min benim teyyare, vınn Roma... Al kızı gel...

NEVRUZ: Teyyare ilen dahi gitsem, Roma elçimizin Sofia'yı bulması, ikna etmesi, kızın pasaport işlemleri...

⁹⁹ Banu Çakmak, A.e. s. 214, 215

RIZA: Pasaporta ne lüzum canem? Al kızı, at uçağa, in sarayın mahçesine.

NEVRUZ: Pasaport İran'a girebilmesi için değil, İtalya'dan çıkabilimesi için gerekli ekselan. Mussolini pasaport işlerini çok sıkı tutar imiş.

RIZA: Faşist mezemenk! Şu Mussolini ayısı mir türlü benim gibi mümanist olamadı...¹⁰⁰

Oyun, Şah Rıza'nın, Sofia Loren gelene kadar Maarif Vekili Şiraz'ın eşi ile zaman geçirmek üzere verdiği emirle devam eder. Her hafta toplantı yaptığı Maarif Müdürünü hatırlamayan Şah Rıza, bir akşam yemekte gördüğü pembe tuvaletli kadını ister. Ancak bu kadın Maarif Müdürü'nün zevcesidir. Kendinden başkasını düşünmeyen Şah Rıza için bu durumun pek bir önemi yoktur. Bu doğrultuda ilişkilerdeki çatışma, oyunda komedi unsuru olarak yer alır. Asıl mesele, eşini aldatan bir kadın, bu düzenbazlığı kumpaslayan iktidar sahibi Şah ve mağdur bırakılan Maarif Müdürü'nün trajedisidir. Ancak kara mizah aracılığıyla bu trajik tablo, güldürü özelliğiyle aktarılır. Şah Rıza'nın pişkin tavırları, Maarif Müdürü'nün pasifleştirilmesi güçlü-zayıf karşıtlığını sunarak ezen-ezilen ilişkisini yansıtır. Peşi sıra bu sahnede, kadının köleleştirildiği bir düzen, güldürü aracı olarak kullanılır. Söz konusu olan sahne, Prenses Eşref'in gelmesiyle başlar. Şah Rıza, Prenses Eşref'ten çekinir. Güç dengesinin değişimi ile oluşturulmak istenilen komedi algısı, klasik, alışlagelen bir mizah anlayışını sunar. Toplumsal algıda erkek, kadından güçlüdür. Kadının, erkekten çekinmesi, korkması ataerkil toplumlarda doğal karşılanır. Benimsenmiş durumun oyunda tersinlenmesi mizahı oluşturmuştur. Toplumsal normlar da bu aşamada devreye girer. Kadın kılığına girmiş bir adamın yarattığı durum, reaksiyon alıyorsa, bunun sebebi kanıksanmış tabulardır. Bu yüzden, aldatılan adam ya da karısından korkan bir erkek, öğretilerin dışında bir şablon oluşturduğu için, komedi biçimiyle kabul görür. Şensoy, bu bağlamda, toplumca kanıksanan normların dengesini değiştiren durumlardan yararlanır. Toplumsal cinsiyeti araçsallaştırarak gülmece unsuru yapar. Buna örnek olan sahnelerden biri de Rıza-Eşref arasında geçen Rıza'nın Fevziye'yi boşamasıyla ilgili tartışmasıdır:

¹⁰⁰ Ferhan Şensoy, A.e., s.14

“RIZA: Mak sen! Men de kendisinden memnun değilem, boşamak tarafgiriyeim, velakin ağabeyi Kırıl Faruk’tan çekinirem.

EŞREF: Ne var imiş Faruk’tan çekinecek? Karı senin keyif senin, boş dersin boşarsın.

RIZA: Öyle deme Eşref, mu Faruk siyah gözlük takıyor, adama pis bakıyor... Ayı gibi mir herif. Mir yumrukta devirir kafasını mozanı ve kafasını mozabilir kızkardeşinin dul kalması.

EŞREF: Hiç de bile, Faruk pek centilmen adamdır, munu hoş karşılar.

RIZA: Karşılamaz ise karışmazem.

EŞREF: Sen karışma ben hallederem.

RIZA: Halledemez isen karışmazem.

EŞREF: Tamam karışma! Men kadınem, hallederem.

RIZA: Mikkat et Eşref, mu durum İran ile Mısır’ın arasını açabilir, mu Faruk benim ağzıma mıçabilir.”¹⁰¹

Rıza’nın bu sözleri, istediği kadını seçebilme ya da bırakabilme hakkını kendinde bulan bir zihniyetin göstergesidir. Ayrıca bu sahne çeşitli stratejilerin iktidar tarafından gerçekleştirildiğini vurgular. Eşref ile Rıza’nın satranç oynaması da söz konusu olan stratejilerin bir göstergesidir. Ancak Şah Rıza’nın uygulamaya çalıştığı strateji, devletin selameti için değildir. Aksine Şah Rıza, menfaati üzerine bir sistem kurmak ister. Bu bağlamda oyunda, yazar tarafından zorba iktidarların eleştirisi yapılır. Halkı ezen, kendi menfaati uğruna türlü çıkar oyunları gerçekleştiren egemen gücün oyundaki karşılığı Şah Rıza’dır.

“SÖZCÜMENT: Garip oyun şu satranç

Önde piyonlar durur utangaç

Fonda vezir sanki zangoç

Şahlar zulada dururlar berdaim güleç

¹⁰¹ Ferhan Şensoy, A.e,s.16,17

Ve minel garaib oyun-ül-sadrenç
Cüm çak çiki çak çiki çiki çak.
Sağını kollasan soldan bir atak
Arkaya tükürsen şah
Önünü sallasan düşmana çarpacak
Cüm çak çiki çak çiki çiki çak
Herkesin görevi şahı korumak
Şaha görev kalmamış, adam ne yapsın
Şah alınmıyor, şah verilmiyor
Savaşlarda kumandalar öldürülmüyor
Cüm çak çiki çak çiki çiki çak
Piyonlar şahı koruyor
Şahların kibiri bu yüzden işte
Piyonlar sürekli iki ateş arasında
Piyonlar halk işte
Ama bilinmiyor ki şahlar
Piyonlar olmasalar
Şahlar mat olurlar.”¹⁰²

Şensoy, Sözcüment aracılığıyla halkın iktidar tarafından kullanıldığını vurgular. Satranç, bu durumu aktaran bir metafordur. Söz konusu olan ironik anlatım halk-devlet ikilemini yansıtır. İktidar, halkı kalkan olarak kullanır. Böylelikle yaşanan tüm karmaşalarda halk zarar görürken, devletin önde giden şahısları kendilerini korur. Unutmamak gerekir ki; halkın yönetimdekilere inancı azalırsa,

¹⁰² Ferhan Şensoy, A.e., s.19

iktidarı savunacak güç ortadan kalkar. Bu sebepten var olmak için, uğrunda piyon olacak halkın iradesini daima avucunda tutmak isteyen bir iktidarı oyunda görürüz.

“XX/ MERCİDABIK RİDANİYE ŞARKISI

Mercidabık, Ridaniye, Çaldıran

Yok, bir avuç baldıran

Zehirlemen bizi ustam

Henüz ondördümüze basmadan

Mercidabık, Ridaniye, Çaldıran

Make love not war children

Biz savaştan çıktık biz

Biz bombalar ürettik

Biz insanlar öldürdük

Biz bir ömrü savaşıarak tükettik

Siz bize benzemeyin çocuklar

Siz bize benzemeyin

Siz babanızdan büyüsunüz çocuklar

Savaşmayın büyüklük sizde kalsın

Siz, babanızdan büyüsunüz çocuklar”¹⁰³

Oyunda, böylelikle *Mercidabık Ridaniye* şarkısı ile izleyici/okuyucuya halkın piyon olma süreci yansıtılır. Uygulanılan türlü politikalar yüzünden aydınlanmanın nasıl durdurulduğu gösterilir. Araştırmayan, sorgulamayan, eğitimsiz kalan bir toplum, kötü bir talihin eseri değil, aksine iktidarın hazırladığı bir alt yapının

¹⁰³ Ferhan Şensoy, A.e.,s.71

sonucudur. Sonuç olarak halk, iktidarı ulaşılması zor, hata yapmaz, itaat edilecek bir güç mekanizması olarak kabul eder. Aslında inanç sisteminin merkezinde olan iktidar, halk için kimi zaman tehlike teşkil etmektedir. Toplumun sahip olduğu değerlerin başında inanç sistemi bulunur. Dini, halkın itaatkârlığını kazanmak uğruna kullanan egemen güçler bu doğrultuda politikalarını sürdürmekten çekinmezler. Böylelikle devletin, Tanrı'nın sözcüsü olduğunu kabul eden halk, iktidara karşı gelmenin büyük bir günah, suç olduğuna inandırılır. Bu kör inanç, iktidar sahiplerinin menfaatlerini korurken, toplumsal sorunların devamlılığına da hizmet eder. Oyunda, bir halkın nasıl piyon olduğunu, Şah'ın da kudretinin hangi temellere dayandığını bu bağlamda anlamlandırmak mümkündür.

Şahları da Vururlar'da dikkat çekici bir başka detay da olayların çapraz bir bütünlükte ilerlemesidir. Oyun, Ömer Hayyam'ın zindana götürüldüğü sahne ile başlar ve dönemin siyasi koşullarını anladığımız Şah Rıza'nın iktidara geldiği bölümle devam eder. Devlet oyunlarına şahit olduğumuz Şah Rıza'nın başından geçen olaylar ile Ömer Hayyam'ın yanlış anlaşılmalarda sonucunda yaşadığı güçlükler eş zamanlı olarak oyunda aktarılır. Şah Rıza döneminde, kunduracı Ömer Hayyam'ın sorgulanması böylelikle devam eder.

“ALİ ÜVEYİZ: Mana bak Ömer Hayyam, yıllardır murada sorgu sual eylerem, men suçluyum, diyenini görmemişem, men hain-i vatanım diyenine çatmamışem. Meğer kim bunca adem bi-günah, miçün hepsini mapsediyoruz? Manyak mıyız ulan miz? Kime sorsan suçsuz, herkes meygamber. Mirak mu ayakları, monuş, mititaf et. Momünist misen?

HAYYAM: Men anlamışem: siz meni mühüm mir zat ilen karıştırupsuz. Men momünist olacak kader akıllı değilem, kara cahilem.

ALİ ÜVEYİZ: Tamam işte, akl-ı selim sahibi mir adam momünist olmaz, senin gibi mapulcular momünist olur.

HAYYAM: Mapulcu değilim, gunduracıyem.”¹⁰⁴

Kunduracı Hayyam, konuştukça suçlanır ve sözlerinden farklı anlamlar çıkartan Ali Üveyiz, Ömer Hayyam’ın komünist olduğunu iddia eder. Hayyam, sadece kunduracı olduğunu anlatsa da Şah’a karşı gelen bir vatandaş olduğunu düşünen Üveyiz, Hayyam’a inanmaz. Şah’a yaranmak adına riyakârlıktan şaşmayan bir kesimin temsilcisi olarak Üveyiz ile birlikte Nevruz ve Gaffar da işgüzarlıklarını sürdürürler. Saray Nazırı Nevruz, müze önünden geçerken, müze sorumlusu, Gaffar’ı yerinde göremez. Kısa bir süre sonra görevinin başına geçen Gaffar ile Nevruz’un çıkar çatışmasına şahit olurlar. İkisi de Şah’a yakın olup çıkarlarını koruma kaygısından birbirlerine düşerler. Müzede bulunan Kraliçe Fevziye’nin resmini Gaffar indirmiştir. Çünkü Kraliçe Fevziye, Mısır’ın Yalovası’na kaymakam olmuştur. Şah’ın emri ile resmin indirildiğinden haberi olmayan Nevruz, Gaffar’ı Şah’a söyleyeceğine dair tehdit eder. Şah Rıza ise geçen süre ile kendi gölgesinden korkan bir şahıs haline dönüşmüştür. Bu sebepten Kunduracı Hayyam gibi şüpheli görülen tüm şahıslar ya öldürülmüş ya da zindana atılmıştır. Bu ayrıntı epik söylemi güçlendiren şarkı aracılığıyla verilir.

“DOLDU TAŞTI ŞARKISI

Evimin duvarına
Şah resmini asmayan
Zaten hain-i vatan
Uslanır mapus yatan
Diye düşündü Rıza
Mapuslar doldu taşı
Buna şah bile şaşı
Maphusane masrafı

¹⁰⁴ Ferhan Şensoy, A.e., s.21

Ordununkini aştı
Salamazsın sokağa
Bir hain-i vatani
Besleyemez bu devlet
Bin yıl maphus yatani
Asmak gerek düzenin
Anasını satanı
Diye düşündü Rıza
Mezarlar doldu taşı
Bedenler toprak oldu
Kara toprak gül açtı
Rıza'da huzur kaçtı.”¹⁰⁵

İktidar-halk ikilemindeki aksaklıklar yansıtılarak oyun devam eder. Düşüncenin suç olarak beyan edildiği sistemde muhalif bir tutumun varlığı kabul edilir. Bu yüzden, oyunda belirtildiği gibi suçu olan cezasını çeker ve dışarı çıkar ancak suçu olmadan hapishanede olan vatandaş için durum farklıdır. Düşünce suçlusu olarak nitelendirilenlerin hapishaneden kurtulması pek de mümkün değildir. Hayyam da onlardan biridir. Aslında kunduracı Hayyam, şair olmasa da belirtilen rubailer kendi yazmamışsa da zamanla düşünme biçimi değişikliğe uğrar. Bir bakıma, kunduracı Hayyam'ın nasıl Ömer Hayyam'a dönüştüğüne şahit oluruz. Hayyam'ın koğuş arkadaşları muhalif bir duruşa, eleştirel bakış açısına sahip olan şahıslardır. Böylelikle tutsaklık günlerinde gerçekleşen tartışma ortamlarında Ömer Hayyam deneyim kazanır ve yavaş yavaş aymaya başlar.

“**RUFAİ:** Emperyalizm!

¹⁰⁵ Ferhan Şensoy, A.e., s.28

HAYYAM: Mak mak mak, yazıyı yazan milir, neyizm neyizm?

NUSRET: Emperyalizm. Ecnebi tahakkümü. İngiliz'in mizim metrolü mize satması gibi mir şey.

HAYYAM: Saçma saçma konuşma, İngiliz mizim petrolü mize nasıl satar imiş?

RUFAİ: Ömer, sen gazı nereden alırsen?

HAYYAM: Makkaldan.

RUFAİ: Makkal nereden alır?

HAYYAM: Mistasyondan.

RUFAİ: Mistasyonun adı ne?

HAYYAM: Mobil.

RUFAİ: Mobil ne demek?

HAYYAM: Mobil demek... Mobil demek... Gaz, benzin, mazotun cem'an külliyesi demek.

RUFAİ: Mobil farisi mir laf mı? Niye benim adım Rufai? Anın adı Nusret, senin adın Ömer? Menim ismim John mu? Anınki Jim mi? Senin ismin Tom mu ki mistasyonun adı Mobil?

HAYYAM: (Bir an düşünür.) Menim meynimi yıkamam arkadaşlar! Lan meğer kim kızıkların arasına düşmüşem de habarım yok... Sergardiyan! Sergardiyan! Sergardiyan! Serefendi!"¹⁰⁶

Ömer Hayyam, sorgulamaya başladıkça, düşünmeden itaat ettiği tüm normlar yavaş yavaş yıkılır. Bu durum da Hayyam için oldukça yadırganacak bir değişimdir. Hayyam bir süre sonra, iktidarın sahip olduğu kudretin, halkın menfaati yerine kendi çıkarları ile biçimlendiğine şahit olur. Ancak bu durumu kabullenmesi çok kolay olmaz. Empeyalizmin kök saldığı bir memlekette hak arayışının çok da mümkün olmadığını anlar. Kısa bir süre içinde, Hayyam'ın değişimi annesinden gelen mektupla gerçekleşir. Oyunun kırılma noktasını görebildiğimiz bu sahnede, Kunduracı Hayyam, şair Hayyam'a dönüşür. Ömer Hayyam, okuma-yazma

¹⁰⁶ Ferhan Şensoy, A.e., 32,33

bilmediği için mektubu koğuş arkadaşlarından Rufai okur. Hayyam'ın, bir yanlışlık sonucu hapishanede tutulduğunu anlatmak üzere şah Rıza'nın makamına çıkmaya çalışan Ömer Hayyam'ın annesi ve eşinin başına türlü işler gelmiştir. şah, Hayyam'ın eşi Cavidan'a tecavüz etmiş, genç kadın da intihar etmiştir. Annesinden gelen mektupla karısının öldüğünü duyan Hayyam, büyük bir itaatkârlıkla inandığı şah Rıza'nın gerçek yüzünü trajik bir olay aracılığıyla görür. Kunduracı Hayyam'ın, şair Ömer Hayyam'a dönüşmeye başlaması, olay sayesinde gerçekleşir. Ancak Hayyam'ın dönüşümü hayatı boyunca uğradığı haksızlıklarla değil, kendi korumasında olan kadına zarar gelince gerçekleşir. Bu durum, toplumca kanıksanan sorumlulukların göstergesidir.

“**HAYYAM:** (Mektubu çeker alır, okumaya çalışır, evirir, çevirir, buruşturur.) Yalan okursen... Yalan okursen... Ey gidi gavat Rıza, men de munu senin yanına kor isem, mana Ömer Hayyam demesünler... Men Ömer Hayyam'em... Men Ömer Hayyam'em... Ömer Hayyam menem... (Dışarı bağıır.) Sergardıyan... Sergardıyan... İkrar ve beyan eyliyorum ulan, Ömer Hayyam menem!”¹⁰⁷

Öte yandan devlet işlerinin gittikçe karıştığı bu dönemde, şah Rıza da dul kalır. Böylelikle kendilerini garantiye almaya çalışan anneler, kızlarını şah Rıza'nın huzuruna çıkarır. Bu bölümde başka bir açıdan toplumsal cinsiyete dair bir söylem mevcuttur. Erk'in üstünlüğü, kadınların üzerindeki egemen gücün toplum tarafından kabulü, şah Rıza'nın kendine kadın seçtiği sahnedeki gibi bu bölümde de net bir biçimde araçsallaştırılarak ifade edilmiştir. Bu sefer genç kızların anneleri, kızlarını şah Rıza'ya beğendirmek ister. Çünkü karşılarındaki erkek, iktidar gücüne sahiptir. şah ile evlenen bir genç kızın refah içinde yaşayacağına inan anneler, kızlarının sunumları için ellerinden geleni yaparlar.

¹⁰⁷ Ferhan şensoy, A.e., 43,44

“Dul Kalınca Şah Rıza Şarkısı

Daha bahar başında

Kiraz dalı bile basmadan

Dul kalınca Şah Rıza

Otuzuna dahi basmadan

Her ana öz kızını

Layık gördü Şah Rıza’ya

Hem de kendi kızına

Fikr-ül şahsi dahi sormadan.”¹⁰⁸

Daha önceki sahnelerde farklı kurgularda kullanıldığı gibi toplumsal cinsiyetin araçsallaştırılma meselesi, epik anlatımı içeren *Dul Kalınca Şah Rıza Şarkısı*’nda da yer alır. Adil olmayan düzen içerisinde Şah Rıza, sonunda kendine Süreyya’yı eş olarak seçer. Ancak Süreyya’nın kısır olması sonucunda, kendisinden ayrılır. Bu süre içerisinde siyasi gündem oldukça karışmış, Şah Rıza bir süre ülkesini terk etmek zorunda kalmıştır. Çünkü dönemin Başbakanı Musaddık yanlıları Şah’a yönelik tepkilerini göstermiş, ayaklanmışlardır. Musaddık ile Şah Rıza’nın iktidar kavgası, türlü oyunlara sahne olmuştur. Şah Rıza, Musaddık’ı Başbakanlık görevinden almak isteyince halk ayaklanmış ve ABD gücünü alana kadar Şah saklanmıştır. Tarihteki bu olayı siyasi taşlama yöntemiyle Şensoy, Eşref ve Dullesin darbe planlarını kurguladıkları sahne ile verir.

“**DULLES:** Hor görme CIA’yı may Prenses, bizim için yok impasibıl, bat her şeyin var bir fiyatı.

EŞREF: Yes ay no. İran’da temiz bir darbe kaçır çıkar?

DULLES: Kanlı darbe or kansız darbe?

EŞREF: Kanlı hav maç? Kansız hav maç?

¹⁰⁸ Ferhan Şensoy, A.e.,s.39

DULLES: Kanlı 40 milyon, kansız yüz milyon dalırs...

EŞREF: Aaaa... Aryu kırayzi mistır Dulles, yüz milyon dolar bir servet.

DULLES: İktidar... İz enadır servet may prenses. Kansız darbe pahalı oluyor bikooz gerekiyor çok adam satın almak, bakanlar var, başbakanlar var, Kanlı darbe iz verri verri basit... Hepsini öldürüyorsunuz ucuz oluyor.

(...)

EŞREF: Madem darbeyi Amerika için yapıyorsunuz, tonla parayı niçin bizden alıyorsunuz?

DULLES: E, kör tuttuğunu, öper may prenses. Eny detay... Siz başa geçtikten sonra Mörika'ya kimi petrol ayrıcalıkları tanınıyor.

EŞREF: Yok baş-ül deve! Hem kırk milyon hem petrol ayrıcalığı... Ne kadar emperyalistsiniz Dulles Be?

DULLES: İtiz yor teveccüh may prenses, bat yu ar eliniz mahkûm, bikooz denize düşen CIA'ya sarılıyor.¹⁰⁹

Bu sahnede olduğu gibi, sömürü her şeyden öte kullanılan dilde kendini var eder. Kendi dilini kullanamayan bir millet, egemen güçlerin boyunduruğuna girmiş demektir. Evrenselliği kabul edilen lisan aracılığıyla sömürü başlatılır. Ekonomik anlamdaki bağımlılık da tamamiyle iplerin dış güce verildiğinin göstergesidir. Böylelikle darbe girişimi için Amerika ile işbirliği içinde olan Şah, Musaddık'tan iktidar koltuğunu geri alır ancak ülkesine döndüğünde içecek kahve, kullanacak elektrik, gaz bulamaz. Halkın veliaht istediğini düşünen Şah Rıza, hâlâ Süreyya'dan çocuk sahibi olamamıştır. Bu yüzden toplumun biçtiği rollerden biri olan kadının doğurma görevini yerine getirmediğini düşünen Şah, Süreyya'dan vazgeçer ve Farah Diba ile evlenir. Bu süreçte Şah, iktidar olmanın gücünden de yavaş yavaş sıkılmaya başlar. Halkın kendisinden korktuğu için mi saygı gösterdiklerini yoksa gerçekten duydukları sevginin sonucunda mı itaat ettiklerini sorgulamaya başlar.

“RIZA: Hiç mir oyundan zevk almaz olmuşem. Her oyunda herkesi yener olmuşem... Makat men mi çok iyi oynaram da herkesi yenerem, yoksa herkes

¹⁰⁹ Ferhan Şensoy, A.e., s.50,51

mana korkudan mı yenilir munu mir türlü milemezem. Keşke o meni yenen müsteşarı astırtmasa idik, iyi pinpon oynar idi rahmetli.”¹¹⁰

Şah Rıza, kurduğu sahte düzeni sorgulamaya başladığı bir anda huzuruna Ömer Hayyam gelir. Kunduracı Hayyam değişmiştir. Oyunun başında ideolojik bir yaklaşımı olmayan Hayyam, yaşadıklarından ötürü farklı bir bilinç düzeyine ulaşmıştır. Eserdeki çatışma noktalarından biri olan bu sahne, toplumsal olayların bireyler üzerindeki etkisini yansıtır.

“**RIZA:** Şimdi söz vererem, sonra dönerem. Dün dündür, mugün mugün! Nedir senin ismin?

HAYYAM: Ömer Hayyam.

RIZA: Hah hah hah...

HAYYAM: Munda möyle epik epik gülünecek ne var? Mallahallah, ismimiz möyle... Şarkımızın ismiyse maalesef şöyle: Rıza Bey’in donu.

.....

HAYYAM: Yıl bindokuzyüzkırkbir mevsimlerden sonbahar

Ayların en eylülü, günlerin en cuması

İran’da hıyarlığın ikizkenar alası

İniyor tahttan Rıza, çıkıyor tahta Rıza

EŞREF: Pederimize bile hakaret ediyor

RIZA: Sus mitirsin meşşoleşşek, anı kaç kere astıracağımı düşünерem.

HAYYAM: İran’ın kem talihi, bir sergüzeşt-ül Rıza

Emperyalist bayrağı gibi gibi yol gibi

Trüman Doktrini gibi gibi kol gibi

Trüman Doktrini gibi gibi şey gibi

Ol zamanlar Şah Rıza tam yirmibir yaşında.

¹¹⁰ Ferhan Şensoy, A.e., s.56

Hem İran'ın başında hem karı kız peşinde
Fevziye'den usanmış Şah'ın apışarası
Kiminin bacısı, kiminin gacosu
Saraya çağrılıyor birden gece yarısı.”¹¹¹

Ömer Hayyam, sazını eline alarak Şah'a doğru taşlamalarda bulunur. Oyundaki yabancılaştırma efektlerinden biri de bu bölümde gerçekleşir. Kunduracı Hayyam okuma-yazma bilmezken Şah'ın gülmesini epik bulur. Hayata karşı yabancılaşır Hayyam. Bilinç düzeyi arttıkça şair olma yolunda ilerler. Ömer Hayyam, özellikle bilinçlenmek için bir çaba harcamamıştır. Yaşadıkları kendisini filozoflaştırmış, koğuş arkadaşlarından, farklı düşünme biçimlerini öğrenmiştir. Hayyam'ın kırılma noktası ise kendi özlük haklarına yönelik bir şiddet ile karşılaştığında gerçekleşir. Ancak fark edilmesi gereken bir detay vardır. Hayyam, canı yanana kadar bozuk düzene karşı tepki göstermemiştir. Aksine öğretilenlerle yetinmiş, iktidarın hatalarını yok saymıştır. Ferhan Şensoy da baştan itibaren, bilinçli bir vatandaştan öte bireysel acıları sonucunda, ayma durumunu yaşayanların varlığına dikkatleri çekmiştir. Aynı zamanda *bana dokunmayan yılan bin yıl yaşasın zihniyetine* de inceden bir eleştiri sunmuştur.

“**HAYYAM:** Şahımızın önünde boynumuz kıldan incedir.

Şairem ki ölüme giderim geze geze
Şiirler ölmüyor ki şairler öldürülse.
Şiirler ölmüyor ki şairler öldürülse.”¹¹²

Ömer Hayyam, canı pahasına düşüncelerini açık bir ifadeyle paylaştıktan sonra Şah Rıza, Hayyam'ın kellesini alacağını söyler. Ancak Hayyam'a son olarak ne istediğini sorar. Ömer Hayyam ise veliahtı görmek istediğini dile getirir. Henüz bir veliahtı olmayan Şah şaşırır ve Hayyam bu süreye kadar bekleyebileceğini söyler. İkinci perde ise veliahtın dünyaya gelmesiyle başlar. Prens Rıza, şımarık bir çocuk olarak büyür. Prens Rıza'nın küçük yaşlarda tahtta gözü vardır.

¹¹¹ Ferhan Şensoy, A.e.,s.58,59

¹¹² Ferhan Şensoy, A.e.,s.59

“**RIZA:** Madam Diba, çocuğa karışmayın, hürriyetlerin kısıtlanmasına karşıyem.

PRENS RIZA: Eyvallah baba... Men de müyüyünce babam gibi sosyalist olacağım. Moku!”¹¹³

Ferhan Şensoy, ironik bir anlatımla babadan oğula devredilen iktidar sistemine ışık tutar. Rıza, halkın yaşama hakkını elinden aldığı anda, hürriyet aklına gelmezken, oğlu ile ilgili bir konuda hürriyetlerin kısıtlanmasına karşı olduğunu şuursuzca ifade eder. Prens Rıza’nın da babası gibi Sosyalist olacağını ifade etmesi bir metafor örneğidir. Üretim ve iktidar araçlarının halkın iradesi ile kullanıldığı bir yönetim şeklini kapsayan sosyalizmin amacına uygun davranmayan Şah Rıza’nın, sosyalizm hakkında bulunduğu açıklamalar oyun içerisinde ironik bir ifade bütünlüğü oluşturur. Riyakâr bir iktidarın, halkın menfaati doğrultusunda çalışır gibi atıfta bulunması büyük bir çelişkiyi beraberinde getirir. Aslında Şah Rıza’nın konumu günümüze değin kibirli iktidarların kaderi ile benzerlik gösterir. İcraatleri ile vaatlerinin arasında kıyaslanamayacak kadar büyük fark bulunan egemen güçler, halkın menfaatini önemsemeyerek kendi çıkarlarını daima korumuşlardır. Şensoy, oyunda, merkez hikâye olarak İran iktidarıyla bir söylem oluştursa da asıl eleştirel yaklaşım tüm egemen güçleri içerir. Çünkü mutlak güç, baskı mekanizması olarak iktidardaki varlığını yüzyıllardır sürdürür. Zaman ve mekân farklı olsa da sistem devamlılığını korurur. Oyunda, Şah Rıza ile Prens Rıza arasındaki baba-oğul ilişkisine değinilmesi de bu sebeptendir. Şah Rıza’nın devredeceği iktidar, kanlı ve zalim bir bütünlük içindedir. Çocukluğu itibarıyla bu durumun doğallığına inan Prens Rıza, iktidara geçeceğinde babasından çok da farklı davranmayacaktır. Toplumun aksayan yönleri, genişleyerek devamlılığını koruyacaktır. Sistemin, halk karşıtı duruşu da dış güçleri besleyecektir. Çünkü zayıf bir toplumdan beslenen egemen güç, tüm dünyayı himayesi altına almanın planı içindedir. Bu sebepten Prens Rıza’nın ileride bürüneceği görüntü çocuk yaşlardan bellidir. Ferhan Şensoy da bu gerçekliğe taşlamayla oyunda yer verir. Prens Rıza, öğretilen tüm bilgileri reddeden, algısı düşük ve boş işlerle zaman geçirmek isteyen bir çocuktur.

¹¹³ Ferhan Şensoy, A.e., s.66

“PR.RIZA: Mimurlenk kim?

MEŞHEDİ: Sayın prensim size daha önce bin üç kere anlatmışım, Mimurlenk en eski şahlarımızdan biridir.

PR.RIZA: Mimurlenk kim?

MEŞHEDİ: Sayın prensim size daha önce bin üç yüz bir kere anlatmışım, Mimurlenk en eski şahlarımızdan miridir.

PR. RIZA: Ööf, sıkıldım men mu Mimurlenk'ten... Kim ulan bu Mimurlenk?”¹¹⁴

Meşhedi, Prens Rıza'yı ne kadar eğitmeye çalışsa da çabası işe yaramaz. Öte yandan yazar, Prens Rıza aracılığıyla basın-iktidar arasındaki ilişkiyi de sorgular. Prens Rıza, Şah olacağı günler ile ilgili hayaller kurar. Diktatör bir lider olacağına dair söylemlerinin içerisinde basına dair planlarından bahseder.

“PR.RIZA: Kapatmalı mu gasteleri be.. Koskoca İran Şahı Amerika'dan dönüyor, saatini bilem yazmıyorlar. Men şah olunca mu Kayıhan gastesini kapattırıcam, yerine mir Mürriyet gastesi çıkarıcam, mirinci sayfası yalnız menden mahsedicek.

PR. RIZA: Yeni harman.. Ne harmanı olucak? Her gün gizli gizli eroin çekiyorsun, püfür püfür esrar içiyorsun, men milmiyor muyem?

EŞREF: Mana mak, böyle laflar uydurma, seni parçalarem.

PR.RIZA: Ne uydurması be? Senin eroin çektiğini milmeyen mi kaldı? Daha geçen sene İsviçre hududunda mir mavul eroin ile yakalanmadın mı? Babam dünyanın kefaletini ödedi de kurtuldun. İran ekonomisini allak bullak ettin be kadın!”¹¹⁵

¹¹⁴ Ferhan Şensoy, A.e., s.63

¹¹⁵ Ferhan Şensoy, A.e., s.72

Bu sahnede Şensoy, devlet eliyle gerçekleşen yolsuzlukları işaret eder. İran üzerinden yasadışı işleyişlere ortak olan yönetimlere gönderme yapar. Zehra İpşiroğlu'nun sorgulamasını bu noktada tekrar değerlendirecek olursak, farklı bir kültür üzerinden baskı toplumlarına Şensoy'un eleştirel yaklaştığını söyleyebiliriz. Söz konusu olan toplumsal meseleler İran üzerinden aktarılsa da öncelikle toplumumuzla sonra da tüm otoriter rejimlerle ilişkilendiriliyor. Bu sebeple *ötekinin bir araç olarak kullanılmasıyla bir tür yabancılaştırma etkisi* oyunda hissediliyor.

Öte yandan Şensoy, toprak reformunun Amerika işbirliğince planlandığını, köylüyü zayıflatıp, toprak ağalarını zenginleştiren bir girişim olduğunu eleştirir. Bu doğrultuda üretim toplumundan tüketim toplumuna geçişin arka planında gizlenen devlet ile emperyalist güçlerin koalisyonunu oyunda görürüz. Şah Rıza'nın Amerika ziyareti dönüşü, Kennedy ile görüşmesi sonucunda alınan kararlar bu durumun bir göstergesidir. Amerika'nın tüm buyruklarına itaat eden Şah, CIA'den almış olduğu istihbaratlar sayesinde ülkesindeki komünistlerin faaliyetlerini öğrenir. Buna istinaden sözde ülkeyi kalkındırmak amacı ile bir çeşit toprak reformu yapacaklarını Eşrefle paylaşır. Topraklarını köylüye satıp, elde edilen para ile Almanya'da Krupp Fabrikası'na sermaye yatırarak hissedar olmayı planlayan Rıza, görüldüğü gibi çok da masumane bir girişimde bulunmayı hedeflemez. Yüz elli hektarın üzerinde arazisi olan ağalar, topraklarını satıp elde edecekleri para ile Tahran'da montaj sanayi fabrikası kuracaklardır. Bu yatırımın yapılması için devlet, toprak ağalarını teşvik etmek üzere planlama yaptığına dair bilgi verir. Bir sanayi kalkınma hamlesi olarak adlandırılan bu girişimin altında yatan gerçek düzenek aslında çok farklıdır. Tüm yolsuzluklulara göz yumulurken, halka, kalkınmaya dair uluslararası ticaret uygulaması yapılacağı açıklanır. Bu doğrultuda Almanya üzerinden yatırım yaptığını zanneden Şah, kirli oyunlara dair fikri dış güçten alarak bu planın kârlı bir anlaşma ile gerçekleşeceğini düşünür. Halka, yatırım olarak gösterilen bu projenin asıl dayanağı şu şekildedir: Düzenbazlıkla ellerinden toprakları alınan köylü yeniden toprak sahibi olmak için kredi kullanımına giderek borçlandırılacaktır. Kennedy'nin yaptırımı üzerine bankalar devreye girerek halk, ipotek karşılığı borçlu kalacak, ödemeler faizlerle zorlaşacak ve taksitlerini ödeyemeyenlerin ellerinden toprakları tekrar geri alınacaktır. Ancak gittikçe yoksullaşan halkın farkındalığı beklenmedik bir biçimde artar. Sarayın önüne gelerek, uygulanan politikalar yüzünden mağdur

kaldıklarını açıklayan halk, epik bir figür olan şarkı ile dertlerini Şah Rıza'ya duyurmaya çalışırlar.

“**HALK:** Saldırırsın üstümüze erat ile

Orduya eri veren biziz

Meğer kim özveri ister ecnebiler

Özveriyi yapan biziz

Keyfin için ele sattın memleketi

Sürüm sürüm sürünesin ey Rıza”¹¹⁶

Halkın tepkisini önemsemeyen Şah Rıza, Amerika'nın yönlendirmesiyle uyguladığı sömürü politikasına devam eder. Amerika işbirliğinin üstünlüğünü anlatan bir kitap yazma girişiminde bulunur. Bu bölümde Şensoy'un Şah Rıza aracılığıyla güçlü bir iletiye oyunda yer vermesi inanç meselesini tekrar sorgulamamızı sağlar.

“**RIZA:** Madam Diba... Madam Diba... Siz halkınızı hiç tanımamışsınız.. Ne kadar çok Allah dersiniz, size ol kadar inanırlar.

DİBA: Allahallahö!”¹¹⁷

Ferhan Şensoy bu bölümde, yineleyerek, toplumsal değerlerin iktidar tarafından kullanıldığına mizahla değinir. Şah Rıza, kitabını Diba'ya yazdırırken, Diba, Rıza'yı çok fazla Allah'ın adını kullanmasından dolayı uyarır. Şah Rıza da halkın hassas noktalarından birinin, inanç sistemi olduğuna dair açıklamada bulunur.

¹¹⁶ Ferhan Şensoy, A.e., s.77

¹¹⁷ Ferhan Şensoy, A.e., s.79

Oyundaki bu metafor, halkın inanç sistemini kullanan iktidara yönelik eleştirinin tekrarlanmasıdır. Ancak sahip olunan değerler kullanılsa da zamanla yoksullaşan halk, iktidarın hatalarını görmeye başlar. İsfahanlı Dokuma İşçileri'in şarkısı da bunun bir göstergesidir:

İsfahanlı Dokuma İşçileri

“Biz sekiz yüz bin işçiyiz

Halı dokumaktır işimiz

Halıya basmaz ayağımız

İlmiği atan bizim elimiz

Yedi kat yerin altında

Yedi renk ipi düğüm ederiz

Gider gelir gacıır gucur bir gergef

Ayağınızın altı için

Hüznümüzü nakşederiz.

Biz sekiz yüz bin işçiyiz.

Gündeliğimiz belirli

Gün ışığı sınırlı

Bezirganlar alır gider halıları

Kim bilir kimlere kaçtan satarlar?

Biz bilmeyiz

Taşa basmasın diye Rugan ayaklarınız

İplikleri düğümlüyor ellerimiz

Taşa basmasın diye rugan ayaklarınız

İplikleri düğümlüyor

Ellerimiz.”¹¹⁸

İktidarın dış güçlerle kurduğu birlik, halkı zamanla zayıflatırken, egemen güçler ise bolluk içinde hayatlarına devam eder. Ancak memleketteki karışıklığı fırsat bilen iktidar adayları Şah Rıza'nın tahttan inmesi için çeşitli planlar yapmaya başlar. Şensoy, İran İslam Cumhuriyeti'nin kurulmasında rol oynayan Humeyni ile Şah Rıza'yı, tavla oyununda karşı karşıya getirir. Şah Rıza korku içindedir. Çünkü yaptığı yolsuzlukları bilir ve gittikçe zayıflayan İran'ın hesabının sorulacağını anlar. Kısa bir süre sonra Şah devrilir ve Rıza, Mısır'a sığınır.

Bu bölümde, Şensoy'un iktidara getirdiği eleştirilerin yanı sıra Efruz Firuzi rolüyle toplumdaki riyakâr bireyleri sorgular. Efruz Firuzi, gücün yandaşı olan, güncelliğini koruyan iktidara yaranmaya çalışan bireylerin temsilcisidir. Epik bir anlatımla, anlatıcı görevini üstlenen Sözcüment ile Efruz Firuzi'yi tanıtan Şensoy, iktidar yanlısı karakterlerin ezen-ezililen ilişkisi üzerinde daima kazandıklarını gösterir. İktidar yanlısı, kendi çıkarlarını koruyan riyakâr insanlar, yalan galibiyetlerin sahibiyken, halk daima ezilmeye mahkum olur. Bu sebepten Şah devrildikten sonra Humeyni iktidara gelince halk farklı bir biçimde yine baskı rejimi ile yönetilmeye devam eder ancak kendi menfaatini koruyanlar her zamanki gibi bolluk içinde yaşam sürerler. Bu yüzden riyakâr iktidar yandaşlarının temsili olan Efruz Firuzi, Paris Büyükelçisi olarak yükselir. Halk için durum başkadır. Halkın durumunu yansıtan iki ayakkabı boyacısı olan Hasso ile Hüso kendi aralarında konuşurlar. Devrim olmasını isteyen bir kesimin sesidir onlar. Şah'ın devrilmesi için destek verirler fakat memleketin hali İslam Cumhuriyeti ile daha da kötüye gider. Eskiden az da olsa ayakkabısını boyatmaya gelenler, yeni iktidar zamanında tezgâhın önünden bile geçmez olur. Hüso yeni yönetimi eleştirirken, Hasso konuştuklarını duyan birileri olursa yargılanabileceklerini söyleyerek arkadaşını uyarır. 1979'da gerçekleşen devrim sayesinde kurulan İran İslam Cumhuriyeti, bir önceki iktidarın yarattığı toplumsal sorunların temeli üzerinden halkı baskı rejimi ile başbaşa bırakmıştır. Bu bağlamda, Ferhan Şensoy, süregelen iktidar kavgasının, maddiyatçı yaklaşımının anlamsızlığını oyunun finalinde Şah Rıza'nın ölümüyle verir.

¹¹⁸ Ferhan Şensoy, A.e., s.80

“Yeller eser umutlar savrulur
Sensiz bensiz kalır bağlar bahçeler
Altın nen varsa, bak yavrum harcamaya
Bir gün gelir bir gün gelir
Şahları da vururlar.”¹¹⁹

Böylelikle *Şahları da Vururlar*’da yüceltilen iktidarın boş bir varsayım olduğu taşlama yolu ile aktarılır. Şahların dokunulmazlığı kitlelerin kabul ettiği öğretiler sonucunda oluşmuştur. Korku toplumuna dönüşen halk, bir süre sonra sorgulamadan itaat eden çoğunluğun parçası olmaktan kurtulamaz. İktidardaki isimler değişse de toplumsal sorunlar aynı döngüde devam eder. Şensoy da söz konusu olan gerçekliği vurgular.

Bu bağlamda aydın kimliğin bastırıldığı, iktidarın çetrefilli oyunlarına düzenek olan günümüz dünyasını sorgulayan *Şahları da Vururlar*, tiyatromuzda siyasi taşlama oyun örneği olarak yerini alır.

¹¹⁹ Ferhan Şensoy, A.e.,s.96

2. POLİTİK TAŞLAMADA KARA MİZAHIN ABSÜRD VE GROTESKLE BİRLEŞMESİ

2.1. TÜRK TİYATROSU'NUN TOPLUMSAL GERÇEKÇİ YAZARLARINDAN SERMET ÇAĞAN

Sermet Çağan, toplumsal gerçekçi yaklaşımla tiyatrodaki yeni bir tartışma ortamı yaratır. Yazar, güncel meselelerin irdelendiği bir düzlemde toplumsal sorunları ele alır. “Yüceltmek için dünyaya gelmiş insanları doğal hakları olan yaşama pahasına süründüren kimlerdir? Kimlerdir bunların sorumluları? (...) Kişiyi öz çıkarını insancıl çıkarını öğretmeyenler, göstermeyenler. Onlar! Yönetmişler, yöneticiler, yönetecekler. Böyle haykırıyordu Sermet Çağan 1965 yılının başlarında.”¹²⁰ Bu sözlerden anlaşılacağı üzere toplumsal sorunlara hassasiyet gösteren Çağan, içinde yaşadığı toplumun gelişimine katkı sağlayacak faaliyetlerde yer alır, tiyatro alanındaki çalışmalarını eğitim alanındaki çalışmalarıyla biraraya getirir.

Sermet Çağan, tiyatro alanında seyirci algısını ölçmek amacıyla düzenlediği anket sonucunda farklı yörelerin gereksinim duyduğu seyirlik sunumların niteliklerini değerlendirir. Bu çalışmasını Çağan, *Türkiye Öğretmenler Sendikası* ile gerçekleştirerek Burhaniye’de düzenlediği tiyatro kampında hem teorik hem de pratik alanlarda gençlerle tiyatro eğitim sürecini başlatır. Tiyatronun kolektif bir bütünlüğe sahip olduğuna inan ve bunu yaptığı her işte hissettiren Çağan, kampta çeşitli seminerler düzenleyerek gençleri deneyimli tiyatro insanları ile buluşturur. Sorgulamanın, farklı düşünce biçimlerinin tiyatro için önemli olduğunu bilen Çağan, bu misyonla tiyatro ile dolu bir yaşam sürmüştür. Aynı zamanda toplumun nabzını her daim hisseden Sermet Çağan, gazete küpürlerindeki can alıcı olaylara eserlerinde yer verir. Unutmamak gerekir ki “Çağan’ın oyunlarını yazmasında bu gazete

¹²⁰ Sermet Çağan, “**Ayak Bacak Fabrikası**-Özdemir Nutku Önsöz: Sermet Çağan ve Tiyatro Anlayışı”, Cihangir/İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s.9

küpürleri önemli rol oynar. Onun için Türkiye'nin herhangi bir yerindeki olay, yalnız yurt çapında değil, bütün dünya insanlığını ilgilendirmesi gereken bir olaydır." ¹²¹

Sermet Çağan için Anamur ilçesinin Karakuçur, Karağa, Uluyaf ve Sarıdana Köylüleri'nin kötürüm bırakılması, *bütün dünya insanlığını ilgilendirmesi gereken* bir olaydır. Söz konusu olan trajik kesiti yazar, bu doğrultuda oyunlaştırır. Çağan, toplumsal sorunları deşifre ederek, fark edilmesini istediği iletilerin izleyici/okuyucu algısında çözümlenmesine yardımcı olacak buluşlar gerçekleştirir, oyunlarında çeşitli metaforlarla gerçekliği metinleri içinde aktarır.

Dolayısıyla köy halkının kötürüm bırakılma sürecinin aktarıldığı *Ayak Bacak Fabrikası*'nda da güçlü metaforlardan yararlanılmıştır. Dramaturji çalışmasını gerçekleştirdiği *Ayak Bacak Fabrikası*, izleyici/okuyucunun yabancılaşmasını sağlayabilecek çeşitli parodileri içerir. Toplumsal gerçekçi yaklaşımıyla *Ayak Bacak Fabrikası*'nda Sermet Çağan'ın aydın kimliğini ve oyunun Türk Tiyatrosu'nda politik taşlama üzerindeki etkisini değerlendirmek mümkün olacaktır. *Ayak Bacak Fabrikası*, bu doğrultuda Sermet Çağan'ın politik taşlama türünde kaleme aldığı grotesk biçimin yer verildiği bir eser olarak tezde incelenen oyunlar arasında yer alır.

¹²¹ Sermet Çağan, “**Ayak Bacak Fabrikası**-Özdemir Nutku Önsöz: Sermet Çağan ve Tiyatro Anlayışı” A.e., s.10,11

2.1.1. TÜRK TİYATROSU'NDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ OYULARDA POLİTİK MİZAH ÜZERİNE MODELLEME: AYAK BACAK FABRİKASI

“Tiyatro eylemi zorunlu olarak politiktir, çünkü insanların bütün eylemleri politiktir ve tiyatro da bu eylemlerden yalnızca biridir... Tiyatroyu politikadan soyutlamaya çalışanlar bizi temel bir yanlışla sürüklemek istiyor ki, bu da politik bir tutumdur.”¹²²

Köylü, sömürü düzeninde, milletin efendiliğinden kovulmuş, yaşam zincirini devam ettiren canlılar haline dönüşmüştür. Bu yüzden iktidar sahipleri için artık halkın sağlığı önem teşkil etmez. İnsanlar, kara tohumun faydalı olduğuna inandırılır, ekmeğin ham maddesi olan buğday yasaklanır. Böylelikle toplumun menfaati için çalıştığını söyleyen egemen güçler halkın uzuvlarını yok eder.

Söz edilen olay döngüsü, *Ayak Bacak Fabrikası'nın* kurgusudur. Kurgu, Anamur ilçesinde bulunan köy halkının yaşadığı gerçek kesitlerden oluşturulmuştur. Bu gerçekliği metoforlarla buluşturan yazar, grotesk anlatıma yer verir. Oyunun odağı trajik bir konu ile bağlantılı olsa da Sermet Çağan üslup olarak kara mizahı tercih eder. Kara mizahın, oyun içerisinde beslendiği iki unsur ise trajik toplumsal gerçekler ve metaforlardır. Yer verilen sembollerin sahneye aktarımı grotesk üslubun oluşmasını sağlar. Çağan bu seçimiyle, göstermecî bir yöntem kullanarak karikatürize edilen rol kişileri yaratmamıştır. Toplumu yansıtan tiplerle oyunda yer vermiştir. Aynı zamanda toplumsal gerçekçi yaklaşımı benimseyen Sermet Çağan, memleketin sorunlarına dair eleştirel bir bakış açısı sunmuştur. Kuşkusuz, Çağan'ın toplumcu gerçekçilik üslubunu tercih etmesi, içinde yaşadığı toplumu iyi analiz etme özelliğinden gelir. Kanıksanan sisteme yönelik eleştirel bir bakış açısı sunulurken, toplumsal gerçekçilikle ülkenin süregelen sosyolojik koşullarının çözümlenmesi sağlanır. Çünkü “toplumcu gerçekçilik, toplumu hem o andaki bütünlüğü içinde hem de gelişme çizgisine göre yansıtabilecek durumdadır”.¹²³ Bu

¹²² Augusto Boal, *Teatro de Oprimido (Ezilenlerin Tiyatrosu, 1974)*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Mimesis Dizisi, 2004, Aktaran: Erwin Piscator, A.e., s.7

¹²³ Georg Lukacs, A.e., s.112

bağlamda Sermet Çağan, *Ayak Bacak Fabrikası*'nda toplumsal gerçekçi üslubuyla kemikleşmiş sorunların irdelenmesini hedefler. Yazar, kara güldürü ile harmanladığı eleştirel bakış açısını anlaşılır bir biçimde izleyici/okuyucu ile paylaşır. Böylelikle toplumcu gerçekçilikle farkına varılan toplumsal sorunlar, kendi gerçekliklerindeki çarpıklığı grotesk bir üslupla ve parodilerle sahneye taşımıştır.

Birinci Bölüm'de yer alan Bolluk Türküsü var olan koşulların tersinlemesi olarak bir parodi yaratır.

“Bolluk Türküsü

Alın teri altın oldu toprakta
Tüm ülke sarardı başak, başak
Yeniden doğmuş gibi insan
Gülüşü bir başka
Ağlayışı bir başka
Sevgisi, korkusu bir başka
Başkadan da öteye
Türküler sarmış dağı, taşı
Bolluk, bolluk, bolluk diye...”¹²⁴

Derebeyleri yemek yerken, yoksul halk Bolluk Türküsü ile eğlenir. Türkü formunu gittikçe kıran Çağan, grotesk bir anlatıma yönelir. Türkünün geleneksel söylemi Tvist'e dönüşerek yoksul halk abartılı bir biçimde eğlenmeye başlar. Aslında söz konusu olan eğlence seyirliği, toplumsal sorunların acıklı bir yansımasıdır. 1. Derebeyi, bu abartılı eğlenceye son verene kadar herkes şuursuzca, içinde bulundukları devinime devam eder. İktidarın temsili olarak 1.Derebeyi, sahip olduğu otoritenin hissedilmesini ister. Diğer Derebeyleri de bu iktidar oyununa dahil olup

¹²⁴ Sermet Çağan, “*Ayak Bacak Fabrikası*”, Cihangir-İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1.Basım: Mayıs 1993, s.27

halkı sindirirler. Kalabalık dağılır ancak Öküz, Derebeyleri’ni izlemeye devam eder. Öküz tipiyle Çağan, etkili bir sembol kullanmıştır. Yabancılaştırma etkisi yaratılarak Öküz, aydın kesimi temsil eder. Latince konuşması, çoğunluktan bağımsız davranması bunun bir göstergesidir. Toplumsal algıda öküz, güdülen bir hayvan olarak bilinir. Bu denli tepkisiz bir hayvanın bilinçlendirilmesiyle yaratılan zıtlık, dikkat çekici bir metafor olarak kullanılmıştır. Öküz’ün memleketi terketmek üzere kurduğu planları içeren devamlı yinelenen sözleri, toplumsal sorunları ifşa eder. Bir bakıma yinelenen sözler, yazar tarafından aydın kesimin ifadesi olarak yansıtılır.

“Öküz: (Bağırarak) Gideceğim! Namussuzum gideceğim. Öküz gibi yaşayacağım bir ülkeye gideceğim.”¹²⁵

Öte yandan oyun, iktidarın, çıkarlarını korumak uğruna kurduğu kumpasla devam eder. Derebeyleri milli servet olarak adlandırdıkları kara tohumu, bolluk içinde olan halka sunmayı planlar. Halbuki halk, kendi emeğiyle buğday yetiştirmiş, verimli bir sonuç almıştır. Ancak Derebeyleri, halkın bağımsızlığından rahatsız olur. Kendilerine bağımlı olmayan bir toplum, egemen güçler için tehlike teşkil eder. Halk, sahip olduğu gücü fark ederse iktidara karşı isyan edebilecektir. Derebeyler, bu olasılığa karşı önlem almaya karar verir. Bilinçli, bolluk içinde var olan bir toplum, Derebeyler tarafından hoş karşılanmaz. Aslında yazar, memlekette uygulanan yanlış politikalara karşı atıfta bulunur. Halkın kalkınmasını istemeyen iktidarın varlığını vurgulayan Sermet Çağan, toplumsal uyanışın önünü tıkayan, yozlaşmaya yol açan siyasi oyunları parodilerle sunar. Böylelikle bolluk içindeki halkın, refah dolu günleri sona erdirilir. Çünkü mutlu insanlar, iktidar tarafından, kontrol edilemeyecek bir çoğunluk olarak nitelendirilir. Bu bağlamda “tiyatronun sınırsız politik eylemlere sahne yapma”¹²⁶ özelliğinden yararlanan Çağan, iktidar-halk ilişkisi üzerine eleştirel bir yaklaşımla toplumsal meseleleri yansıtmaya Türkü Bölümü’yle devam eder. Halk, buğdayın bereketine sevinerek Bolluk Türküsü söylerken,

¹²⁵ Sermet Çağan, A.e., s.30

¹²⁶ Bertolt Brecht, A.e., S.177

Derebeyleri de söz konusu olan bereketin yok olması adına kendi türkülerini duyururlar.

“Türkü

Bolluk türküsü dudaklarda

Sabaha dek tepinirler

Ulusal servet ambarlarda

Bu yıl çürüyecek

Bir şeyler yapmak gerek

Atalar derlerdi hep

Bolluk bozar ahlakı

Yitirir kişi nesi var, nesi yok, bolluk, bolluk diye.”¹²⁷

Derebeyleri, çıkarlarını korumak için, Papaz’a gider. Papaz, din adamı olarak Derebeyleri’ne göre üst konumdadır. Sermet Çağan’ın yarattığı bu kurgu, din sömürüsü-halk-iktidar üçgenini vurgular. Oyunda, halk Papaz’ın buyruğuna itaat eder. Sorgulamadan itaat eden halk, inanç sisteminin koşulsuz bir parçası olur. İnanç sistemi, balıkları kutsallaştıran, gölü tapınak olarak benimseyen halkın zayıf noktasıdır. Çünkü inanç mekanizması, toplumsal değerlerin sembolüdür. Rivayetlerin tılsımı halk arasında yayılırken, Papaz’ın buyruğu yorumlanmadan kabul edilir. Derebeyleri bu yüzden Papaz’ın yanına gider. Ancak Papaz’ın ikna olacağı bir yöntem bulunmalıdır. Bu yöntem bulunurken özellikle aç birine ihtiyaç duyulur. 1. Vatandaş, aç kalan halkın temsilidir. Yemek bulamayınca kutsal göldeki balıklardan birini yer. Derebeyleri, balık kılçığı görünce büyük bir felaketin yaklaştığına dair varsayımlar ortaya atar. Papaz’ı da bu konuda inandıracaklarını düşünürler. İktidar tarafından, kutsal balıkların ölmemesi için halkın elinde bulunan buğdayların devlete verilmesi gerektiği söylenir. Böylelikle buğdaylarını balıklara veren halk, kara tohum alarak, ulusal servete katkıda bulunacaktır.

¹²⁷ Sermet Çağan, A.e., s.30

“**1.Derebeyi:** Buğdayın yerini pekalâ kara tohum tutabilir. Vatandaş kara tohum yer. Kutsal balıklara olan kutsal görevini de büyük bir vicdan huzuru içinde yerine getirir. Anladınız mı? Balıklar kendilerine yem diye serpilen kara tohum vb. gibi şeylerden doymuyor. Tamam mı? Durumu vakit kaybetmeden Papaz Efendiye arz edelim.”¹²⁸

Planlanan tasarı, Papaz’ın da desteği alınarak Şef’e sunulur. İktidarın zirvesinde bulunan Şef’in tanıtıldığı sahnede, yazar tarafından toplumsal cinsiyet meselesi komedi unsuru olarak kullanılır. Şef, epidiascop denilen alet içerisinde çeşitli kadın resimleri incelerken Derebeyleri söz konusu olan mevzuyu kendi çıkarları doğrultusunda çözümlemek için gelir. Şef, kadın figürünün, objeleştirilmesine yönelik kanıksanmış toplumsal tavrı yansıtır. Kadın, egemen güç için duyulan ihtiyaçların karşılanmasını sağlayan nesne niteliği taşır. Toplumsal cinsiyet meselesi, derin bir bütünlükte oyun içinde yer almasa da güldürü aracı olarak yazar tarafından yer verilir. Bu bağlamda Şef, boş işler memuriyetinin sonucu olarak, Derebeyleri’nin sunduğu tasarıya engel olmaz. Başlangıçta söz konusu olan planı usul gereği sorgular gibi gözükmür ve kara tohumları halkın alması için Derebeyleri’nin önünü açar.

Öte yandan oyunda kullanılan projeksiyon yabancılaştırma efekti olarak izleyici/okuyucu algısında yer alır. Seyirciye sunulan iletiler, projeksiyon desteğiyle vurgulanır.

“**Projeksiyon:** Bu ülkede her şey buğdayla satılır. Her şey buğdayla alınır. İnsanlar bile! Haraaaç mezat!”¹²⁹

Kapitalist sistemin içselleştirildiği bir memlekette, toprak ağaları zenginleşirken halk yoksullaşmaya devam eder. Üretken, emekçi sınıfın hakkının yenmesi, iktidarı büyütür. Halk itaatkâr ve bilinçsizdir. Toplumun kalkınması

¹²⁸ Sermet Çağan, A.e., s.38

¹²⁹ Sermet Çağan, A.e., s.43

aydınlanmayla ilişkilidir. İktidar ise geçinemeyen, cahil toplumdan besleneceği için halkın her anlamda fakirleşmesi için çabalar. Bilgisiz ve besinsiz kalan halk, egemen güçlere yaranmaya çalışan toprak ağaları tarafınca sömürülür.

Öte yandan Sermet Çağan, egemen güçlerin düşlediği idealize vatandaşın varlığına dikkatleri çeker. Söz konusu olan ideal vatandaş planında, halk, sorgulamadan, az ile yetinen, bilinçsiz bir çoğunluk olacaktır. Böylelikle talebi olmayan bireylerin, haksızlığa karşı tepkisi de bulunmayacaktır. Çünkü karşılaştıkları hataların haksızlık olduğunun farkında bile olamayacak kadar bilinçsiz bir bütünlük sağlanacaktır. Bu durumun temsili olarak 3.Vatandaş'ın kurmalı oyuncak bebeği etkili bir ironiyi gösterir.

“3.Vatandaş: Bir kurarsam selam verecek, iki kurarsam hem selam verecek hem yürüyecek, üç kurarsam hem selam verecek hem yüreyecek hem duracak, dört kurarsam hem selam verecek hem yürüyecek hem duracak hem yatacak, beş kurarsam hem selam verecek hem yürüyecek hem duracak hem yatacak hem gözlerini kapatacak.”¹³⁰

İdeal vatandaş yaratmak amacıyla türlü oyunların düzenlendiği vurgulanılan *Ayak Bacak Fabrikası*'nda, toplumsal kaygılar sembolize edilir. Söz konusu olan kaygıların kaynağı iktidardır. Toplum, muhtaç hale getirilir. Böylelikle huzursuz ve mutsuz olan halk, iktidarın boyunduruğundan kopamaz. Öte yandan, iktidara bağımlı olan halk, toplumsal cinsiyet bağlamında da keskin normlara sahiptir. Oyunun ilk bölümlerinde annesi tarafından genç kızın çarşıda satılması ile kurguladığı sahnede Çağan, bu durumu vurgular. “Metindeki çıkar temelli bozuk düzeni kızın satılmasına göz yuman bir anne üzerinden yadırgatmak için kurgulanmış bu beklenti bozma tekniği, toplumsal cinsiyet normlarına aykırı bir durum yaratarak izleyicinin algısını doğrudan yönetim sistemine yönlendirir.”¹³¹

¹³⁰ Sermet Çağan, A.e, s.44

¹³¹ Banu Çakmak, A.e., s.187

“**Tellal:** Haraç mezat altı yüz elli, altı yüz elli, boy 1.65, kalça 80, bel 55, 60 kilo. Haraç mezat...

.....
“**Tellal:** Haydi yok mu? Kuş gibi yer, eşek gibi yük taşır, öküz gibi kağı çekker.”¹³²

Oyundaki bu bölüm, toplumda cinsiyetlere göre farklı görev ve sorumlulukların var olma biçimini gösterir. Bu durum cinsiyetler arasında ayrıma sebep olur. Kadının, insani değeri yok edilir. Toplumca kanıksanan cinsel kimliklere oyunda bu doğrultuda yer verilmiştir. “Böylece, metinde, kadını koca bulma çabasıyla özdeş kılan yerleşik erkek egemen söylem, bir yanılla sürdürülmektedir.”¹³³

Bu bağlamda köy halkına gelen bir emirle oyundaki olaylar gelişir. Halktan, sahip oldukları buğdayları Şef’e teslim etmeleri gerektiği söylenir. Bu emre uymayanlar ise vatan haini ilân edilecektir. Sorgulamadan, itaat eden vatandaşlar buğdaylarını teslim etmeyi düşünürken Öküz, halkı uyarır, onları greve çağırır. 3. Vatandaş haricinde herkes grevi onaylar. Çağan, didaktik bir söylemi Öküz’ün, vatandaşlarla olan iletişimi aracılığıyla sunar. Oyunun genelinde didaktik anlatımdan öte çeşitli sembollerin oluşturduğu bir kurgu söz konusudur. Ancak bu bölümde olduğu gibi oyunun belli sahnelerinde ileti, doğrudan izleyici/okuyucunun önüne sunulmuştur.

“**Öküz:** İşçilerin topluca çalışmamak suretiyle bir iş kolunda veya iş yerinde faaliyeti durdurmak veya işin niteliğine göre önemli olarak aksatmak amacıyla aralarında anlaşarak, veyahut bir teşekkülün çalışmaması için aynı amaçla topluca bir karara vararak işi bırakmalarına grev denir.”¹³⁴

¹³² Sermet Çağan, A.e., s.46, 47,48

¹³³ Banu Çakmak, A.e.,s.191

¹³⁴ Sermet Çağan, A.e., s.52,53

Öküz, net bir ifadeyle grevi vatandaşlara açıklar. Aslında bu açıklama kurgu dahilinde izleyici/okuyucuya da sunulan bir bilgi aktarımıdır. Toplu olarak grev kararı alan halkın arasından 3. Vatandaş, iktidara itaat edilmesi gerektiğini vurgular. 3. Vatandaş'ı kimse dinlemez ve herkes grev yolunda ilerlerken Papaz gelir. Papaz, ılımlı bir politika izler. Vatandaşları anladığını söyleyerek, kutsal balıkların yok olmaması için herkesin sahip olduğu buğdayları devlete teslim etmesi gerektiğini açıklar. Toplumsal değerlere atıfta bulunan Papaz'a kimse hayır diyemez. Çünkü kutsal balıkların yok olması demek felaketin yaşanılacağı anlamına gelir. Böylelikle halkın umudu yok olur. Bu bağlamda Horoz Toto'nun şans oyunları ile sunduğu umut, oyunda yer verilen metaforlardan biri olarak karşımıza çıkar. İnanç sisteminin oluşturduğu güçlü yaptırım döngüsü halkın umutlarını da sekteye uğrattırırken şans oyunları ile yeniden beklentilerin belirmesi sağlanır. Hiçbir zaman gerçekleşme de bir gün varlıklı olabileceklerine dair umutlarının olması en büyük dayanaklarıdır.

Oyunda dikkat çeken rollerden biri de Delikanlı'dır. Delikanlı, yazar tarafından, gerçekleri söyleyen, dürüst bir vatandaş olarak kurgulanmıştır. Doğruyu söylediği için iktidar tarafından hedef gösterilir. Kara tohumun insan sağlığı açısından tehlikeli olduğunu, buğdayların devlete teslim edilmemesi gerektiğini ifade eden Delikanlı, polisler tarafından yakalanmış ve bir kazığa bağlanmıştır. İbret olması için halkın görebileceği bir yerde yargılanmış ve konuşma izni olmayan, ağzı bağlı Delikanlı'nın homurdanmalarını yorumlayan Yargıçlar, Delikanlı'ya doksan yıl kazıkta kalma cezası vermişlerdir. Delikanlı, toplumsal sorunlara yönelik eleştirel bir duruş sunan genç neslin yansımasıdır. Yakın tarihten günümüze değin, iktidarın uyguladığı yanlış politikalara karşı net bir tutum içinde olan gençlerin karşılaştığı güç durumların sembolüdür. İktidar bilinçli, muhalif gençleri tehlikeli bulduğu için sindirmeye çalışır. Toplumun kanayan yaralarından biri de kendinden olmayanı yok etme politikasıdır. Delikanlı gençliğin simgesidir, geleceği sembolize eder. Gelecekte de mutlak gücün kendinde var olmasını isteyen iktidar, geleceği temsil eden gençlerin taraf olmasını arzular. Ancak usulsüzlüklere karşı boyun eğmeyen genç bir nesil, taraf olmayı seçmez. Bu sebepten yolsuzlukların açığa çıkmaması adına Delikanlı, iktidar tarafından sindirilir.

Öte yandan egemen güçler, menfaatlerini korumak adına kutsal balıkları ima eden bir konuşmanın cezasız kalmayacağını vurgular. Bu durumun üzerine Öküz,

konusmaktan korkan halkın suskunluğunu bozup yağmur yağacağını söyleyerek Polis'i kuşkulandırır. Su ile ilişkilendirilerek kutsal balıklara dair bir söylem olduğu gerekçesiyle Öküz tutuklanır. Böylelikle düşünmeyen, yorumlamayan, görmeyen, konuşmayan bir halkın temellerinin atılma biçimini sembollerle vurgulayan Çağan, eleştirel yaklaşımını taşlama özelliğiyle verir.

“**Koro:** Sus, susalım

Sus, susalım

Susalım ölünceye dek,

Çıkar yolu bu

Huzur bu, namus bu, iyilik, kötülük,

Hep bu,

Sus, susalım

Susalım ölünceye dek

Her şey bu, her şey buna bağlı

Sus, susalım, sus, susalım...

Çıkar yol bu mu?”¹³⁵

Ülke genelinde konuşmaktan korkan vatandaşların varlığına dikkat çeken Çağan, yarattığı kurguyla toplumsal sorunlardan birine daha değinir. Korku toplumunun oluşum sürecini çeşitli sembollerle yansıtan Sermet Çağan, yabancılaştırma öğelerinden biri olan projeksiyonla ikinci perdede sunmak istediği iletiyi aktarır. Sermet Çağan'ın projeksiyon aracılığıyla aktardığı bilgi izleyici/okuyucuda yabancılaşma hissi uyandırarak seyircinin toplumsal bir mesele üzerinde bilinçlenmesini hedefler.

¹³⁵ Sermet Çağan, A.e., s.64

“**Projeksiyon:** İnsanoğlu neye alışmaz ki! Vatandaşlar bir yıl boyunca buğday ektiler, kara tohumdan yapılmış kara ekmek yediler, buğday ektiler, kara tohum yediler. Kara tohum vatandaşlara oyun etti. Kara tohum vatandaşları kötürüm bıraktı. Vatandaşlar kötürümlüğe de alıştılar.”¹³⁶

İkinci perdenin ilk sahnesinde vatandaşların egemen güçler tarafından bağımlı hale getirildikleri anlaşılır. Adeta herkes, ideal vatandaşı vurgulayan mekanik bebeğe dönüşmüştür. Yaratılan atmosferde, aldıkları emirleri sorgulamadan uygulayan bir çoğunluğun sessizliği hakimdir. İnsanların yüzlerinde göstermecî bir mutluluk vardır. İktidarın yönlendirdiği birer kukla olmuşlardır. Bu durum yazar tarafından Türkü aracılığıyla aktarılır.

“Türkü

Yarattık, uyuduk, düşler gördük,

Düşler gördük birbirinden güzel

Her şey güzel

Hayat güzel

Yanın, yören kara kara

Kara ekmek, kara tohum.

Ak bahtımız içindir hep

Hayat güzel, her şey güzel

Güzelden de öte

Kara, kara, kara diye...”¹³⁷

¹³⁶ Sermet Çağan, A.e., s.65

¹³⁷ Sermet Çağan, A.e., s.66

Böylelikle toplumca kanıksanan huzursuzluk, bir yaşam biçimine dönüşür. Öküz'ün dört bacaklı olduğunu ilk defa fark eden Kız bu durumu aktarmaya çalışır. Yazar, bu sahnede iletişimin gerçekleşemediği bir toplumda yaşanılanları, dil oyunu ile yansıtır. Egemen güçlerin, kitleleri etkisizleştirme politikası, halkın iletişim probleminde vurgulanır. Kız, Öküz'ün dört bacağının olduğunu fark eder. Aslında mevzu Öküz'ün dört bacağının oluşu değil, bu denli basit bir ayrıntının bile kendi derdine düşmüş halk tarafından fark edilmemesidir. Böylelikle halkın pazifize edildiği bir düzende egemen güçler menfaatleri doğrultusunda kirli düzeneklerini sağlamlaştırırlar. Oyunda da yaratılan kurgu ile bu gerçeklik sembolize edilmiştir.

Öte yandan polis imajı ile toplumsal algıda uyandırılan korku mekanizması vurgulanır. Toplumsal algıda, üniforma, güç ve iktidarı temsil eder. Üniformanın kanıksanan göstergesi, kitleleri etkilemenin yanı sıra tüm direktiflerin de yerine getirilmesini sağlar. Bu etkiyle Polis, yurtdışından gelecek yardımı halka açıklar. Kara tohum yemek zorunda kalan insanların hepsi kötürüm kalmıştır. Bakıma muhtaç olan halk, tamamiyle bağımlı hale gelmiştir. Söz konusu olan bağımlılık planı hem devlete hem de devletin işbirliği içinde olduğu dış güçlere aittir. Yurt dışından gelecek yardımın hayır işi olarak gösterilmesi de egemen güçlerin bir kumpasıdır. Aslında halk, muhtaç olmadan yaşayabilecek sağlığa, güce sahiptir. Ancak emeği sömüren ve türlü oyunlarla hüküm sürecekleri toprakları çoğaltan iktidar yüzünden halk yoksullaşır.

“1.Polis: Sizler gibi kötürüm kalan Şef Hazretleri, Tanrı'nın bir gazabı olarak ülkemize çöken felakatten haberdar olan dost ve komşu ülkeler, vatandaşlarımıza dağıtılmak üzere, yardım olarak malzeme ve sağlık uzmanları göndermişlerdir. Yardım dağıtıldığı zaman derhal dağıtılacak ve dost ülkelerin sağlık uzmanları kötürüm olan vatandaşlara gerekli tedaviyi yapacaklardır.”¹³⁸

Kara güldürünün hissedildiği sahnelerden biri de yurtdışı yardım kampanyasıdır. Yurtdışından yardım adına gelen yetkili, sınıfsal ayrımı hissettiren tavırlarıyla sadece yaratılan manzarayı izler. Bozuk Türkçe ile konuşan yetkili,

¹³⁸ Sermet Çağan, A.e., s.71

mesafeli tavırları ile sınıfsal ayırımın göstergesi olmuştur. Halk ise, Şef'in bile kötürüm kaldığı bu ortamda, sorumluların kim olduğunu öğrenemez. Bu sebepten konuşma yasağı olan, ağzı kapalı Delikanlı'yı suçlamaya başlarlar. Halk bir sorumlu arar ancak doğru kişi olmak zorunda değildir. Egemen güçler tarafınca hedef gösterilen Delikanlı halkı tatmin eder. Ancak Delikanlı'yı herkes yargılarken Kız onu korur. Aslında yazar Kız aracılığıyla uygulanan politikaların altında yatan gerçeği sunar. Yurt dışından gelen yetkili kişi, sağlıklıdır fakat; “nasılsınız, iyi misiniz, iyisiniz” demekten başka halka bir şey sunmaz. Bu söylemi sık sık tekrarlar. Ayrıca yardım olarak gelen kutunun içindeki materyaller de son derece manidardır. Ayakları yoktur vatandaşların ancak yardım olarak ayakkabı gelmiştir. İlerleyen zamanlarda koşullar değişir. Yardım alacak vatandaşlar belli kriterlere uymak zorundadır. Halk buğdaylarını, yardım eden ülkeye en düşük fiyattan verecek, sunulan ayak bacaklar o ülkenin talimatına göre takılacaktır.

Bütünyle bağımlı bir toplumun sürecini metaforlarla görebildiğimiz *Ayak Bacak Fabrikası*'nda yer verilen ironik detaylar kara mizaha hizmet eder. Toplumsal değerlerin başında yer alan inanç mekanizmasını kullanan iktidar, halkın tepkisini bu yöntemle durdurur. Vatandaşlar da çareyi kutsal balıklara dua etmekte bulurlar ancak hiçbir sonuca ulaşamazlar. Şef ise, 3.Vatandaş'ın kurmalı bebeğini bulmuştur. İdeal vatandaşın temsili olan bu bebek, Şef'in hoşuna gider. Bu süreçte, 3. Vatandaş, Şef'in kötürüm olmadığını fark ederek aslında görevini halk için yapması gerektiğini hatırlatır. Şef'e, halkın temsilcisi olarak görev yapması gerektiğini söyleyen 3.Vatandaş, iktidara sorumluluklarını bildirir. Öte yandan projeksiyonda yansıtılan yazıdan ihtilalin gerçekleştiği anlaşılır. Vurgulanan baskı yönetimi, toplumsal sorunları bütünyle yansıtır.

“**Hoparlör:** Dikkat! Dikkat! Vatandaşlar! Ülkenin yönetimi bu gecedен itibaren demokratik nizamı sağlayacak ellere geçmiştir. Vatandaşların radyolarının başından ayrılmayarak, gelişmeleri izlemelerini rica ederiz. Şimdi geçici hükümet başkanının millete hitabesini dinleyeceksiniz.”¹³⁹

¹³⁹ Sermet Çağan, A.e., s.85

Demokrasi tanımını inkâr eden bir düzen içerisinde sınıfsal ayrım gerçekleşir. Demokrasi sözcüğü kurtarıcı bir terim olarak egemen güçlerin oyun aracına dönüşmüştür. Öte yandan 3. Vatandaş'ın bebeği kırılır. Kurallara uymayan bebek parçalanır. Bu kurgu, ideal vatandaş olma vasfından uzaklaşan bireyin karşılaşacağı durumun göstergesidir. 1.Vatandaş tarafından darbe gerçekleştirilir. Böylelikle kısa bir süre içinde 1.Vatandaş iktidara yaklaşır. Halkın tek geçiminin umut etmek olduğunu ifade eden Derebeyi'nin derin devlet meseleleri ile ilgili açıklamaları 1. Vatandaş'ı etkiler. Yardım amaçlı yurt dışından gelen ayak bacaklar yerine beslenen umudun dinç kalması adına ayakkabı dağıtılmıştır. İktidara gelen 1.Vatandaş'a da buna benzer türlü entrikalar sunulur. İktidarda güçlü kalmak adına, ayakları olmayan vatandaşlara ayakkabı dağıtmak gibi absürd planları kabul eden 1.Vatandaş, çok zaman kaybetmeden eski düzenin geri gelmesini sağlar. Aynı sistem hizmet etmeye başlayınca, ideal vatandaşın simgesi olan kurmalı bebek, eski formuna geri döner. Güçlü bir metafor olan senkron oyunu, kurulan parodi anlamında önemlidir. Söz konusu olan kurgu ezilenin psikolojisini yansıtır. 1.Vatandaş, iktidara gelince, eleştirdiği egemen güçlerin rolüne bürünmüştür. Bu bağlamda bastırılmış olan ortaya çıkarak oyunda, ezilen ezen konumuna geçer. Böylelikle gerçek değişim hiç bir zaman olmaz. Çünkü yeni iktidar döneminde de aynı döngü devam eder. Beslenen ümit de bu anlamda önemlidir. Değişim gerçekleşmese de adil bir hayatın hayalini kurmak insanlara güç verir. Umudunu yitirenler ise kaybolur. Hayallerin gerçekleşemeyeceğini bile bile oyun kişileri düşlere inanır. Halk, yeni iktidarın bir öncekinden farklı olduğunu kabul etmek ister. Söylenildiği gibi adaletli, özgür bir sistemin başlayacağını umut ederler. Halbuki çok geçmeden 1.Vatandaş, bir önceki kötücül iktidarın yerini almıştır. İsimler değişse de nitelik aynı kalır. Böylelikle izleyici/okuyucu *baskı ve bastırılmışlık kültürünün* hangi aşamalardan geçerek oluştuğuna şahit olur.

Öte yandan yazar, iktidarı simgeleyen Derebeyleri, Yargıç, Polis ve Politikacı rollerini aynı oyuncuların oynaması gerektiğini özellikle belirtmiştir. Yazarın bu seçimi, iktidar hırsına bürünen tüm kimliklerin bir göstergesidir. Bu doğrultuda sonsuz vaatlerde bulunan Politikacılar, riyakâr tutumlarını sergiler. Sürekli vaatler sunan ancak gerçekleşmeyen sözlerin temsilidir bu anlatım.

“Politikacılar: (Bir ağızdan, aynı jest ve mimiklerle) Vatandaşlar, Partimiz Vatan-gurur-hizmet-emrinde-heyecan-sıcak-yarın-mutlu-karatohum-ayak-bacak-cektir-caktır-cektir-caktır-pestembe...

.....
Politikacılar: Vatandaşlar-sıcak-pembe-pestembe-özgürlük-aylık-felaket-dır-dır-dır -dır-dır-dır.¹⁴⁰

Politikacıların, iktidar olabilmek adına riyakâr tutumlarını eleştiren Çağan, din sömürüsüne gönderme yapar. Bu bağlamda politikacıların halkın menfaatine yönelik çalışacağına dair açıklamaları son derece tutarsızdır. Kutsal olduğuna inanılan balıklara yatırım yapacağını söyleyen politikacılar, kara tohum dağıtacaklarını açıklarlar. Ayrıca vatandaşlara, ayak bacağı ihtiyaç duymadan el ele yürüyüp birbirlerine tutunarak yaşamaları, çözüm önerisi olarak sunulur. Son derece trajik olan bu buluş, taşlama özelliğinde aktarılır.

Oyunun finalinde bir kez daha anlaşılır ki, toplumsal sorunlar devam eder ve aynı döngünün içinde kalan halk, kaybolmaya mahkum olur. Halka dağıtılan ayak bacaklar vatandaşlara olmaz. Yerinde duran, ters giden, bir bacağı ileri bir bacağı geri hareket eden halkın tek ümidi Delikanlı’dır. 1. Vatandaş ise, artık ayak bacaklara sahip olan halkın, egemen olduğunu açıklayarak yalan bir mutluluk yaşar. Herkes durumun farkındadır. Köy halkında buğday kalmamıştır. Sadece Delikanlı’da buğday vardır. Bu sebepten Delikanlı direktten indirilir. Halk çıkarlarından ötürü göstermeci bir biçimde Delikanlı’ya iyi davranır. Ancak Öküz, halkın son umudu olan Delikanlı’ya ait buğdayları yer ve oyunun ilk sahnelerinde uzaklara gideceğine dair tekrarladığı söylemini bu sefer gerçekleştirerek gider. Buğdayları, yurt dışına satarak uyumluluk gösterecek ayak bacaklara sahip olmanın hayalinde olan vatandaşlar son umutlarını bu şekilde kaybederler. Böylelikle tekrar yoksullaşırlar. 1.Vatandaş’ın yürüttüğü politika da bir öncekinden farklı olmamıştır. Polis devleti olarak ilân edilen anayasal düzenlemede eskiye dönüş sağlanır. Artık sadece boş vaatlerin yer aldığı bir uzam belirsizliğini korur.

¹⁴⁰ Sermet Çağan, A.e., 92,93

Öte yandan Öküz'ün gitmeden önce dövizle dolaşması, dikkat çekici bir metafor olarak dış sermaye ile kurulan çıkar ilişkisi adına önemlidir. Böylelikle tüm umutların yok olduğu yeni dönemde, iktidarın sunduğu toplumsal sorunların kemikleştiği hissedilir. Dürüst bir vatandaşı simgeleyen Delikanlı ise, uğradığı haksızlıklara rağmen halkın kurtulması adına buğdayını vermeyi kabul etmiştir. Ancak oyunun başından beri gideceğini söyleyen, bilgece açıklamalar yapan Öküz, değişen aydın kesimin temsili olarak Delikanlı'nın buğdayını alıp kaçmıştır. Buğday ise emek ve son umudun simgesidir. Böylelikle oyunun sonunda emeklerin sömürüldüğü, umutların tükendiği bir dünya gerçekliği yansıtılır. Yazar söz konusu olan gerçekliği Öküz'ün dönüşümüyle vurgular. Öküz rolünde grotesk anlatımın yansımaları görürüz. Bu anlatım kişileştirme yöntemiyle gerçekleştirilir. Oyun boyunca Öküz, bilgece konuşsa da fırsatını bulduğu anda köyü terk eder. Dönüşen aydını, insan kimliğinde yansıtmaz Sermet Çağan. Yazarın bu seçimi ise grotesk ile kara mizahın harmanlandığının kanıtıdır.

Tüm detaylar değerlendirildiğinde, oyunda halkın, iktidar tarafınca kurulan kumpasa alet olduğu anlaşılır. Grotesk anlatımın yer aldığı kurgu, gerçeğin izleyici/okuyucu tarafınca sorgulanmasını destekler. Seyircinin yüzünü güldürebilecek mizahi üslup aynı zamanda toplumsal sorunlara dair farkındalık sağlar. Bu sebepten oyun komedi ya da trajedi değildir. Sermet Çağan, politik taşlama özelliğinde toplumsal meseleleri ele alır. Bu doğrultuda “oyun, toplumcu tiyatro'nun ülkemizdeki ilk yetkin ve özgün örneği sayılabilir.”¹⁴¹

Dolayısıyla Sermet Çağan aslında, Anamur İlçesi'nin Karakuçur, Karağa, Uluyaf, Sarıdana köylerinde kötürüm kalan halkın trajik hikâyesini, anlatımı güçlendiren metaforlarla sahneye taşımıştır. Yazar, söz konusu olan olaydan yola çıkarak toplumsal ve politik sorunları izleyici/okuyucuyla paylaşırken sistem eleştirisini grotesk biçimde sunar. Böylelikle Çağan, toplumsal gerçekçi yaklaşımıyla çeşitli metaforları kullanarak politik taşlama üslubunda *Ayak Bacak Fabrikası* oyunu ile tiyatromuzda politik söylemi güçlü bir eserin yer edinmesini sağlamıştır.

¹⁴¹ Yavuz Pekman, A.e, s.142

2.2. TÜRK TİYATROSU'NDA ÇAĞDAŞ OYUN YAZARI BEHİÇ AK

Behiç Ak eserlerinde, anlatım biçimine dair bilinen alışılmış kalıpları kırar. Absürd Tiyatro'nun biçem ve içeriğini Ak'ın eserlerinde görüyor olmamız bu durumun temel kaynağıdır. Tiyatromuza yeni bir biçim kazandıran Ak, mimari bilgisi ile mizahı harmanlayarak farklı bir estetik dünya oluştururken Absürd Tiyatro'dan yararlanır. “Odağında biçim vardır. Hem geleneksel dramatik yapıya hem de modern sonrası yöntemlere hakimdir ve oyunlarında her ikisini de dilediği biçimde kullanır.”¹⁴² Bu doğrultuda alışılmışın dışında bir ifade bütünlüğü oluşturan Behiç Ak, çok yönlülüğünü eserlerine yansıtır. Oyunlarında karikatürize edilmiş absürd durumları görebilmek bu anlamda mümkündür. Mekan-Zaman-Karakter bütünlüğü yoktur. Çünkü “Uyumsuz Tiyatro yazarlarının, sosyal ilişkilerinden kopmuş olarak tasarladıkları insanın yaşamı, hep bu döner-dolap şemasının içinde kalır.”¹⁴³ Behiç Ak karikatürist ve yazar kimliğini buluşturduğu eserlerinde, Absürd Tiyatro aracılığıyla zaman-uzam-karakter bütünlüğünün dışına çıkarak farklı bir anlatım biçimi yaratır. Kapitalist düzenin topluma etkisini görebildiğimiz *Bina* oyununda ise Behiç Ak'ın zaman-mekan ile yarattığı atmosferde mizahı kullanım amacını değerlendirmek mümkündür.

Bu bölümde, absürd biçem ile politik mizahın buluştuğu *Bina* oyunu irdelenecektir. Aynı zamanda dilin kendine ait normlarının kırıldığını göreceğimiz oyunda, kara güldürünün kullanım amacı, politik taşlamayla olan bağlantısı sorgulanacaktır.

¹⁴² Erkan Ergin, “Behiç Ak Tiyatrosu”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2010, s.91,(Çevrimiçi), <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1648/17615.pdf>, 15 Ocak 2015

¹⁴³ Zehra İpşiroğlu “Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik”, Taksim-İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti, 1. Baskı: İstanbul Ün. Yayınları, 1978, 2.Baskı: Nisan/1996, s.60

2.2.1. TÜRK TİYATROSU'NDA ABSÜRD POLİTİK TAŞLAMA ÖRNEĞİ: BİNA

*“Belki bu günün güçsüz insanlığının püskürttüğü acıklı ve boş dil,
bütün dehşeti, bütün sınırsız absürlüğü ile uyanık olan yalnız
adamın yüreğinde yeniden yankılanacak ve bu adam belki de
anlamadığının birden ayırımına vararak, anlamaya
başlayacak.”¹⁴⁴*

Absürd biçem ve içeriğe sahip olan *Bina*, politik taşlama özelliği ile Türk Tiyatrosu’ndaki eserlerin arasında yerini alır. “Behiç Ak, politik taşlaması “Bina”da (Mitos Boyut, İstanbul 1993) bir spor tesisi olarak tasarlanmış olan, zamanla ekonomik ve çıkarlar uğruna kuruluş amacından iyice saptırılan binanın yıkık dökük bir yapı alanına dönüştürülmesinde dönen dalaveraları gerçeklerle dil arasındaki uyumsuzluktan oluşan çarpıcı kara güldürü sahneleriyle anlatırken, binanın kurucusu olan mimarı yalnız eli kolu bağlı bir aydın tipi olarak çizmekle yetinmez, aynı zamanda dönen dolapların bir parçası olarak gösterir.”¹⁴⁵ Dolayısıyla Behiç Ak, oyun dahilinde aydın kimliğin sorgulanmasını sağlar.

Oyun, tadilatı süren binada, iki adamın konuşmalarıyla başlar. Ancak konuşmayı ilginç kılan, iletişim probleminin var olmasıdır. Binadaki tozun sağlığa zararlı olduğu ile ilgili başlayan konuşma, absürlüğünü koruyarak farklı konulara göre şekillenir. Birinci ve İkinci Adam “ben” merkezli sürdürdükleri diyalogta birbirlerini dinlemezler. Kendi sözlerini düşündükleri için bir başkasının sözü etkisizleşir. Bu yüzden Behiç Ak, aşağıdaki sahnede olduğu gibi birbirini dinlemeden birlikte yaşamaya çalışan bir toplumun varlığına dikkatleri çeker.

“Birinci Adam: Siz de görünseniz iyi olur. Karınıza bağırarak laf anlatmak zorunda kalmanız, ses tellerinizi harap etti. Aslında ben de bir kulaklarımı göstersem iyi olacak.

İkinci Adam: Kusura bakmayın şu bağırma alışkanlığımdan kurtulamadım bir türlü. Bağırmalarım yüzünden kulaklarınız tahrip oldu.

¹⁴⁴ Arthur Adamov, *L’Aveu*, s.106, Paris: Editions du Sagittaire, 1946, s.106, Aktaran: Martin Esslin, *“Absürd Tiyatro”*, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, Birinci Baskı: Ağustos, 1999, s.81

¹⁴⁵ Zehra İpşiroğlu, *“Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik”*, A.e, s.6,7

Birinci Adam: Bir şey değil, benim karımın da ses tellerini etkiliyor bu durum. O da bana bağırarak...

(Bu sırada içeriye telaşla bir inşaat işçisi girer.)

İşçi: Kalıp çivileri geldi mi?

Birinci Adam: (Yerinden hiç kıpırdamayarak) Masanın üzerindeki pakette olmalı.

(Masanın üzerinde birsürü paket vardır.)

İşçi: Hangisinde?

Birinci Adam: Düğün süslerinin yanında olmalı.

İşçi: (Eliyle paketleri yoklar.) Aaa... Ama bu kıyma.

Birinci Adam: Demek ki yanlışlıkla kıymayı, masanın üzerine, kalıp çivilerini ise buzdolabına koydum.

İkinci Adam: İnsanlık hali.

(İşçi, köşedeki toz içindeki buzdolabını açar, eliyle koymuş gibi çivileri bulur ve koşarak çıkar.)¹⁴⁶

Bu bağlamda yazar tarafından absürd biçim, toplumsal sorunların var oluş biçimiyle ilişkilendirilmiştir. Oyunda dilin mantığının kırılması, yaşanan olayların anlamsızlığından ve iletişim probleminden kaynaklıdır. Spor kompleksinde, mekânla ilgisi olmayan birimlerin var olması da bu durumun göstergesidir. Söz konusu olan birimler, kara mizah içerisinde absürd anlatım biçimi ile oyunun iletisine hizmet eder. Oyunda “Uzam ayda dört santimetre genişleyen canlı bir organizmaya, bina içindeki mekânlar, binanın gerçeği yerine simetrik bir biçimde yeniden üretilmiş bir kentin gerçeğine dönüşmüştür.”¹⁴⁷ Bu bağlamda *binanın gerçeği yerine simetrik bir biçimde yeniden üretilmiş bir kentin* birbirinden kopuk kuralları dikkatleri çeker.

¹⁴⁶ Behiç Ak, “Bina”, “Toplu Oyunları-3”, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, Ocak 2013, s.8,9

¹⁴⁷ Erkan Ergin, “Behiç Ak Tiyatrosu”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2010, s.88,(Çevrimiçi), <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1648/17615.pdf>, 15 Ocak 2015

“**Birinci Adam:** Yalnız işin suyunu çıkarmayalım. Böyle bir şey yapmaya hakkımız yok.

İkinci Adam: Evet. Evet, kendi koyduğumuz kurallara uymazsak, başkalarından uymasını bekleyemeyiz. Özür dilerim. Lafımı geri alıyorum. Yüzeceğim. Lütfen siz de pinpon oynayın.”¹⁴⁸

Bu sahnedeki diyalogta, sözcüklere yüklediğimiz değerlerin anlamsızlığı vurgulanır. Söz konusu olan sınırlandırmaya göre, kuralların dışındaki bir eylem, tüm işleyişi bozacaktır. Bu yüzden içselleştirilen düzenin bozulmaması için alışılmışın dışına çıkılamaz. *Bina*’da Behiç Ak’ın sunduğu gerçeklik de toplumdaki absürd durumlarla ilişkilidir. Diyaloglar bir çok simgeye dayalıdır. Absürd Tiyatronun oyundaki işlevselliği de bu noktada önemlidir. Çünkü “Absürd Tiyatro, bir kuramı açıklama ya da ideolojik savları tartışma işine kalkışmadığı gibi, bilgi aktarma ya da yazarın iç dünyasının dışında var olan kişiliklerin sorunlarını ya da yazgılarını sunmayla da ilgilenmediği için, olayların anlatımı, kişiliklerin yazgısı ya da serüvenleriyle ilgilenmez.”¹⁴⁹

Bu bağlamda, oyundaki her tipleme yaratılan absürd dünyaya hizmet eder. Bu tiplerden biri de Mimar’dır. Behiç Ak’ın kurguladığı döngüde Mimar, aydın kesimin temsilcisidir. Ancak duyarlı ve örnek bir aydın yoktur karşımızda. Haksızlığa göz yuman, boyun eğen, eleştirel yaklaşımdan uzak bir aydın tiplemesi yaratılmıştır. Mimar, aldığı eğitimden dolayı işletmenin yapısını iyi bilir. Ancak Birinci ve İkinci Adam tarafından pasivize edilen Mimar, spor tesisindeki hatalı işleyişe müdahale etmez. Yazar, bu anlamda, eleştiriye Mimar üzerinden gerçekleştirir. Aslında Mimar aracılığıyla toplumsal sorunlarda pasif kalmayı tercih eden aydın kesime karşı eleştirel bir bakış açısı oluşturmuştur Ak.

Öte yandan, yönetim binasının genişletilmesi sebebiyle binanın tadilatı devam eder. Tadilatın gerekliliğine inandırılmış bir çoğunluk vardır. Bu yüzden binanın onarım çalışması sorunsuz bir şekilde gerçekleşir. Geçmişten günümüze

¹⁴⁸ Behiç Ak, A.e., s.9

¹⁴⁹ Martin Esslin, A.e., s.311, 312

değin ülke genelinde onarım işlemleri de aslında aynı absürd tablo içinde değildir? Yollardaki taşlar sökülüp yine aynı ya da benzer yapıda yollar yapılmıyor mu? Kültür merkezleri, tiyatrolar tadilat sebebiyetiyle kapatılıp yıllarca işlem yapılmadan çürümeye terk edilmiyor mu? Bu gerçeklik memleketimize ait manzaraları içeriyor. Behiç Ak da gündelik olayların olağanüstü absürd içeriğini *Bina* aracılığıyla sunmuştur. Bu anlamda oyunda, binadaki işleyişin absürdlüğü yansıtılır. Havuzun suyla doluyor olması bina içerisindeki soyunma odalarını, yönetim odasını ve bekçi kulübesini etkiler. Bu sebepten masraf çoğaldığı için aidatlara zam yapılır. On altı aydır kaçak suyun kaynağının nerede olduğunu bulamayan işçiler bir çok yeri kazarak çalışmalarına devam eder. Herşeye rağmen sorun giderilemezken masraflar çoğalır. Öte yandan aşağıdaki sahnede belirtildiği gibi sahip olunan arazi ile Behiç Ak, yaratılan işleyişi karikatürleştirerek aktarır.

“İkinci Adam: Sizin binanın mimarı olarak, bu konuda bazı sorumluluklarınız olduğunu düşünüyoruz.

Mimar: Binanın çabuk yapılmasını ve ucuz malzeme kullanılmasını isteyen sizdiniz. Bunun doğal sonucu olarak...

Birinci Adam: Neyse, neyse, bu konuyu uzatmak istemiyoruz.

İkinci Adam: Evet. Karşılıklı bazı hatalar olmuş olabilir. Biliyorsunuz, bizim de elimizden birşey gelmiyordu. Belediye bize bu arsayı verince, bir an evvel üzerine bir bina kondurmak zorundaydık.

Birinci Adam: Bizden başka bir çok kurumun bu arsada gözü vardı, yapacak başka bir şeyimiz yoktu.”¹⁵⁰

Rant sağlamak adına araziye sahip olmak isteyenlerin rekabetine yer verilen bu sahne, kapitalist sistemin bir ürününü temsil eder. Mimar’ın duruşu bu noktada

¹⁵⁰ Behiç Ak, A.e., s.18

netlik kazanıyorken, Birinci Adam ve İkinci Adam ile aralarındaki çıkar ilişkisi belirginleşir. Mimar, aldığı direktifler sonucunda çıkarlarını koruyarak sağlam olmayan bir bina inşa etmiştir. Zamanla binada oluşan sıkıntılar, tadilatla sonlandırılmaz hale gelir. Aslında binanın hasarlı oluşu oyun içerisinde bir metafor olarak kullanılmıştır. Çürük binanın inşaatı, toplumsal sorunların sembolüdür. Toplumsal sorunlar ise görmezden gelinir. Bu yüzden sorunlar hiçbir zaman çözülemez. Sadece patlak veren sıkıntıların üstü örtülür. Bu uğraş da boş bir çabadır. Çünkü hiç bir zaman kesin bir sonuç elde edilemez. Binanın duvarında asılı olan naylonun düşmesi sonucunda büyük bir delik ortaya çıkar. Delikten binanın dışı gözüktür. Sokaktan geçen insanların binanın içine merakla baktıkları bu sahnede, *içerisi-dışarı* zıtlığı dikkatleri çeker. Binanın dışına çıkamayanların görüntüsüne şahit olan sokaktaki insanlar, bakışlarıyla içeridekileri rahatsız eder. Çeşitli sorularla verdikleri rahatsızlık daha da artar ve binadakiler için tedirginlik oluştururlar. Oyunun bu bölümünde, tedirgin ve gerginlik seviyelerinin gittikçe arttığını görebildiğimiz Birinci ve İkinci Adam'ın boş söylemleri dikkat çeker. Binayı zayıflatan etkinin dış güçlerden kaynaklandığına inanan Birinci ve İkinci Adam, Mimar'a türlü gerekçeler sunar. Sunulan tüm göstergeler oldukça absürttür. Yeni yapılan ek binanın paralel iki girişini kendi binalarının kolonlarına bağlı olduğunu söyleyen İkinci Adam, uğradıkları saldırıların müesseseseleşmek konusunda yetersizliklerinden kaynaklı olduğunu ifade eder. Bu konudaki açıklamayı, Birinci Adam, ciddi bir üslupla gerçekleştirirken büyük bir sıva parçası gürültüyle düşer. Bu hareket, ortamı etkilemez ve aynı ciddiyet içerisinde konuşma devam eder. Birinci ve İkinci Adam, absürd durumun pekiştiği bir koşullanma içindedir. Kendilerini tekrarlayan söylemleri oyun boyunca devam eder. Mimar'ın konumuna ilişkin yorumları da bunun bir göstergesidir. Grafiker çalıştırmanın binanın yararına olacağını düşünen Birinci ve İkinci Adam'ın görüşüne katılmayan Mimar, bunun gereksiz bir hamle olacağını paylaşır. Birinci ve İkinci Adam'ın, Mimar'ın konforlu olduğu düşünülen yaşantısı hakkında yinelenen görüşleri bu noktada devreye girer.

“Mimar: Grafikerler mi? Grafiker eğitimde kullanılamaz. Onlar grafik tasarımı yaparlar.

Birinci Adam: Siz öyle sanın.

İkinci Adam: Ah... Ben hep söylüyorum. Özür dilerim ama siz mimarların hayatla ilişkisi çok zayıf.

Birinci Adam: Ne de olsa sıcacık büronuzda masanızın başında, keyifli keyifli kahvenizi yudumlayarak projelerinizi çiziyorsunuz.¹⁵¹

.....

Birinci Adam: Ahh. Siz mimarlar.. Siz mimarlar. Bazı şeyleri anlamanız ne kadar zor.

İkinci Adam: Ne de olsa siz hayattan kopuk...

Birinci Adam: Sıcacık büronuzda gerçeklerden uzak.

Mimar: Saçmalıyorsunuz, saçmalıyorsunuz.

İkinci Adam: Düşler kurarak, planlarınızı çiziyorsunuz.”¹⁵²

Aslında Birinci ve İkinci Adam da Mimar’dan farklı değildir. Mimar, Birinci ve İkinci Adam’a göre eğitilmiş ve aydın duruşunun olduğu öngörülen bir şahıstır. Ancak hiçbir zaman binadaki işleyişe karşı olmaz. Kendine göre yanlış gelen bir durum karşısında aldığı direktiflere boyun eğer. Bina için ucuz malzeme kullanıldığını bilir ancak bunun için bir şey yapmaz. İşler zamanla daha karışık bir hal alır. Köfte yapımında Grafikerler çalışmaya başlar. Mimar, bu işin Grafikerlere göre olmadığını anlatsa da iletişimin gerçekleşmediği bir ortamda sözü geçersiz kalır. Böylelikle Mimar, Birinci Adam ve İkinci Adam’ın inisiyatifi doğrultusunda Bina içindeki işleyişe dahil olur.

Oyunda yinelenen bir başka detay da yüksek sesle konuşmadan duyulan rahatsızlık uyarısıdır. Birinci ve İkinci Adam bu konuda, belli aralıklarla sürekli birbirlerini uyarırlar. Öte yandan oyun, yabancılaştırma efektleriyle pekiştirilmiştir. Duvardan kafası çıkan Adam, maçın durumunu sorarken, Genç Kız da düğün saatini öğrenmek ister. Böylelikle yabancılaştırmanın var olduğu bir bütünlük dikkatleri çeker. Söz konusu olan yabancılaştırma, Birinci ve İkinci Adam’ın spor kompleksi

¹⁵¹ Behiç Ak, A.e., s.21

¹⁵² Behiç Ak A.e., s.23

olan binadaki spor dallarını sorgulamasıyla devam eder. İlginç bir biçimde Birinci ve İkinci Adam, sporcuların sorumsuz, işe yaramaz olduklarını düşünürler.

“Birinci Adam: Çok sorumsuzlar. Yüzmekten başka bir şey düşünmüyorlar.

İkinci Adam: Düşünün, biz onlar için saçımızı süpürge edip, sabahtan akşama kadar onlar için çalışıyoruz. Onlar hiçbir şey yapmıyorlar. Sadece yüzüyorlar.¹⁵³

.....

Birinci Adam: Düşünebiliyor musunuz? Sabahtan akşama kadar küçük beyaz bir topa vuruyorlar.

İkinci Adam: Top bir o yana, bir bu yana gidiyor.

Birinci Adam: O yana giden topu bu yana, bu yana giden topu ise o yana vuruyorlar.

Mimar: Bu çok normal. Pinpon böyle bir oyundur zaten.”¹⁵⁴

Oyun ilerledikçe, kuşku, şüphe ve korku, gerilimi yükselten bir bütünlük kazanır. Adeta bu durum, yaratılan korku toplumunun bir göstergesidir. Havuzun suyunun yükselmesine karşı önlem alan Birinci ve İkinci Adam, can simitlerini bulamayınca büyük bir endişeye kapılırlar. Düşmanları olarak gördükleri yüzücülerin kendilerine ait olan can simitlerini çaldıklarını düşünürler.

“Birinci Adam: Kendileri yüzme biliyorlar diye, bütün yüzme bilmeyenlerin ölmesini istiyorlar.

İkinci Adam: Katiller!

Birinci Adam: Halk düşmanları!

İkinci Adam: Kahrolsun yüzücüler!

Birinci Adam: Katil yüzücüler!

¹⁵³ Behiç Ak, A.e., s.26

¹⁵⁴ Behiç Ak, A.e., s.27,28

İkinci Adam: Yaşasın yüzme bilmeyenler!

Birinci Adam: Yaşasın!”¹⁵⁵

Birinci ve İkinci Adam’ın söylemi toplumsal korkuların ve tabuların absürd yansımasıdır. Bu sahnede aslı olmayan tüm kurgusal inanışların uyumsuz tavrını görmekteyiz. Mimar, can yeleğinin üzerine oturur. Bu durumu fark edince Birinci ve İkinci Adam, içinde bulundukları duygudan hemen uzaklaşarak kaldıkları yerden devam edip yüzme için hazırlanırlar. Absürd bir tutum olan bu davranış biçimi yabancılaşmayı destekleyen bir kurgu olarak oyunda yer alır. Aslında yazar izleyici/okuyucu algısında bir farkındalık yaratmak ister. İçselleşen normların sorgulanmasını hedefleyen Behiç Ak, dördüncü duvar imgesini yok eder. Dördüncü duvarın ortadan kalkmasıyla (...) izleyici burada heyecana kaptırmaz kendini, oyunun sonunu merakla beklemez, değişmeyen, kaçınılmaz temel-durumlarla karşı karşıya gelir.”¹⁵⁶ Böylelikle Behiç Ak, Absürd Tiyatro aracılığıyla seyircinin de oyunda etkin kılınmasına destek olur. Behiç Ak, yabancılaşmayı, epik yaklaşımdan öte absürd söyleme hizmet etmesi adına kullanır. Birinci ve İkinci Adam’ın demokrat olduklarına dair açıklamaları bu seçimin bir göstergesidir. Yüzme havuzunu yüzücüler kullanmasa da Birinci ve İkinci Adam havuzu hiçbir zaman boş bırakmayacaklarını ifade ederek demokrat olduklarını açıklarlar. Spor tesisindeki spor dallarına karşı olmadıklarını söylerler. Ancak garip olan şudur ki, birkaç replik önceye baktığımızda sporculara oldukça öfkeli olan Birinci ve İkinci Adam bir anda tavır değiştirirler.

“İkinci Adam: Evet. Kelimenin tam manasıyla. Biz demokratız.

Birinci Adam: Bir pinponcuyla, bir tenisçinin, bir basketçinin, aynı çatı altında,

İkinci Adam: Barış içinde...

Birinci Adam: Bir arada yaşayabileceğine inananlardansınız.

İkinci Adam: Hatta onların yönetime katılmalarını isteriz biz.

¹⁵⁵ Behiç Ak, A.e., s.29

¹⁵⁶ Zehra İpşiroğlu, A.e., s.23Aktaran: Fakiye Özsoysal “**Tiyatro Metinlerinde Alımla ve Metin Stratejileri**”, Altkitap-İnceleme-5 Şubat 2002, s.78 <http://www.altkitap.net/author/fakiyeozsoysal/>

Birinci Adam: Belki inanmayacaksınız ama geçen Eylül ayında bu binanın ne renge boyanmasını gerektiğini onlara sorduk biz.

İkinci Adam: Pinponcular sarıya, yüzücüler maviye, tenisçiler pembeye.

Birinci Adam: Basketçiler kırmızıya boyansın, istediler.

İkinci Adam: Hiç sesimizi çıkarmadık.

Birinci Adam: Gayet demokrat davrandık. Hiç taraf tutmadık. Hiç kimsenin istediğini yapmadık.

İkinci Adam: Binayı tarafsız bir renk olan griye boyadık.

Birinci Adam: Evet biz despot değiliz, kimsenin tarafını tutmadık.”¹⁵⁷

Birinci ve İkinci Adam’ın despot olmadıklarını açıkladıkları anda yine kendileri tarafından despot iki tipin varlığı net bir şekilde çizilir. Eylem ile sözel ifadenin tutarsızlığını görebildiğimiz bu sahnede Mimar’ın egemen sisteme dahil olma sürecine tanıklık ederiz. Bu bağlamda, spor kompleksini geliştirme planları çerçevesinde binanın işlevselliğini bozacak türlü işlemler gerçekleşir. Spor merkezinin amacına bütünüyle zıt bir fastfood işletmesi oyundaki absürd durumların merkezinde yer alır. Sağlıklı yaşam ile sağlıksız yiyeceklerin aynı binada tasarlanması güçlü bir metafor oluşturur. Daha çok kazanmak için kâr sağlayacak girişimlerde bulunan Birinci ve İkinci Adam, koşulların uyumsuzluğu ile ilgilenir. Mimar, her ne kadar konuya hâkim olacak donanımına sahipse de Birinci ve İkinci Adam tarafından pasivize edilmiştir. Bir yanda bina sahipleri maddiyatın getirdiği güçle hüküm sürerken, diğer tarafta bu işin eğitimini almış Mimar, işletmedeki hatalara göz yummar. Mimar, absürd durumlar karşısında şaşkınlığını sunmakla birlikte kısa süre içinde olanları kabullenir. Mimar, kendi çıkarlarını koruyabilmek adına sessiz kalmayı bilinçli olarak tercih eder. Bu bağlamda “Behiç Ak, daha baştan pisliğe bulaşmış olan, oyunun sonunda diğerleriyle birlikte kârlı bir iş olan “köfte yapımına katılan mimar tipiyle bütünüyle bir uyumsuzluğu dile getirmektedir.”¹⁵⁸

¹⁵⁷ Behiç Ak, A.e., s.31

¹⁵⁸ Zehra İpşiroğlu, “Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik” A.e.,s. 7

“**Birinci Adam:** Büyüyoruz, büyümenin gereklerini yerine getirmeliyiz. Gelişmenin kaçınılmaz sonucu bu. Fastfoodçu’nun alanını, havuza doğru, genişletmek zorundayız.

Mimar: Fakat burası bir spor salonu, fastfood’çu değil. Havuzu, köfteci haline getiremezsiniz.

Birinci Adam: Ekonomik düşünmeliyiz. Bizi yanlış anlamayın. Biz sporcuları çok severiz. Ama ekonomik düşünmeliyiz.”¹⁵⁹

Behiç Ak’ın Mimar ile yarattığı dünyada, modern aydın anlayışına yönelik eleştiri yer alır. Aydın kimliğin sorgulanmasını sağlayan bu tercih, pasif kalmayı tercih eden aydınların varlığına dikkatleri çeker. Mimar da konumu itibarıyla maddi bir güce sahiptir. Bu gücü kaybetmemek için işletmedeki hatalara karşı gerekli tepkiyi göstermez. İdealist bir aydın modelinden uzak, çıkarlarını korumak adına, yapılan tüm yolsuzluklara boyun eğen sözde aydını görürüz. Böylelikle oyunda Behiç Ak, aydın sorumluluğunu sorunsallaştırır.

Bununla birlikte Mimar’ın tercihlerinde bir değişim olmasa da kırılma noktalarının gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Mimar’ın söz konusu olan kırılma noktalarından biri de kitaplığın kapatılmasıdır. Kitaplığa gelen insanlardan rahatsızlık duyan Birinci ve İkinci Adam, koşulları değiştirerek bu ilgiyi yok etmek istemişlerdir. Kitaplık, soğuk, gürültülü ve ıslak bir mekâna dönüşse de kalabalık azalmamıştır. Sonunda kitaplığı tamamen kapatan Birinci ve İkinci Adam, amaçlarına ulaşarak Mimar’ı bir kere daha şaşkınlığa uğratırlar. Mimar’ın bozuk düzene boyun eğdiği absürd durumlardan birini daha bu sahnede, kitaplıkla kurulan bir metaforla görürüz. Kitaplık aydınlanmanın sembolüdür. Kitaplığa kilit vurulması da aydınlanmanın durdurulması demektir. Mimar da bu gerçeğin farkında olsa da sunulan gereklilik dünyasında hiçbir şey yapmaz.

“**Mimar:** Siz, siz, bütün mimarlık teorilerini altüst ettiniz... Sizin gibi insanlar yaşadığı için, bu memlekette mimarlık yapılamaz, değil mimarlık, ayakkabı tamirciliği, terzilik, elektrikliçilik, kapıcılık, oyuncakçılık... Hiçbir şey, hiçbir

¹⁵⁹ Behiç Ak, A.e., s.33

şey yapılamaz... Siz onları bile çıldırtırsınız... Sizi hapishaneye tıkmalı... Fakat size bakacak gardiyan bile bulunamaz.

İkinci Adam: (Cebindeki kolonya şişesini çıkartıp, eline biraz kolonya döker ve Mimar'ın boynuna masaj yapar. Sanki bir ruh hastasına davranır gibi sesini aşırı derecede yumuşatarak) Lütfen... Sakin olun... Kendinizi üzerek bir yere varmanız mümkün değil. Maalesef, gerçeklerle okulda öğretilenler zaman zaman uyuşmuyor.

Birinci Adam: Bizdeki eğitim sistemi maalesef çok soyut.

İkinci Adam: Sizi o kadar iyi anlıyoruz ki.

Birinci Adam: Siz gerçek bir idealistsiniz.

İkinci Adam: Biz de gençken öyleydik.

Birinci Adam: Her şeyin olması gerektiği gibi olmasını istedik.

İkinci Adam: Fakat lütfen, siz de bizi anlamaya çalışın. Zor da olsa.

Birinci Adam: İnanın burada biz olmasaydık her şey biterdi.

İkinci Adam: İyi ki biz varız.

Birinci Adam: Evet, evet. İyi ki biz varız.”¹⁶⁰

Mimar, işletmedeki hatalara karşı tepki gösterdiği anda Birinci ve İkinci Adam tarafından uyarılır ve sakinleştirilir. İpler, Birinci ve İkinci Adam'ın elindedir. Mimar'a yaptıkları masaj da bunun bir göstergesidir. Bireylerin pasif hale dönüştürüldüğü en etkin yol politik tutumlardır. Uygulanacak yaptırımlar, çeşitli kelime oyunları ile halka sunulur. Böylelikle egemen güce inananlar, yapılan hataları fark etseler de olanları görmezden gelirler. Mimar'ın içinde bulunduğu tutum da bu

¹⁶⁰ Behiç Ak, A.e., s.38,39

doğrultuda şekil alır. Öte yandan Gerilla Savaşının ilan edildiğini düşünen Birinci ve İkinci Adam, yarattıkları tüm kaosu büyük bir amaç için uyguladıklarını ifade ederler.

“**Birinci Adam:** Sizi çağırdık çünkü yarattığınız çocuk, büyüdü serpildi.”¹⁶¹

Birinci ve İkinci Adam, sahip oldukları yapının uğradığı değişimi özellikle Mimar’a gösterirler. Bu değişim, onlar için bir başarıdır. Soyunma odaları ve pinpon salonu kiralanmış, fastfood girişimleri başlatılmış, büyük salon düğünlerde kiralanabilecek bir hâl almış, bekçi kulübesini bekçi çalmıştır. Tüm bu dönüşüm, mimarî ile kurulan ironik bir bütünlüğü içerir. Bir ülkenin mimarisi, kültürünü yansıtmaktadır. Behiç Ak’ın, *Bina* ile oluşturduğu kurgu, kültürel yozlaşmayı sembolize eder. Bu açıdan bakıldığında Bina’da spor kompleksinin yüksek gelir sağlaması için amacından saptırılarak ticarethaneye dönüşme serüvenine şahit oluruz.

Oyunda belli bölümlerde araya giren İşçi, Yaşlı adam, Genç Kız, Grafiker, Kadın gibi tipler ise kurulu düzene hizmet eden çoğunluğu temsil eder. Tüm tipler yaratılan kapitalist sistemin işlemesi adına önemlidir. Bununla birlikte binayı kişileştiren Birinci ve İkinci Adam, kurdukları benzerlik çerçevesinde yönetici konumlarını hatırlatarak Mimar’a türlü direktifler sunarlar. Böylelikle Mimar, Birinci ve İkinci Adam tarafından denetlenerek kurulan bozuk düzene hizmet eder hale gelir. “Dolayısıyla bizim belli bir kişiyi denetim altına almamız demek esasında bir denetim zarureti modundan bir diğer denetim zaruret frekansına geçmemiz demektir!”¹⁶² Bu bağlamda oyunda kurulan denetim mekanizması da kendi içinde yer alan hiyerarşik yapının varlığını sunar. Ayrıca Birinci ve İkinci Adam, her binanın insanlar gibi kişiliklerinin olduğunu söylerken spor kompleksi olan bu binanın da gelişip büyümesi için yeniliklere açık olması gerektiğini ifade ederler. Ancak yenilik olarak adlandırılan her girişim, binanın özgün bütünlüğünü

¹⁶¹ Behiç Ak, A.e.,s.45

¹⁶² Noam Chomsky, Türkçesi: Selahattin Ayaz, “**Modern Çağda Entellektüellerin Rolü**”, Beyazıt/İstanbul, Pınar Yayınları, Sonbahar 1994, (Bu eser, Londra’da Serpent’s Tail Yayınevi tarafından “The Chomsky Reader” ismiyle basılan kitaptan seçilerek tercüme edilmiştir.) s.144

bozmaktadır. Binanın işleyişini sekteye uğratan yeniliklerin yanı sıra dışardan gelen müdahalelerin de etkisi bulunur. Bina içerisindeki işleyiş belli aralıklarla tipler dahil olurlar. Oyuna eklenen tiplerle birlikte herkesin farklı konular doğrultusunda konuştuğunu görürüz. Bu döngü absürd yaklaşımı güçlendirir. Çünkü “iletişimin olası olmadığı yerde iletişim kurma çabası, yalnızca maymunu bir densizlik ya da eşyalarla konuşan delilik benzeri, ürkütücü ölçüde gülünçtür.”¹⁶³ Bu bağlamda, oyun ilerledikçe absürd biçimin her replikte kendini yansıttığını görürüz.

Askerlik fotoğraflarını Mimar’a gösteren Ceketli Adam aracılığıyla yazar, simgesel bir isimle militarizmin absürdlüğünden yararlanır. Ceket, üniformayı çağrıştıran bir göstergedir. Üniforma ise askeriyedeki tek tipliliğin sembolüdür. Spor kompleksi olan binada da tek tipleşmek üzerine yürütülen politika söz konusudur. Bu doğrultuda binanın spor kompleksi özelliği zamanla yok olur. Tek tipleşme, binadaki işleyişin aynı amaca hizmet etmesini destekler. Spor merkezi olan bir bina sağlıklı yaşam için hizmet vermelidir. Ancak daha fazla kazanmak adına spor kompleksinde amacından aykırı bir düzen oluşur. Herkes aynı mekanizma içinde tek tip davranış biçimi sergilerken kapitalist sistemin var olması adına hizmet eder. Bu yüzden, insanların sağlıklı yaşamaları için gerekli olabilecek donanımına sahip bir binanın yok oluşuna şahit oluruz. Böylelikle binada engellenemeyecek yanlış bir işleyiş kök salar. Bu kurguyla yazar, kanıksanan sistemin hiçliğini vurgular. “Hiçbir şey Hiç’ten daha gerçek değildir.”¹⁶⁴ Bu bağlamda hayatın hiçliğine dair en gerçekçi yorumu da Yaşlı Adam yapar.

“Yaşlı Adam: Asıl siz çıldırmışsınız. Hepiniz sıfır eşit sonsuz olduğunu farkında olmayan cahiller.”¹⁶⁵

Bir bakıma oyundaki kahramanların varlığı zamanla hiçliğe dönüşür. “Tüm insanlar gündelik hayatı “yaparken” varoluş sorusuna cevap bulmaya çalışır ve bu

¹⁶³Samuel Beckett, **Proust**, New York: Grove Press, tarihsiz, s.46, Aktaran: Martin Esslin, A.e., s.32

¹⁶⁴ Beckett’in alıntı yaptığı Demokritos’un sözü, Aktaran: Martin Esslin, A.e, s.331

¹⁶⁵ Behiç Ak, A.e.,s.46

cevabı gerçekleştirdikleri etkinliklerin doğası temelinde verirler.”¹⁶⁶ Behiç Ak da bulunduğumuz dünya içerisinde var olma sorunsalı ile ilgilenir. Varlık sorunsalının çıkış noktası da hayatın absürtlüğünden gelir. Bu absürtlük içerisinde kurulu sistem adaletli olma yolundan sürekli sapar. İktidarın hizmetinde olan mekanizmalar denetlemeden yoksun, egemen gücün himayesi altındadır. Bu sebepten halk yoksullaştıkça iktidar güçlenir. Günümüzde de söz konusu olan durum, oyunda yaratılan kurguya benzer. Bu bağlamda oyun güncelliğini korumaktadır. Örneğin, kentsel dönüşüm projelerinin hızla çoğalması kapitalist sistemin günümüzdeki göstergesidir. Büyük para kazananların menfaatlerini koruyarak daha çok kazanç sağlamalarını destekleyen bu projelerin yansımaları oyunda görmekteyiz. Bina, bünyesinde kendisine ait olmayan işletmeleri içinde barındırdıkça işlevselliğini yitirir. Spor kompleksi olan bir binanın fastfood hizmetinde bulunması kurgu içerisindeki bir metafordur. Söz konusu olan metafor akıllara kentsel dönüşüm projelerini getirir. Aslında bu projeler kapsamında sadece binalar yıkılmaz. Trajik olan, değişen yaşam biçimleridir. Biçimsel olarak cazip gelen ve daha çok talep edilen evler, özünden farklı inşaa edilir. Spor kompleksinde fastfood işletmesi ne kadar absürd ise, müstakil evlerin yerlerini alan çok katlı apartmanlar da aynı özelliktedir. Bu bağlamda oyunun güncelliğini koruduğunu söylemek mümkündür.

Oyunun finalinde ise güncelliğini koruyan bir başka metafor dikkat çeker. Tüm tipler kendi dertleri ile ilgilenirken birbirleriyle konuştukları anda bile müthiş bir iletişimsizlik içinde kaybolurlar. Bu döngüde Mimar da düğüne yetişecek olan köfte yapımına dahil olmaktan kendini alamaz. Oyundaki en güçlü metaforlardan biri olan bu bölüm, oyunun finalini oluştururken Mimar’ın da bütünüyle kapitalist sisteme dahil olduğunu gösterir.

Böylelikle yaratılan kurgu, oyunun taşlama özelliğini bir kez daha vurgular. Çünkü Behiç Ak’ın eleştirel yaklaşımı mizah aracılığıyla gerçekleşir. Aydın kimliğinin temsili Mimar, köfte yapımına dahil olarak izleyici/okuyucuda komedi algısı uyandırır. Aydın kimliğinin pasivize edilmesi ve sisteme dahil oluşu kara güldürü ile aktarılırken durumun ciddiyeti de gözler önüne serilir. Oyunda güldürüyü oluşturan en belirgin öğeler absürd kurgu ve yazarın kullandığı dil oyunudur. Bu bağlamda

¹⁶⁶ Anthony Giddens, A.e.,s.69

Behiç Ak, politik taşlama türündeki *Bina* oyununda absürd özelliğın gülmeceye hizmet etmesi adına kullanarak eleştirel bir bakışaısı ile toplumsal meseleleri ele almıştır.



3. BELGESEL OYUNLARDA KARA MİZAH

3.1. TÜRK TİYATROSU'NDA SAKINCALI PİYADE ERİ: UĞUR MUMCU

*Buzlar hep kırıldı.
O'nun için de umutsuzluğun
baş düşmanı doğrudan umudun kendisi
olmuşur.¹⁶⁷
Rutkay Aziz*

“Atatürkçü, laik, cumhuriyetçi, demokrat bir Türkiye’nin yılmaz savunucusu; devrimci, hep emekten yana, araştıran ve sorgulayan gazeteci Uğur Mumcu, 24 Ocak 1993 günü otomobiline konan bir bomba ile inandığı tüm değerler uğruna yaşamını yitirdi.”¹⁶⁸ Toplumumuza ait sorunları açığa çıkarmaya çalışan yazarın katledilmesi ve katilinin hala bulunamamış olması çarpıcı bir gerçekliktir.

Geçmişten günümüze değin, iktidarın tek tip vatandaş yaratma politikası, gerçeği gören ve muhalif duran aydınları katlederek yok etmiştir. Uğur Mumcu, askerlik dönemine yakın bir tarihte “*ordu uyanık olmalı*” tabirinin yazılarından birinde geçmesi sebebiyle tutuklanır. 12 Mart Dönemi’nde bir çok aydının karşılaştığı adaletsizlik, Uğur Mumcu’yu da derinden etkiler. “Orduya hakaret etmek ve sosyal bir sınıfın öteki sosyal sınıflar üzerine tahakkümünü kurmak” suçunu işlediği iddia edilerek 1 yıl Mamak Cezaevi’nde kalan Mumcu, 7 yıl hapis cezası alır. Yargıtayın kararı bozmasıyla beraat eder. Ancak bu durum Mumcu’nun askerliğini etkiler. Yedek subay olarak tamamlayacağı askerliğini, Sakıncalı Piyade eri ünvanıyla zor şartlarda Patnos’ta yapar. “Ama Mumcu zaten askerliğini er olarak yapmaktan hiçbir manevi rahatsızlık duymadığını, “Ben, Patnos dağlarında halk

¹⁶⁷ Uğur Mumcu, Rutkay Aziz, “**Sakıncalı Piyade**”, Rutkay Aziz, “Önsöz: Gelmekte Olanı Beklemek ve Oyun Üzerine Birkaç Söz”, Ankara, Um:ag Vakfı Yayınları: 28, Bütün Yapıtları Dizisi: 26, Birinci Baskı: Şubat 1997, s.11

¹⁶⁸ Uğur Mumcu, Rutkay Aziz, “**Sakıncalı Piyade**”, A.e., Sunuş Bölümü-um:ag, s.7

çocuklarıyla er olarak askerlik yapmayı, emekli olduktan sonra, siyasal iktidarın uzattığı yönetim kurallarında onbinlerce lira para alan orgeneral olmaya değişmem...” diyerek dile getiriyordu.”¹⁶⁹

Askerlik döneminden sonra hukukçu yanı ile araştırmacı sorgulayıcı özelliğini birleştirerek siyasi dosyalar üzerine yazmaya başlayan Mumcu, Süleyman Demirel’in yeğeni Yahya Demirel’in hayali mobilya ihracatını konu alan *Mobilya Dosyası* kitabını yayınlar. 1977’den 1991’e kadar Cumhuriyet Gazetesi’nde *Gözlem* başlıklı köşede yazar. Politik güldürü özelliğindeki *Büyüklerimiz* kitabı ile Mumcu, 1980 öncesinde, siyasal hayatta ismi bilinen pek çok ünlünün yaşam öykülerini, siyaset hayatlarını yansıtır. Aynı zamanda terör olayları ile 12 Mart öncesi ve sonrasında gençlik liderlerinin yaşadıklarını kaleme alan Mumcu, *Çıkmaz Sokak* kitabını yayınlamıştır. Silah kaçakçılığı ve terör üzerine araştırmalar yaparak halkın bilinçlenmesi adına bu konuda *Silah Kaçakçılığı ve Terör*’ü yazmıştır. *Ağca Dosyası* adı altındaki makaleyi yazdıktan sonra 1983’te Ağca ile röportaj yapmıştır. Uğur Mumcu, Kenan Evren’in, imzalayanların vatan haini olarak hedef gösterdiği, Aziz Nesin’in Cumhurbaşkanlığı ve TBMM Başkanlığı’na sunulacak olan aydınlar dilekçesinin hazırlanma sürecine dahil olmuştur. *Papa-Mafya-Ağca* kitabını yazan Mumcu, 12 Eylül’de yapılan işkenceleri anlatan *Sakıncasız* kitabını kaleme almıştır. 7 Ocak 1993’te Cumhuriyet’te *Mossad Barzani* adlı bir yazı yazarak Kürt milliyetçiliği ile Barzani-Mossad arasında kurduğu bağlantıyı açıklamıştır.

“Ortadoğu'nun karanlık bir kuyu olduğu her gün biraz daha anlaşılıyor. Kanıtlanan son ilişki MOSSAD-Barzani ilişkisidir. MOSSAD, İsrail'in gizli istihbarat örgütüdür. Bu örgütün, Kürt lideri Molla Mustafa Barzani ile ilişkileri olduğu söylene daha önce kim inanırdı?”¹⁷⁰

Yakında yayınlacağı kitabında istihbarat örgütleri ile Kürt milliyetçiliği arasındaki bağlantıyı açıklayacağını ifade eden Mumcu, 24 Ocak 1993’te uğradığı bombalı saldırı sonucunda hayatını kaybetmiştir. Kardeşi Ceyhan Mumcu’nun ifade ettiği üzere İsrail elçisiyle görüşme yapan Uğur Mumcu’nun, sömürgeciliğe yatırım

¹⁶⁹ Uğur Mumcu-Rutkay Aziz, A.e., Sunuş Bölümü-um:ag, s.8

¹⁷⁰ Uğur Mumcu, “Cumhuriyet Gazetesi-7.Ocak.1993- Mossad Barzani”

yapan zihniyetin kurbanı olduğu anlaşılmaktadır. Dönemin devlet adamları, suikastin faillerini bulacaklarına dair namus sözü vermişlerdir fakat cinayet çözülmemiştir.

Uğur Mumcu'nun hak, emek ve adalet uğruna olan yoğun mücadelesi emperyalist güçler tarafınca sürekli sekteye uğratılmak istenmiştir. Ancak araştırmaları, kaleme aldığı eserleri ve eleştirel bakış açısını hiçbir engel durduramamıştır. Büyük kanunsuzlukların yer aldığı suç dosyalarının aydınlanmasını sağlayacak sayısız makale, kitap, derlemeler bırakan Mumcu, bugün bile bir çok usulsüzlüğü deşifre edecek güce sahiptir. Öte yandan eşi Gürdal Mumcu ve çocukları Özgür-Özge Mumcu'nun önderliğinde *Uğur Mumcu Araştırmacı Gazetecilik Vakfı* kurulmuştur. Mumcu'nun bir çok eseri korumaya alınmış ve yayınlanmıştır. Vakıf, araştıran, sorgulayan ve üreten bir nesil için çalışmalarına günümüzde de devam etmektedir.

Bir zihniyetin var oluş öyküsüdür bu. Uğur Mumcu, eleştirel yaklaşımından hiç bir zaman ödün vermemiştir. *Sakıncalı Piyade*, bu açıdan önemlidir. 1977'de *Sakıncalı Piyade*'yi yayınlayan Mumcu, Rutkay Aziz ile birlikte aynı eseri sahneye uyarlar. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun 700 kere sahnelediği *Sakıncalı Piyade*, belgesel oyun niteliğindedir. Mumcu'nun 12 Mart döneminde karşılaştığı adaletsizliği anlatan oyun, kara güldürü üslubuyla izleyici/okuyucuda toplumsal sorunlara yönelik farkındalık yaratmayı amaçlar.

Uğur Mumcu'nun kamuoyunda yaratmak istediği farkındalık tüm yapıtlarında olduğu gibi *Sakıncalı Piyade*'de de dikkat çekecek boyuttadır. Bu bağlamda Althusser'in sanata yaklaşımının Mumcu'nun izleyici/okuyucu ile kurmak istediği bağlantı açısından benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür. "Sanat, bu bağlamda artık toplumu yansıtan bir ayna değil, ideolojiyi temizleyen yeni bir tür bilgi üretimidir."¹⁷¹

Sakıncalı Piyade de savunulan ideolojinin sanat yapıtına dönüşmüş biçemi, politik taşlama üslubuyla kara güldürünün belgesel oyun olarak derlendiği bir eserdir. Söz konusu olan inceleme bu nitelikler dahilinde gerçekleşmiştir.

¹⁷¹ Nazan Aksoy; "**Batı ve Başkaları**", İstanbul/Kadıköy, Düzlem Yay., 1996, s.68, Aktaran: Fakiye Özsoysal, "**Tiyatro Metinlerinde Ahımlama ve Metin Stratejileri**" A.e., s.10

3.1.1. TÜRK TİYATROSU'NDA POLİTİK TAŞLAMA ÜSLUBUNDA BELGESEL OYUN: SAKINCALI PİYADE

Bu oyun benim için doğrudan bir acının oyunudur.

*Gerçek bir yurtseverin anısına...*¹⁷²

Belgesel oyun niteliği taşıyan *Sakıncalı Piyade* eseri, aydın kimliğin yok edilmek üzere karşılaştığı kirli oyunları aktarır. “Bilindiği gibi, Sakıncalı Piyade, Uğur Mumcu’nun ta kendisi. Ama bir bakıma da Uğur Mumcu’nun kişiliğinde, Türkiye’de oynanmak istenen oyunlara karşı duran sorumluluk sahibi aydının simgesi.”¹⁷³

Sakıncalı Piyade, bütünüyle yazarın yaşanmışlığının hikâyesini kapsar. Uğur Mumcu’nun yedek subay rütbesi alınmış ve er olmak bir ceza niteliğinde karşısına çıkarılmıştır. Mumcu, sıkıyönetim döneminde çeşitli yaptırımların yer aldığı faşist bir yönetimi kara mizah aracılığıyla yansıtır. Oyunun belgesel olma özelliği birebir yaşanan gerçeklikleri yansıtır olmasından gelir. Epik biçemden yararlanan Mumcu, oyunun ilk bölümünde anlatıcı görevini Sakıncalı’ya vererek izleyici/okuyucuyla interaktif bir iletişimin var olmasını sağlar. Bu iletişim ile seyirciye ön bilgi ulaşır.

“**Sakıncalı:** Efendim, bir zamanlar ülkemizde oynanan SAKINCALI PİYADE oyununa hoşgeldiniz. Bu akşam izniniz olursa Sakıncalı Piyade’yi ben oynayacağım. Bu ismi ben takmadım. Onlar taktılar. Bizlere, üniversite bitirmişlere yedek subay olma hakkını çok gören etkililer ve yetkililer... Yedek subay okulundan başarıyla er olarak çıktıktan sonra, artık adımız hakkımızdaki yazışmalarda “Sakıncalı Piyade Eri” olarak geçiyordu. Ben bu adı oradan aldım.”¹⁷⁴

¹⁷²Uğur Mumcu-Rutkay Aziz, A.e., Rutkay Aziz, “Önsöz: Gelmekte Olanı Beklemek ve Oyun Üzerine Birkaç Söz...” s.8

¹⁷³ Uğur Mumcu-Rutkay Aziz, A.e., Sunuş Bölümü-um:ag, s.7

¹⁷⁴ Uğur Mumcu-Rutkay Aziz, Ankara, Um:ag Vakfı Yayınları: 28, “**Bütün Yapıtları Dizisi: 26**”, Birinci Baskı: Şubat 1997, s.13

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi sahne geçişlerinde, Sakıncalı'nın anlatıcı görevini üstlendiğini görürüz. Bu durum yabancılaştırma etkisi yaratmakla birlikte izleyici/okuyucuya sunulmak istenilen iletinin net bir biçimde aktarılmasını da destekler.

“Sakıncalı: İddia aynen böyle. Allah canımı alsın. Savcı yazımda bir halk türküsünü andığım için komünizm propagandası yaptığımı kanıtlayıvermiş. Siz olsanız ne yapardınız?”¹⁷⁵

Mumcu, yukarıdaki bölümde olduğu gibi oyun içerisinde oluşturduğu samimi bir üslupla izleyici/okuyucuya toplumsal sorunları yergiyle yansıtır. Yaratılan parodiler, siyasi taşlamanın temelini oluşturur. Yakın geçmişte yaşanan bir çok siyasi gerçeklik toplumsal sorunlarla paralel ilerlemiştir. Derin devlet, var olan devletin önüne geçmiş ve toplumsal sorunları ifşa edenlerin varlıkları sonlandırılmıştır. Ne yazık ki Uğur Mumcu'nun başına gelen durum da bundan farklı olmamıştır. Oyunda, toplumun mevcut kudretinin temsili olan askeri sistem üzerinden memleketin genel sorunlarına dair eleştirel bir yaklaşım söz konusudur. Eserin merkezinde, çıkarlarını korumak üzere kirli oyunlara dahil olan iktidarlara yönelik güçlü bir söylem hissedilir. Değişen, dönüşen bireylerin iktidar yanlısı olmaktan öteye geçemediklerini vurgulayan Mumcu, oyunun ilk sahnesinde Yargıç üzerinden bu tespitini doğrular. Uğur Mumcu'yu TCK'nun 141'inci maddesinin üçüncü bendi gereğince takdiren ve tecdiden, yedi sene müddetle ağır ceza veren, daha sonra TCK'nun 173'üncü maddesinin tatbikiyle muayyen cezanın üçte biri olan bir sene on ay onbeş gün Kars ilindeki emniyet umumiye nezareti altında tutuklanıp, askeri cezaevine kapatılmasına karar veren Yargıç'ın emekliliğinden sonraki dönüşümü yazar tarafından aktarılmıştır. Söz konusu olan detay, ülkenin aydınlarına yönelik eleştiriyi içerir. Çünkü Yargıç, adalet sağlamamış ancak emekliliğinden sonra kendisini solcu ilân etmiştir. Bu değişim, iyi niyetli bir dönüşümü yansıtmaz,

¹⁷⁵ Uğur Mumcu-Rutkay Aziz, A.e., s.15

Yargıç, makamının ona verdiği güçle var olur. Bu durum, memleketteki entelektüel kesimin de kendi arasında bölündüğünün bir göstergesidir. Oyunda, Uğur Mumcu'nun Yargıç'la daha sonra karşılaştığı zamana vurgu yapılır. Mekân, Cumhuriyet Halk Partisi'nin Genel Merkezi'dir. Yazarın ifade etmek istediği gerçeklik de vurguladığı mekân aracılığıyla anlaşılır. Haksız yere mahkum edilen bir aydının geleceği aslında aydın olarak nitelendirilen başka bir kimliğin vereceğe karara bağlıdır. Yargıç da sahip olduğu yetkiyi, çıkarlarını korumak adına kötüye kullanmıştır. Mumcu bu durumu alaylamayla izleyici/okuyucuya aktarır. Uğur Mumcu, birebir yaşadığı olayları ajitasyona yer vermeden ince metaforlarla seyirciye yansıtır. Yargıç'la ne konuştuğunu, aralarında nasıl bir iletişimin oluştuğunu sözcüklerle vermek yerine karşılaştıkları yerin önemini vurgulayarak eleştirel bir bakış açısı ile durumun irdelenmesini sağlar. Oyunu izleyici/okuyucu algısında ilginç kılacak tutum da budur. Tamamiyle gerçek olan bir görüntünün yergi ve metaforlarla buluşması oyunu etkinli hale getirir.

Bu anlamda, akademik ortamda bilimsel çalışmaları olan akademisyenlerin de ayrıştıklarını gösteren bir sonraki sahne, oyunun iletisine güçlü bir biçimde hizmet eder. Doçent, iktidar yanlısıdır. Türlü gerekçelerle asistanına mutlak gücün olduğu tarafı haklı gösterir. Ancak savunduğu görüş, her dönem için farklıdır. Bir bakıma derin devleti vurgulayan Mumcu, güç dengelerinin değişkenlik göstermesini de bu bağlantıda yorumlar.

“Asistan: Siz 15-16 Haziran'ı unutuyorsunuz galiba. İşçi sınıfı düşmanları tir tir titrediler o gün.

Doçent: Sonra ne oldu? Gelip bizimkiler bastırdılar.

Asistan: Ben de Şu sizinkileri çok merak ediyorum doğrusu. Bu sizinkiler in midir cin midir? Herhalde bunlar gökten zembille inip devrim yapıp yine o yüce katlarına ekilecekler.”¹⁷⁶

Asistan’ın bu tespiti derin devleti göstermektedir. Toplumdaki bozuk düzenin gerçek döngüsünü vurgulayan Mumcu, iktidar oyunlarının varlığına dikkat çeker. Doçent, iktidar yanlısıdır, kendi menfaati uğruna otoriter güce boyun eğen aydınların temsilcisidir. Öte yandan Doçent’in çığırtkan jestleriyle efektten gelen kendi sesinin üzerine oynaması grotesk bir üslup yaratır. Bu slup riyakâr bir kesimin simgesidir. Söz konusu olan göstergeyi destekleyen aynı zamanda da yabancılaştırma unsuru olarak karşımıza çıkan *Dneğin şarkısı* da izleyici/okuyucuyu bilinçlendirmeye yöneliktir.

“Dneğin şarkısı

Sağcıyla sağcı- Amanallah.

Solcuyla solcu- Oh, oh, oh

evir kazı yanmasın çevir de çevir

evir kazı yanmasın devir bu devir

Devrim istiyorsanız- Devrim yapalım

Rüzgâr nerden esiyor- Ona bakalım

Darbe olsun dersiniz- Darbe yapalım

Rüzgâr nerden esiyor- Ona bakalım

Sağcıyla sağcı- Amanallah

¹⁷⁶ Uğur Mumcu-Rutkay Aziz,A.e., s.18

Solcuyla solcu- Oh, oh, oh
Çevir kazı yanmasın, çevir de çevir
Çevir kazı yanmasın devir bu devir
Sağcıların günüyse- sağcı olalım
Rüzgâr nerden esiyor- Ona bakalım
Bir parti bulalım da- Üye olalım
Hiçbir şey olmasak da- Bakan olalım”¹⁷⁷

Doçent, sıkıyönetim ilân edildiğinde yargılanır ve söz konusu olan dönüşümü yargılama süreci boyunca gösterir. Bir duruş sergilemeyen Doçent, beraatı için her türlü yolu dener. Gençlerle gerçekleşen siyasi sohbetlerin olduğu toplantıda ishal olduğunu ve bu yüzden konuşmaların içeriğini bilmediğini söyleyen Doçent, Amerikan yanlısı olduğunu da ifade eder.

“**Doçent:** Bendeniz, 1950’lerde Kore’de komünistlere karşı gönüllü olarak döğüşüm ve işte bu madalyayı da Amerikalı dostlarımızdan aldım.”¹⁷⁸

Durum komedisi olarak yaratılan bu kesit, ilginç bir parodiyi oluşturur. Saçma olarak nitelendirilecek gerekçeleri kabul eden bir adalet sistemine dikkat çeken Uğur Mumcu, çıkarları doğrultusunda taraf değıştiren sözde aydınları eleştirir. İktidarın niteliğı değil kudreti önem teşkil eder. Bu gücün gölgesinde yaşayanlar da anında dönüşüm göstermekten çekinmezler. Bu bağlamda bir sonraki sahne aracılığıyla anayasa değışikliği üzerine Başbakan ile görüşme sağlayacak akademisyenler belirir. Başbakan, üstlendiğı iktidar görüntüsü içerisinde muhalif duruşu yok sayar. Doçent, riyakâr tutumundan vazgeçmez ancak Profesör’ün de tek başına gücü yetmemektedir. Korkusuzca görüşünü beyan eden Profesör oldukça kapalı bir iktidarla karşı karşıyadır. Bu yüzden akademisyenlerin, gençleri kışkırttığı

¹⁷⁷ Uğur Mumcu-Rutkay Aziz, A.e., s.20, 21

¹⁷⁸ Uğur Mumcu-Rutkay Aziz, A.e., s.23

görüşünde olan Başbakan'ı ikna etmek mümkün olamaz. Mumcu'nun yer verdiği dışarıdan gelen asker postalı ile uygun adım sesleri, oyun içerisindeki bir başka metaforu yansıtır. Askeri sistemin sunduğu tek tip vatandaş yaratma çabası, zulmün varlığını hissettirir. Bu sesleri duyan seyirci, askeriyeğe ait bir yetkilinin geleceğini hissederken odaya çaycının girmesi Mumcu'nun oyun içerisinde yarattığı kara mizahı göstermektedir. Böylelikle Başbakan'ın görüşmeyi sonlandırmasıyla uzlaşamayan ve bu konuda hiç çaba harcanmayan bir toplantı gerçekleşmiş olur. Bir bakıma Başbakan'a göre sonuç nettir. Çok geçmeden muhalif olan akademisyenler hakkında gerekli görülen işlemler başlatılarak tutuklanmalarına karar verilmiştir. Aralarında Profesör de bulunmaktadır. Uğur Mumcu'nun Profesör olarak adlandırdığı kimlik, söz konusu olan muhalif aydın duruşun temsilidir. Öte yandan oyunun belgesel niteliğini göz önünde bulundurduğumuzda sıkıyönetim döneminde bu olayı birebir yaşamış Profesör'ün Mümtaz Soysal, Başbakan'ın ise Nihat Erim olduğu anlaşılır. Mumcu'nun da oyun aracılığıyla yaratmak istediği farkındalık bu bağlamda kendini ifşa eder. Yazar, net, yalın ve samimi bir dilde hikâyeyi aktarırken roller aracılığıyla yansıtmak istediği kimlikleri çeşitli metaforlarla sunmuştur. Yakın tarihle ilişki kuran seyirci de bu ayrıntıyı yakalayarak oyundaki eleştirel yaklaşımı görebilecektir. Suç teşkil etmeyen gerekçelerle varsayım üzerinden yargılanan Profesör aracılığıyla dönemin Türkiye'si yansıtılır. 1.Avukat'ın açıklaması da bunun bir göstergesidir:

“1.Avukat: Türk Hukuk sisteminde, sanık ancak somut bir eyleminden dolayı yargılanabilir. Geçmiş, dava konusu olmayan düşünce ve eylemlerinden dolayı yargılanamaz. Kişileri geçmişteki düşünce ve eylemleriyle yargılayan iki hukuk sistemi vardır. Bunlardan biri Marksist hukuk sistemi diğeri ise Nazist hukuk sistemidir. Savcının yöntemi Türk hukuk sistemine tamamen aykırıdır. Sayın savcının Marksist hukuktan esinlenmeyeceğini çok iyi bildiğimize göre, şimdi soruyorum: Sayın savcı acaba Nazist hukuktan mı esinlendiler?”¹⁷⁹

Mahkemenin yürüttüğü soruşturma sürecinde Avukat, eski öğrencilerinden biri olan Savcı'ya bu soruyu yöneltmiş ancak cevap alamamıştır. Mumcu da

¹⁷⁹ Uğur Mumcu-Rutkay Aziz, A.e., s.29

memleket dahilinde yanıt bulunamayan soruları, adaletsizliğin yarattığı derin yaraları, belgesel niteliği bozmadan, montajlama yöntemiyle oyunda ele almıştır.

Bir sonraki bölümde ise Yargıç, Profesör'ün Sokrat'tan daha kıymetli olduğunu açıklayarak altı yıl sekiz aylık mahkumiyetini imzalamıştır. Kara güldürünün yer aldığı bu açıklama, yazarın oluşturduğu kurgu değil, yaşanan gerçek bir kesittir. Oyunun özgün ve dikkat çekici yanı da budur. Savcı, Profesör'ün kıymetli olduğunu söyler ve sonra dalga geçercesine bu cezayı uygun görür.

Buzlar Kırılıyor başlıklı sahnede ise durum değişir. Profesör ile Sakıncalı'nın diyaloguna şahit olduğumuz bu bölümde 1.Avukat'ı, mahkum edilmiş Profesör olarak görürüz. Bu kurguyla kimlikler değişse de zihniyetin baki kaldığı vurgulanır. 1.Avukat'ı oynayan aynı oyuncu Profesör'ü de bu sebeple canlandırır. Rollerin genel isimlerinin olması da aynı meseleden kaynaklıdır. Mumcu, durumu kişiselleştirmez. Çünkü bir sistem sorunuyla karşı karşıya olduğunun farkındadır. Bu yüzden meseleyi toplumsal yönden ele alarak karakteristik özellikler gördüğümüz genel tipler oyundaki rolleri oluşturur.

Öte yandan oyunda, baskı rejiminin, muhalif olan ya da muhalif olma riski taşıyan insanları sindirmeye yönelik politikaları devam eder. Öyle ki ortaokul öğrencilerini bile bölücükten tutuklamışlardır. Bu sırada verilen direktiflerle hapislanan zor şartları anlaşılır. Profesör ve Sakıncalı, zor şartlarda avludaki buzları temizlemeye çalışırken bu durum epik bir söylem olan *Buzlar Kırılıyor* şarkısı ile yansıtılır.

“Alacakaranlıkta

İndi kazma buzlara- Trak trak, trak, trak

Bir gün bu işkencenin- trak, trak,trak,trak

Hesabı sorulacak- Trak, trak, trak, trak

Dayan kardeşim dayan

Bil ki burada bu sabah

Buzları kıran, buzları kıran- Trak, trak, trak, trak

.....

.....

Bir profesörün

Yumruklandığı gün

Kapkara harflerle

Gececek tarihe

Dayan kardeşim dayan

Sen işçiysen, devrimciysen

Genç yaşında ölümü seçtiysen

Sana işkence yapan- Trak-trak, trak, trak

Eller, eller, eller... Kırılısın- Trak, trak”¹⁸⁰

Oyundaki anlatıcı, şarkı gibi epik özellikler izleyici/okuyucu algısında farkındalık uyandırmak adına yazar tarafından tercih edilmiştir. Şarkıda belirtildiği gibi darbe döneminde hapishane şartları aydınlar için oldukça zordur. Profesör’ün sağlık sorunu ciddiyetini korur. Ancak karşısındaki hekim, doktorluk görevinden öte subay kimliğini hatırlatıp Hitler’in *Kavgam* kitabını elinden düşürmeyen bir şahsiyet olarak oyun içerisinde yer alır. Döneme dair can alıcı kesitleri seyirciye aktaran Mumcu, hedeflediği çıkarımların yapılabilmesi için gerekli doneleri oyun içinde bu şekilde verir. Öte yandan Uğur Mumcu, oyunda sıkıyönetim mahkemelerindeki sayıları az olsa da vicdanlı, adaleti sağlamaya çalışan hakimlere de yer verir. Bu hakimlerden birinin mahkemesi kapatılarak Sarıkamış’a sürgün edildiği gerçeği böylelikle eser içerisinde yerini alır. Mumcu, devrimci ve faşist olarak nitelendirilen öğrencilerin yargılandığı mahkeme heyetinde, adaletsizliğin yer aldığı duruşmaya dair kesitlere yer vermiştir. Bu bölümü ise yabancılaştıma efekti olarak anlatıcının

¹⁸⁰ Uğur Mumcu-Rutkay Aziz, A.e., s.36

söylemi ile yansıtmıştır. Sakıncalı'nın anlatıcı görevi, oyundaki sahnelerin bağlantısını sağlarken bir sonraki sahnede neler olacağına dair ön bilgi sunar.

İkinci perde ise güçlü, ironik bir görüntüyle başlar. Oyuncular tek bir zincirle birleşmiş olarak sahnededirler. Söz konusu olan zincir, iç içe geçmiş, karışmış toplumun simgesidir. Hapishanedeki durum da böyledir. Düşünce suçu adı altındaki aydınlar, solcular, devrimcilerin yanı sıra adi suçtan tutuklular da aynı cezaevinde bulunmaktadır. Zincir de bu birleşimi temsil eder. Tutuklu aydınların, adi suçtan yargılanmakta olan Celal ile iletişimleri bu zincirin ne anlama geldiğini gösterir. Baldızını ve karısını öldüren Celal cezaevinin ileri gelen aydınları ile proleterya üzerine konuşur.

“Sakıncalı: Sonunda anladın mı bari?

Celal: Bunda anlaşılmayacak ne var abi. Proleter demek gariban demek. Vur tepiği ağzına, al lokmasını demek. Abi bir de bu sandika (yanlış söyler) davaları çıkınca...

Sakıncalı: Sendika, sendika.

Celal: Tamam işte ondan abi. Abi be. Bizi yemişler be. Kabuğumuzu tükürükle ta buralara atmışlar, içimizi de yemişler. Abi bir de emperyalizm (yanlış söyler) dalgası...

Sakıncalı: Yahu Celal be. Sen bayağı bilinçlenmişsin yahu.

Celal: Abi be. Ben okusaydım ne olurdu?

Sakıncalı: Ne olurdu?

Celal: Döner dolaşır sonunda yine buraya gelirdim. Hem ben devrimcinin belalısı olurdum. Yerdim onları alimallah yerdim be yerdim abi.”¹⁸¹

Sakıncalı Piyade'nin izleyici/okuyucuya sunduğu ileti de yukarıdaki diyalogun özeti niteliğindedir. Çünkü geri kalmış bir Türkiye'nin alt yapısını ülkenin önde gidenleri oluşturmaktadır. Bunun sebebi ise iktidar savaşıdır. Okuyan, araştıran,

¹⁸¹ Uğur Mumcu-Rutkay Aziz, A.e., s.46

yorumlayan vatandaş, iktidar için tehlike teşkil etmektedir. Egemen güçler tarafından aydınlanmanın önü kesilir. Eğitimsiz bir toplumu etkilemek kolay olacağından sürekli değişikliğe uğrayan bir eğitim-öğretim süreci yaratılır. Memleketin her bölgesine eşit imkânlar verilmemiş, toplumun cahil kalması adına türlü girişimler başarıya ulaşmıştır. Böylelikle, iktidarı mutlak güç kabul eden halk, mutsuz, huzursuz olur ve geçim sıkıntısı çeker. Eğitim, kültür, sanattan uzaklaştırılan, keskin normlarla hayat standartları sınırlandırılan toplum, yorum yapmaktan korkmuş, fikrini söylemekten çekinir hale gelmiştir. Böylelikle, korku toplumuna dönüşen halk, düşünmemeye başlamıştır. Mumcu da bu gerçekliğe dikkatleri çeker. Üstelik bu gerçekliği, hakiki diyaloglarla yansıtır. Celal, kulağa oldukça ürkütücü gelen suçlarla yargılanır. Ancak söz konusu olan suç yalnız Celal'e ait değildir. Çıkarlarını her daim kirli oyunlarla koruyan iktidar, bu durumu kabullenen, hatta rant sağlamak için destekleyen yandaş kesim, Celal'in suçuna ortaktır. Her şeye rağmen bu suçun cezasını sadece Celal çeker. Kendisinin ifade ettiği gibi okusaydı yani farklı düşünce biçimlerini kitaplardan, yaşadığı çevreden görseydi katil değil ancak devrimci olacaktı ve yine cezaevine alınacaktı. Aslında aydınlanmanın önü tıkanmasaydı, cehaletten uzak bireyler çoğunluğu oluşturacaktı. Ancak günümüz Türkiye'si'nde ya cahil bir çoğunluk ya da aydın olarak gözüken içi boş iktidar yanlıları bulunmaktadır. Gerçek düşünür de düşünme eyleminden ömür boyu yargılanır. Bu bağlamda 12 Mart Muhtırası'nda yaşananlar oyunun merkez döngüsünü oluştururken, Mumcu'nun bireysel deneyimlerinden yola çıkarak toplumun bu tarihi olaydan nasıl etkilendiğini net bir biçimde görürüz. Tutuklulardan birinin yazdığı dilekçe de bu durumun göstergesidir.

“**Tutuklu:** Tamam, buldum! (Herkes tutukluya bakar.) Bu muhtıra bana değil, hükümete verilmiştir. Devleti tehlikeye düşüren ben değilim, başbakandır. Ben uzun zamandan beri içerdeyim, başbakan dışarıdadır. Bu yanlışlığın en kısa zamanda tashihini rica ederim.”¹⁸²

¹⁸² Uğur Mumcu, Rutkay Aziz, A.e., s.49

Söz konusu olan durum, *Tutuklu'nun* ifade ettiği gibidir. Muhtıra kararı hükümete çıkarılmıştır ancak vatandaş yaptırımlarla karşı karşıyadır. Egemen güçler kendi aralarında iktidar çekişmesi içindeyken toplumsal sorunların baş göstermesi oldukça doğal karşılanır. İktidarın kendi çıkarlarını korumak adına oluşturduğu düzende, muhalif vatandaşa yer yoktur. Aslında askeriye'nin mutlak gücü ile hükümetin sahip olduğu kuvvet çarpıştır. Söz konusu olan gerilimin baskı altında kalan halk da ciddi derecede zarar görür. Mumcu, Tutuklu aracılığıyla sunmak istediği iletiyi bu açıdan net bir biçimde ifade eder. Yazar böylelikle, yakın tarihin kanlı bir döngüye sahip olduğunu yansıtır. Oyunda karmaşık bir yapı yoktur. Sıralı olayların yer aldığı, anılardan oluşan ve politik söylemi güçlü kılan anlatıcı faktörüyle izleyici/okuyucunun algısını dinç tutabilecek bir seyirlik yaratılmıştır. Bu bağlamda dikkatleri çeken detaylardan biri de izleyici/okuyucunun kaçırmamasını istemediği her yorumunun yazar tarafından yapılmış olmasıdır. Mumcu'nun gazeteci kimliğinin yansıdığı bu durum kuşkusuz ki oyunun anlaşılabilirliğini yükseltir. Ancak seyirciye yorumlama payının çok kalmadığını söylemek de mümkündür. Bununla birlikte, Sakıncalı'nın anlatımı, çeşitli parodileri birbirine bağlayarak bir bütünlük oluşturur. Sakıncalı'nın her episod için gerçekleştirdiği sunum taşıma özelliğindedir. Çünkü "bir başka önemli nokta ise taşıma türü güldürü anlayışında yazarın da, oyuncunun da, alımlayanın da aynı ya da benzer bir toplumsal bağlam içinde olmaları, tedirgin oldukları ya da sorun olarak yaşadıkları olayları paylaşabilmeleridir."¹⁸³ Söz konusu olan ortak paylaşımı, politik taşıma ve belgesel özellikte olan *Sakıncalı Piyade*'de görebiliriz. Aşağıdaki sahne bu duruma örnek teşkil eder.

“Sakıncalı: “İllegal!” Bu sözcüğü çok duymuşsunuzdur. Büyüklerimiz bu illegal sözcüğünü çok severlerdi. Yasadışı sözcüğünü hiç kullanmazlar, hep illegal derlerdi. O günlerde illegal örgüt kurmak turşu kurmaktan çok daha kolaydı. İllegal örgütün amacı sınıf tahakkümü kurmaktı. Peki bu

¹⁸³ Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Anımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri*”, Papirüs Yayınevi, 1. Basım: Mayıs 2004, İstanbul, s. 54

sanayicilerimiz, iş adamlarımız toprak ağalarımız hiç sınıf tahakkümü kurmazlar mı? Kurmazlar... Aile terbiyeleri müsaade etmez. Kahraman Maraşlı Şeho Bildik...”¹⁸⁴

Şeho Bildik, köyünde silah kaçakçılığı yaparken tutuklanmıştır. Sakıncalı ile aynı koğuştadır. Zaman ve mekân uzamının değişkenlik gösterdiği bu sahnede, seyirci Şeho’nun başına gelenleri, sorgulama anının canlanmasıyla algılar. Şeho, olayı aktarırken, olay gününe dönmüşçesine yaşadıklarını anlatır. Suç sebebinin ismini bile söyleyemezken anayasayı taşıyır, tebdil ve ilga etmekten tutuklanır. Kaçakçılığı meslek edinen ve Yargıç’a doğrusunu söyleyen Şeho yaptığı işin doğallığına inanmaktadır. *Anayasayı tangur tungur etmekten* tutuklandığını anlayan Şeho, nasıl bu işi gerçekleştirdiğini bir türlü öğrenemez. Aslında tutuklu aydınların da içinde bulundukları durum benzer niteliktedir. Anayasaya ne yaparak zarar vermişlerdir? Hangi gerekçeyle tutuklanmışlar, hatta işkence görüp yaralanmış ya da öldürülmüşlerdir? Bu açıdan Şeho’nun Sakıncalı ile olan iletişimi, bir çıkarım sağlamasına sebep olur. Ancak bu çıkarımı iktidar bir türlü kabullenemez.

“**Sakıncalı:** Bak Şeho. Bu 12 Mart zindanında bir sürü işçi, devrimci ve ilerici aydın toplanmış. Bu insanlar niye buraya tıkılmış. Düşündün mü bunu hiç?

Şeho: Onu bilmem begim. Madem ki sizi mapusane damına tıkmışlar, siz bizim için nara yanarsınız, size de can kurban begim.”¹⁸⁵

Can Kurban şarkısı ile oyunda yabancılaştırma etkisi bir kez daha yaratılarak toplumsal birlik çağrısında bulunulur. Yargısız infazların gerçekleştiği ülkede var olan sistemin eleştirisi yapılırken muhalif duran, bozuk düzenin yeniden onarılması için çaba gösterenlere ve emeğe saygı duyanlara bir sesleniş niteliğindedir bu şarkı. Öte yandan mahkumlar kendi aralarında birlikteliği sağlamışken cezaevinde çelişkilerin yer aldığı bir döngü de sabitlenmiştir. Adeta askeri cezaevi tek tip vatandaş üretim merkezine dönüşmüştür. Her soruya verilen yanıt aynıdır: “*Evet.*”

¹⁸⁴ Uğur Mumcu, A.e., s.49,50

¹⁸⁵ Uğur Mumcu, A.e., s.52

ya da “8-10 nöbetçisiyim, nöbetim esnasında vukuatım yoktur komutanım.” Söz konusu olan yanıtlar tek tip düşünce sistemine aittir. Oyundaki bu sahnenin gerçekliği, diğer birçok sahne gibi yaşanmışlıkları yansıtır.

“Müdür: Evet, yasaya ve ... ve... kanuna bağlıdır. Oysa siz zaman zaman buranın kanun ve nizamlarını çiğniyorsunuz. Ne yapıyormuşsunuz?

Tutuklular: Çiğniyormuşsunuz.

Müdür: İfade verişleriniz olmuyor. İfade verirken birbirinizden etkileniyorsunuz. Bu isyana girer. Neye girermiş?

Tutuklular: İsyana girermiş.”¹⁸⁶

Öte yandan yukarıdaki sahnede olduğu gibi Mumcu, trajik meseleleri alaylamayla ele alırken objektif yaklaşımda bulunmaya özen gösterir. Sakıncalı’ya kelepçe takamayan askerin, aydın kimliğe duyduğu saygıyı yansıtmaması ya da bir çok askeri rütbeye sahip olan komutanların baskıcı tutumunun yanı sıra yardımcı olmaya çalışan Albay’ın yaklaşımı tarafsız bir kalemin örneğidir.

Bir sonraki sahnede ise Mumcu, Amerika’yı sosyalist olarak gören General’i hayattaki gerçek kesitlerle yansıtır.

“Sakıncalı: Komutanım, gerçek sosyalistler Blankist tür eylemlere karşıdırlar. Bir insan sosyalistse anarşist olamaz, anarşitse sosyalist olamaz.

General: Peki bu işlerin heyeti mecmuası nedir?

Sakıncalı: Heyeti mecmuadan çok sonuç önemli. 27 Mayıs Devrimi’nden öğ alınıyor. 27 Mayıs Anayasası rafa kaldırılıyor. Daha ne olsun?

General: Bak sen bayağı akıllı bir çocuğa benziyorsun. Niye karıştın bu işlere ha? (Sakıncalı sıkıntıyla susar.) Bak sen hiç Amerika’ya gittin mi?

Sakıncalı: Hayır komutanım.

¹⁸⁶ Uğur Mumcu, A.e., s.55, 56

General: Gitmedin demek. Bak, orda vergiler çok yüksek, veraset ve intikal vergisi yüksek.

Sakıncalı: Yani burada da öyle mi olsun diyorsunuz komutanım?

General: Orada devlet özel teşebbüse göz açtırmıyor... Amerika sosyalist...

Sakıncalı: (Seyirciye) Böylece Amerika'nın sosyalist olduğunu öğrenmiş bulunuyoruz.¹⁸⁷

Uğur Mumcu, hak ve özgürlük mücadelesinde zulüm görmüş bir çoğunluğun sesi niteliğindeki *Sakıncalı Piyade* ile gerçeğin ironisine dikkatleri çeker. Mumcu, yabancılara satılan petrollerimizin, madenlerimizin aslında ülke içinde değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. Türkiye üzerinden oynanılan oyunları ifşa ederken kurguya gerek kalmadan yukarıdaki sahnede olduğu gibi durumun kendisi kara güldürüyü oluşturmaya yeter. Tüm bu zorlukların ardından Uğur Mumcu, tutukluluk süresince karşılaştığı zorba rejimin bir sonucu olarak ülser hastalığına yakalanır. Oyunda bu sürece de yer verilir. Doktor, Sakıncalı'nın hastaneye kaldırılması gerektiğini söylese de Binbaşı, Alay Komutanı olmadan izin vermez. Sonunda Alay Komutanı gelir ve Sakıncalı hastaneye kaldırılır. İnsan haklarının son derece ihlal edildiği bir dönemin yansıtıldığı bu sahnede, emperyalizmin egemenliğindeki Türkiye gerçekliği vurgulanır.

Uğur Mumcu, bu süreçte karşılaştığı zorluklar yüzünden beklenildiği gibi sindirilememiştir. Er olmaktan gocunmamış, savunduğu fikirlerin geçerliliğini kanıtlamıştır. Oyunda da Sakıncalı, bu anlamda Mumcu'nun onurlu duruşu üzerinden zulüm görmüş tüm aydınlarımızın simgesi haline gelir. Öte yandan Uğur Mumcu, Türkiye'nin korku toplumuna dönüştüğünü de vurgular. Fişlenmekten korkan doktor, Sakıncalı'ya bir türlü rapor vermez. Sonunda hastalığının ağırlaşması sebebiyle Sakıncalı, Ankara Gülhane Tıp Akademisi'nde tedavi olur. General odasında yatırıldığı için Sakıncalı, çevresindekiler tarafından farklı bir itibar görür. Sakıncalı'nın general olduğunu düşünenler, büyük bir ilgi gösterirken, bu alâkanın altında yatan korku kolaylıkla hissedilir. Odayı temizlemek için gelen hademe Sakıncalı'nın kendisinin er olduğunu söylemesine rağmen sürekli *komutanım* diyerek

¹⁸⁷ Uğur Mumcu, A.e., s.60, 61

çekinmesi bu durumun ironik bir göstergesidir. Oyundaki başka bir gösterge de muhbirlik eden karı-koca episotudur. Chopin dinleyen bir teğmen, komünist müzik dinlediği gerekçesiyle ihbar edilir ve kontrgerilla tarafından işkence görür. Oyunun sonuna doğru işkence sahnesi ilk defa açık bir biçimde verilir. Ancak Mumcu, işkence sahnesinde özellikle fiziksel temasın olmadığını belirtmiştir. Hissedilen acı, Teğmen'in oyunculuğuyla verilir. Aslında yazarın bu seçimi, vahşeti yok etmeye çalışan bir aydın olarak, her türlü zorba sisteme karşı olduğunun göstergesidir. Rant sağlayan müteahhitlerin sosyalist bir düzende var olmaması gerektiğini söyleyen bir teğmenin işkence görüyor olması oyunda yansıtılırken, iki sembol dikkat çekecek niteliktedir. Müteahhit, kapitalist sistemin bir simgesi olarak para ile iktidar doğrultusundaki bağlantıda ortaya çıkan gücü yansıtır. Teğmen ise hümanist bir yaklaşımın varlığını sembolize eder, madde ile sağlanan gücün yerini alacak eşit ve adalet dolu sistemin savucusudur. Hepsinden öte, aslında Teğmen'in bu durumu yansıtacak derin bir hikâyesi yoktur. Sadece Chopin dinlemektedir. Bu noktada dönemin çeşitli göstergeleri devreye girer. Renkler, müzikler, sloganlar, kıyafetler, kitaplar, sözler bir insanı suçlu ilân etmek için yeterli olmaktadır. Uğur Mumcu yani Sakıncalı Piyade de onlardan biridir. Oyunun sonunda Kontrgerillaların, yazdığı mektuptan ötürü 14 yaşındaki bir çocuğa, siyasi afişin önünde duran köylüye, kitap alışverişinde bulunan kitapçı ile müşteriye işkence yaptıkları görülür. Bu sahneler, korku toplumu yaratma girişiminin göstergesidir.

Oyunda yer verilen metaforlardan biri de kitapçada ambalaj kağıtlarının üzerinde devrimci liderlerin resimleridir. Kontrgerillalar bu ambalaj kağıtlarını da sorgulamaya almışlardır. Yer verilen bu ironik anlatım, dönemin şartlarını kara mizaha dönüştürerek izleyici/okuyucunun yorumuna bırakılmıştır. Oyunun belgesel niteliğini destekleyen metaforik kurgu bütünlüğü de özellikle final sahnesiyle ayrı bir önem kazanır. Genç oyuncular, işkence gören insanları pantomim ve dans aracılığıyla canlandırırlar. Güçlü bir metafor olan bu anlatım, yaprakları bildiri olan ağaçlarla ilişkilendirilir. Böylelikle bu canlandırma, adeta Nazım Hikmet'in dizelerindeki gibi, *bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine yaşamayı* sembolize eder. Gençler faşizme karşı duruşlarını çeşitli ifadelerle gösterirken, Kontrgerillalar müdahaleye başlar. Bu sırada Sakıncalı sırtında adalet terazisiyle belirir. Dolma Kalemli Silahı Adalet uğruna mücadeleden vazgeçemeyen bir kesimin

ironik göstergesidir. Sakıncalı, bu güçlü göstergeyi, oyunun sonunda yer alan monoloğuyla sunar:

“Sakıncalı: Ah, ah bir savcı olsam! Neler neler yapardım! Önce işkencecileri sorguya çekerdim. Sen değil miydin Maltepe’deki, sen değil miydin Erenköy’deki, Mülkiyeli Abbas, Kürt Bedri. Haydi çıkın şimdi, çıkın günışığına...

Ah bir savcı olsam... Büyük işadamlarını sorguya çekerdim. Siz, evet siz bir sosyal sınıfın öteki sosyal sınıf üzerine tahakkümünü kurmuşsunuz...

Ah, ah, bir savcı olsam... Sanayicileri, büyük toprak ağalarını sorguya çekerdim. Sizler kurduğunuz gizli örgütlerle anayasayı taşıyır, tebdil ve ilga etmişsiniz.

Ah, ah bir savcı olsam... O günlerin başbakanını sorguya çekerdim. Gel buraya balyozcu profesör. Senin zamanında gencecik insanlar içeri alınmadı mı, ordumuzun gencecik subaylarına işkence yapılmadı mı? Kır müydün, sağır mıydın? Ah ah bir savcı olsam!...”¹⁸⁸

Adalet için direnişin simgesi olan Sakıncalı, elindeki adalet terazisinin kılıcını yere saplar. *Er Kişi Niyetine* şarkısıyla bir kez daha aydın kimlikler onurlu duruşunu sergilemekten kaçınmazlar. Şarkı bittiğinde ise 12 Eylül Muhtırası okunur. Projeksiyon kullanımına yer verilen oyunda, bu etkiyle dönemin çarpıcı olaylarına ve faili meçhul cinayetlere kurban giden Muammer Aksoy, Bahriye Üçok ve Musa Anter gibi demokratların öldürülmesine ilişkin haberler slaytta belirir. Aynı zamanda Sakıncalı’nın siyasi gündeme dair yazıları da barkoda yansıtılır. Uğur Mumcu’nun son yazısı olan *Zeyliname* bir süre barkoda kalır ve ardından Sakıncalı’nın fotoğrafı gözükür. Oyuncular şemsiyelerini açarlar. Mekân ve zaman Sakıncalı’nın yani Uğur Mumcu’nun cenaze törenini sembolize eder. Bu bağlamda oyunun finali, belgesel özelliğın ağırlığını hissettirecek boyutta gerçekleşmiş olur.

¹⁸⁸ Uğur Mumcu, A.e., s.71,72

Sakıncalı Piyade, alaylama, yergi, hiciv gibi özelliklerle belgesel ve kara güldürünün bulunduğu çarpıcı bir eserdir. Son söz olarak, eserin politik meseleleri ele alış amacı ile belgesel niteliğinin yarattığı çarpıcı etkiyi özetleyen Aziz Nesin'in ifade ettiği sözlere yer vermek uygun olacaktır:

“Ellerin dert görmesin Uğur Mumcu! “*Sakıncalı Piyade*”yi yazdığın için, eline

sağlık, ağzına sağlık, canına sağlık...

Kendi yazdıklarına gülemem. Ama senin yazılarını gülerek okudum. Acı acı gülmek deyimi vardır ya, işte öyle acı acı güldüm.”¹⁸⁹

¹⁸⁹ Uğur Mumcu, A.e., s.5

SONUÇ

1960 sonrası tiyatromuzda altı farklı yazarın oyunları üç bölümde sınıflandırılarak politik taşlama modellemeleri incelendi. Seçilen oyunlar; Geleneksel Halk Tiyatrosu ve Epik Yaklaşımın Politik Taşlama Modellemeleri başlığında Aziz Nesin-*Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, Haldun Taner-*Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, Ferhan Şensoy- *Şahları da Vururlar*, Politik Taşlama Bütünlüğünde Kara Mizahın Absürd ve Groteskle Birleşmesi başlığı altında Sermet Çağan- *Ayak Bacak Fabrikası*, Behiç Ak-*Bina*, Belgesel Oyunlarda Kara Mizah başlığında Uğur Mumcu-*Sakıncalı Piyade* olarak belirlendi. Her bölümde, oyun incelemeleri, yazarların toplumsal meselelere yaklaşımları, eserlerin politik taşlama ile olan bağlantıları aktarıldı.

İlk bölümde Geleneksel Halk Tiyatrosu ve Epik Yaklaşımın Politik Taşlama Modellemeleri başlığı altında ele alınan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* oyunu ile Aziz Nesin, izleyici/okuyucunun politik meselelere karşı duyarlı olmasını amaçlar. Yazar, devletin kurguladığı sistemle halkın gerçekliğini güldürü unsurları kullanarak *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'da yansıtmak istemiştir. Nesin, yaşadığı toplumun temel sıkıntılarını oyunda irdelemiştir. İlgili bölümde aktarıldığı üzere, oyunda adını duyduğumuz ancak rol kişi olarak görmediğimiz Kara Kaplı Nizami Bey de eserde ele alınan toplumsal sorunların yansımalarına bir örnektir. Devlet eliyle yaratılan bir mekanizmanın sembolüdür. Aziz Nesin, usulsüz işlerin yürütüldüğü sisteme dikkatleri çeker. Oyunda soyutlamalar aracılığıyla halkın gerçekliği ile devletin yarattığı sistem arasındaki uyumsuzluk yansıtılır. *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'da, devlet dairelerinde halkın mağdur edilmesi gülmece ile verilmiştir. Bu bağlamda Aziz Nesin, bürokrasinin aksayan yönlerini seyirciye sunarken toplumsal sorunların alaylamayla fark edilmesini amaçlamıştır. Aziz Nesin, bir devletin işleme biçimini taşlama ile yansıtırken halk-devlet ilişkisi düzeneğini de ortaya çıkarmak ister. Nesin'in, eleştiri aracı olarak güldürüyü tercih etmiş olması, gerçeğin içinde barındırdığı trajikomediden kaynaklıdır. Kara mizah, var olan otoriteye karşı bir başkaldırının naif biçimidir. Bu bağlamda Aziz Nesin'in izleyici/okuyucu ile

kurmayı hedeflediği ilişki, oyun üzerinden açıklanarak *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, politik taşlama üslubunda özgün bir modelleme olarak tez içerisinde yer almıştır.

Aynı başlık altında, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunu, politik taşlama kapsamında değerlendirilmiştir. 1960 sonrasında“(...)düzen bozukluğunu ele alıp taşlamaya yönelen önemli yazarlardan biri de Haldun Taner'dir.”¹⁹⁰ *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da Taner, dönemin siyasi gündemi ile tarihteki olayları ilişkilendirmiştir. Oyunda, dönemler değişir ancak toplumsal sorunlar benzer nitelikte kalır. Sokak isimlerinin değişimi bu durumu vurgulayan epik bir göstergedir. Böylelikle tez içerisinde, Haldun Taner'in epik söylemi, mizahı kullanış biçimi incelenerek Geleneksel Halk Tiyatrosu'ndan yararlanmış olduğu tespit edilmiştir. Öte yandan “Haldun Taner benzetmecilik geleneğinden uzaklaşarak bize özgü bir yabancılaştırma tiyatrosu kurmanın yollarını arıyor.”¹⁹¹ Bu arayışın bir ürünü olan *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da, 31 Mart Olayı ile 1960 arasındaki dönemde devlet tarafından uygulanan politikalara yer verilmiştir. II. Meşrutiyet'ten sonra çıkan halk ayaklanması ile oyun başlar. Bir bakıma izleyici/okuyucu Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde uygulanan politikaların mizah yoluyla aktarılmasına şahit olur. Her dönemde otoriter yönetimlerden etkilenen halkın durumu, oyunda aktarılmıştır. Ayrıca Taner, çıkarıcı insan figürlerini Efruz aracılığıyla yansıtırken, haksızlığa boyun eğen kesimi de Vicdani ile eleştirir. Dolayısıyla sözü edilen meselelere eserde gülmeceyle yer verilmesi, oyunun politik taşlama özelliğini oluşturmuştur.

İlk bölümün son oyunu olan Ferhan Şensoy'un *Şahları da Vururlar*'da da benzer bir bütünlük vardır. “Oyunun bütününde, göndermelerle anımsatılan bir ironik durum da söz konusudur. İran ve İran gibi ekonomisi dışa bağlı ülkelerin değişmeyen

¹⁹⁰ Arş. Gör. Selda Kulluk (Atatürk Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü) “**Cumhuriyet Dönemi Kültürel Ortamında Güldürü Anlayışını Belirleyen Özellikler ve Bunların Komedyaya Anlayışındaki Yansımaları**”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi “Sanat”, Sayı 3, 2003, s. 121

¹⁹¹ Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Devrim*, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1988, s. 151. Aktaran: Arş. Gör. Sevdâ Kulluk “**Cumhuriyet Dönemi Kültürel Ortamında Güldürü Anlayışını Belirleyen Özellikler ve Bunların Komedyaya Anlayışındaki Yansımaları**” s. 121

yazgısı vurgulanır oyun boyunca.¹⁹² İktidar değişse de devlet yönetiminde aksayan yönler giderilmedikçe halk mağdur olmaya devam eder. Çünkü iktidara her gelen, sahip olduğu gücü korumak adına zayıf olanı ezmeyi ve bu yöntemle güçlenmeyi tercih eder. Bu bağlamda oyun, Ortaoyunu geleneği ile çeşitlendirilerek, var olan otoriteyi eleştiren parodilerden oluşur. Çünkü “Ortaoyunu’nda güldürünün önemli toplumsal bir görevi vardır. Güldürü yoluyla doğruyu yanlıştan ayırmak, yapılacak ve yapılmayacak işleri göstermek, kötülüğe, zorbalığa, haksızlığa karşı halkı uyarmak...”¹⁹³ Bu bağlamda, Ortaoyunu geleneğinden yararlanan Şensoy, toplumsal sorunları politik taşlama özelliğiyle aktarmak ister. Aynı zamanda epik tiyatronun çeşitli öğelerini oyunda değerlendiren Ferhan Şensoy, toplumsal sorunlara karşı izleyici/okuyucu farkındalığını İran Siyasi tarihi üzerinden oluşturduğu kurgu ile sağlamayı hedeflemiştir. Kuşkusuz ki “oyun her yönüyle bir diktatörlük taşlamasıdır.”¹⁹⁴ İran’da İslam Cumhuriyeti’nin ilanı (1979) ile Türkiye’deki askeri darbe (1980) birbirlerine yakın yıllarda gerçekleşir. Değişen rejimlerin etkisiyle İran bir diktatörlüğe dönüşür ve Türkiye askeriye sıkıyönetim ile yönetilmeye başlanır. “Bu bağlamda, her iki ülkede de, baskı döneminin getirdiği engellemeler karşısında, fars ve yergisel güldürüyle aralanan bir yoldur *Şahları da Vururlar*.”¹⁹⁵ Öte yandan dil oyunları, gülmece ironik söylem, yazar tarafından sıkça kullanılmıştır. Ayrıca *Şahları da Vururlar*’da, yazarın dil oyunuyla yarattığı tekrarlamalar, klişeler olmuştur ve bu klişelerden beslenen gülmece, aslında yazar tarafından eleştirilen meseleye yönelik dikkat çekme çabasıdır. Bu bağlamda Şensoy’un dil oyunları kullanarak toplumsal meseleleri Ortaoyunu geleneği ile aktarması, eserin politik taşlama kapsamında değerlendirilmesini sağlamıştır.

İkinci bölüm ise *Politik Taşlama Bütünlüğünde Kara Mizahın Absürd ve Groteskle Birleşmesi* başlığı altında derlenmiştir. Öncelikle *Bina* oyunu ele alınarak absürd ile politik taşlama bağlantısı irdelenmiştir. Oyun, yer verilen metaforlar ve

¹⁹² Nurhan Tekerek, “**Batı Tiyatrosuyla Geleneksel Tiyatromuzu Bireştirme Çabalarından İki Örnek: Eşeğin Gölgesi ve Şahları da Vururlar**”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, s.53, 2003, (Çevrimiçi), <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/tad/article/view/5000069860/5000064610>, 15 Eylül 2014

¹⁹³ Özdemir Nutku, “**Halk Tiyatrosu ve Çağdaş Sentez Denemeleri**”, *Tiyatro Araştırma Dergisi*, 27:2009/1 • ISSN: 1300-1523, s.11,12

¹⁹⁴ Nurhan Tekerek A.e., s.54,55

¹⁹⁵ Özdemir Nutku, A.e., s.11,12

absürd kurgusuyla olaylar karşısında pasif kalmayı tercih eden aydın kimliği eleştirir. Yazarın vurguladığı söz konusu olan absürd döngü, dil oyunuyla aktarılmıştır. Ancak olayın bütününe baktığımızda, Behiç Ak toplumsal meselelerin trajik yönüne dikkat çekmek ister. Mantık dışı olan bir sistemin doğruluğuna herkes inanır. Oyunun sonunda yaratılan absürd sisteme dahil olan Mimar gülmeceye hizmet eder.

Absürd ve grotesk biçeme yer verilen bir diğer oyun ise Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*'dır. Devlet tarafından var edilen mekanizmaların işleyiş biçimi oyunda aktarılmıştır. Toplumsal sorunlara yönelik eleştirel yaklaşım, absürd ve grotesk durumlarla gerçekleştirilmiştir. Trajik meseleler yer verilen sembollerle politik taşlama üslubunda ele alınmıştır. Oyunda bir devletin kendine bağımlı bir halk yaratma durumu eleştirilir. Yazar tarafınca ele alınan meselenin trajik boyutu mizah aracılığıyla sunulmuştur. Öte yandan oyunda absürd bir bütünlük söz konusudur. Ancak oyun içerisinde yer alan absürd kavramı, Batı'nın var oluş meselesi üzerinden tanımladığı Absürd Tiyatro'dan farklıdır. *Ayak Bacak Fabrikası*'nda da *Bina*'da da gerçeğin saçmalığı açık bir biçimde ele alınmıştır. Gerçek bütünüyle saçmadır ve egemen güçler mutlak kudretlerini korumak adına söz konusu olan saçmalığı sürdürmektedirler. Öyle ki vatandaşlardan biri iktidara gelince de sistem değişmemiştir. Halkın arasından iktidara gelen bir vatandaş, ezici otoriteyi sürdürmüştür. Bu bağlamda ikinci bölüm, ele alınan oyunların absürd ve grotesk biçim ile politik taşlama bağlantısı değerlendirilerek oluşturulmuştur.

Son bölümde *Sakıncalı Piyade* oyununun politik taşlamayla olan bağlantısı incelenmiştir. Bu bölümü örneklendiren tek oyun *Sakıncalı Piyade* olduğu için eserler üzerinden karşılaştırmalı açıklama yapılmamıştır. Oyunda 1990'lı yıllarda aydınların öldürülme meselesi eleştirel açıdan ele alınmıştır. *Sakıncalı Piyade* tez içerisinde bu başlık altında incelenmiştir. Alaylamanın ironik dili, yaşanan trajik olayların taşlama üslubuyla aktarılmasına yol açmıştır. Uğur Mumcu, başından geçenleri gülmececinin samimi özelliğiyle aktarırken devlet eliyle uygulanan yanlış politikaları da yansıtmak istemiştir. Yergi kullanılarak tartışılan meseleler, derin devleti göstermektedir. Eser, aydınların yok edilmesiyle derin devlet arasındaki bağlantı üzerine izleyici/okuyucuyu düşünmeye sevk eder. Mumcu'nun ironik söylemi, olayların gerçek olması, oyun ile izleyici/okuyucu arasında kurulmak istenilen bağlantıyı güçlendirmektedir. Adalet arayışında mücadele eden aydının yok

edilmesi, çarpıcı bir gerçeklik olarak eserde yerini almıştır. Mumcu, oyunda, sıkıyönetim döneminde çeşitli yaptırımların yer aldığı faşist bir yönetimi aktarmaktadır. Eserde, adalet sistemi sorgulanır. Oyunun taşlama özelliği ise Mumcu'nun başından geçen olayları gülmecenin muzipliğinde ironik söylemle aktarmış olmasından gelmektedir.

Bu doğrultuda biçimsel olarak üç farklı sınıfta kategorilendirilmiş altı oyun, politik taşlama üslubunda birleşmektedir. Eserlerde, izleyici/okuyucuyu güldürebilecek meseleler, yazarların farkındalık oluşturmak istedikleri konulardır. Yazarların başvurduğu güldürü özelliği, ele alınan toplumsal sorunların görünür kılınmasını desteklemiştir. Çünkü tezde yer alan oyun yazarlarının ortak bir derdi vardır: taşlama aracılığıyla toplumsal meseleleri ele almak. Biçimsel olarak farklı yöntemler kullanılmış olsa da oyunlarda, izleyici/okuyucuyla organik bir bağ kurma çabası hissedilmektedir. Bu açıdan mizahın tarihsel gelişimine baktığımızda, Milli Mücadele Dönemi'nde etkin bir silah olarak kullanıldığı görülmektedir. “Kendileri savaştı, mizah dergileri silah, karikatürleri ise cephaneleridir. Yergi, alay ve grotesk tepe tepe kullanılacaktır.” (Çapanoğlu, 1970:143-4).¹⁹⁶ Bu açıklama, karikatür dergilerinin üstlendiği misyonun göstergesidir. Karikatür dergilerinin bu misyonu, tez içerisinde incelenen oyunlarla benzer özelliktedir. Tezde seçili oyunların yazarları, politik taşlama üsluplarıyla trajik gerçekleri gülmece ile aktarmayı tercih etmişlerdir. Var olan otoriteye karşı başkaldırı, taşlama yöntemiyle gerçekleşmiştir. Böylelikle oyun iletileri, gülmeceyle desteklenmiştir.

Sonuç olarak yazarlar, alaylama, yergi, taşlama gibi özellikleri oyunlarda kullanarak, toplumsal sorunların eserler üzerinden irdelenmesini hedeflemiştir. Yazarlarımız, kaleme aldıkları oyunlar ile toplumun aksayan yönlerini izleyene yansıtarak farkındalık uyandırmayı amaçlamıştır. Ancak bu çıkarım gerçekliğe dair bir soru akla getirmektedir. Yazarlarımızın uyandırmaya çalıştıkları farkındalık, toplumsal ve politik yaşamda karşılığını bulabilmiş, toplumda bir dönüşüme yol açabilmiş midir? Oyun yazarlarımızın bir başkaldırı aracı olarak kullandıkları kara

¹⁹⁶ Yaşar Zorlu, **Mütareke İstanbul'unda Mizah Gazetesi “Alay” ve Politik Tavrı**, Ocak 2015, s.17, (Çevrimiçi), http://www.newwsa.com/download/gecici_makale_dosyaları/NWSA-10965-4481-2.pdf, 14 Şubat 2015

mizahın yardımıyla eleştirdikleri toplumsal meseleler, güncelliklerini hala korumaktadır. 1960 sonrası bürokrasinin aksayan yönleri, ezen-ezilen çelişkisi, çıkarıcı insan figürleri, saf değiştiren insan profilleri, direnen aydınların katledişileri, otoriter sistemler/baskıcı yönetimler, iktidar ve halk çatışması, günümüzde de gerçekliği yakıcı bir biçimde hissedilen meseleler olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna rağmen yazarlarımızın duyarlılık ve çabaları tiyatro sanatı açısından çok büyük önem taşımaktadır ve çok değerlidir.

Bu çalışmada, 1960 sonrası politik taşlama özelliğindeki oyunlarda, toplumsal meselelerin ele alınış biçimi incelenmiştir. Eserler, kendi içlerinde, epik, toplumsal gerçekçi, absürd, geleneksel halk tiyatrosu, orta oyunu geleneği, belgesel tiyatro gibi özelliklerle ayrılmış olsalar da ele alınan altı oyun üç bölümde savunulan gerekçelere dayanılarak politik taşlama başlığında toplanmıştır. Bu bağlamda politik taşlama modellemeleri incelenerek 1960 sonrası oyun yazarlarımızın misyonlarına yönelik kara mizahı kullanım biçimleri değerlendirilmiştir. Baskı yönetimlerine karşı tiyatrodaki eleştirel bir söylem oluşturan politik taşlamanın oyunlarda özgün bir politik mizah yapılanması sağladığı görülmüştür. Böylelikle politik taşlamanın tiyatromuzun gelişiminde yeni bir dil oluşturmada itici bir güç olduğunu söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

ADAMOV, Arthur	L'Aveu, Paris: Editions du Sagittaire, 1946
AK, Behiç	Bina, Toplu Oyunları-3, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, Ocak 2013
AKSOY, Nazan	"Batı ve Başkaları", Kadıköy-İstanbul, Düzlem Yay., 1996
AND, Metin	"Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1983
ARICI, Oğuz	Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ölümü, (Çevrimiçi), http://dergipark.ulakbim.gov.tr/iutiyatro/article/viewFile/5000163687/5000147674 , 5 Aralık 2015
Asilyazıcı, Hayati	Ferhan Şensoy Tiyatrosu Üstüne Notlar, 20 Şubat 2013, (Çevrimiçi), http://www.aydinligazete.com/ferhan-sensoy-tiyatrosu-ustune-notlar-1-tamami-makale,19371.html , 10 Kasım 2014
BATUR, Enis	Kara Mizah Antolojisi, Çağaloğlu/İstanbul, Hil Yayınları, 1987
BOAL, Augusto	Teatro de Oprimido (Ezilenlerin Tiyatrosu,1974), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Mimesis Dizisi, 2004
BRECHT, Bertholt	Epik Tiyatro, Türkçesi: Kamuran Şipal, , Beyoğlu/İstanbul, Cem Yayınevi, Kasım 1997
CEMAL, Ahmet	"Bizi Yaşatanlar ve Öldürenler", Beyoğlu-İstanbul, Can Yayınları, 1. Basım Yılı: 2002, 2.Basım: Nisan 2013, 1.Sürüm: 2014, 2013 tarihli 2.basım esas alınarak hazırlanmıştır.
CHOMSKY, Noam	Türkçesi: Selahattin Ayaz, "Modern Çağda Entellektüellerin Rolü", Beyazıt/İstanbul, Pınar Yayınları, (Bu eser, Londra'da Serpent's Tail Yayınevi tarafından "The Chomsky Reader" ismiyle basılan kitaptan seçilerek tercüme edilmiştir.)
ÇAĞAN, Sermet	"Ayak Bacak Fabrikası", İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1.Basım: Mayıs 1993,
Çağan, Sermet	"Ayak Bacak Fabrikası-Özdemir Nutku Önsöz: Sermet Çağan ve Tiyatro Anlayışı", Cihangir/İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s.9
ÇAKMAK, Banu	(Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı), Gelenekselden Çağdaşa Tiyatromuzda Kadınlar, Bursa, Uludağ Üniversitesi Yayınları, 2012
Edebiyatçılar Derneği	Aziz Nesin Günleri Sempozyumu, "Aziz Nesin'in Oyunlarında Dramatik İkilem", 29-30 Haziran, 1995
ERGİN, Erkan	"Behiç Ak Tiyatrosu", Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 2010, (Çevrimiçi), http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1648/17615.pdf , 15 Ocak 2015
İPŞİROĞLU, Zehra	Tiyatroda Devrim, İstanbul, Çağdaş Yayınları, 1988,
İPŞİROĞLU, Zehra	Oyun Yazarlığında Kültürlerarası Diyalog, Kasım2009, (Çevrimiçi), http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-16/oyun-yazarliginda-kulturlerarasi-diyalog/ , 12 Kasım 2014
İPŞİROĞLU, Zehra	"Tiyatroda Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri, İstanbul, Papirüs Yayınevi, 1.Basım: Mayıs 2004

İPŞİROĞLU, Zehra	“Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik”, İstanbul, 1. Baskı: İstanbul Ün. Yayınları, 1978, Taksim-İstanbul, 2.Baskı: Nisan/1996, Mitos Boyut Yayınları, TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.
İstanbul Üniversitesi	Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Dergisi sayı: 7, 2005 s.30
KABACALI, Alpay	Gözyaşından Gülmeceye Aziz Nesin, İstanbul, Gürer Yayınları, Ekim 2007
Kabacalı, Alpay	Alan Gall-Michigan Üniversitesi Yakın Doğu Çalışmaları Bölümü için hazırladığı Aziz Nesin, Çağdaş Türk Mizahçısı başlıklı doktora tezinin önsözünden, 1974 , s.111
KARAOĞA, Kerem	Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi,1.Basım 2005, Hazırlayanlar: KARAKADIOĞLU Gülşen – ELMAS Filiz, Ayşegül Yüksel “Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu 1960-1990”, Arkadaş Yayıncılık, Baskı Yılı: 2008
KULLUK, Selda	(Arş.Gör., Atatürk Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü) “Cumhuriyet Dönemi Kültürel Ortamında Güldürü Anlayışını Belirleyen Özellikler ve Bunların Komediya Anlayışındaki Yansımaları”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi “Sanat”, Sayı 3, 2003
LUKACS, Georg	Çeviren: Cevat Çapan, Çağdaş Gerçekliğin Anlamı, Çağaoğlu-İstanbul, Payel Yayınevi, İstanbul, 5.Basım: Haziran 2000
MUMCU, Uğur	“Cumhuriyet Gazetesi-7.Ocak.1993- Mossad Barzani”
MUMCU, Uğur	Oyunlaştıran: MUMCU, Uğur, AZİZ Rutkay, “Sakıncalı Piyade”, Ankara Um:Ag Vakfi Yayınları, Birinci Baskı: Şubat 1997
NESİN, Aziz	“Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz”, Nesin Yayıncılık, Şişli- İstanbul, İlk Basım:1977, Son Basım: Aralık 2015
ÖZSOYSAL Fakiye	“Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri”, Altkitap-İnceleme-5 Şubat 2002, (Çevrimiçi) http://www.alkitap.net/tyatro-metinlerinde-alımlama-ve-metin-stratejileri , 5 Aralık 2014
ÖZYALÇINER, Özyalçiner	“Haldun Taner ile Öykücülüğü Üstüne” Gösteri, Sayı: 38, Ocak 1984
Parker vd.,	Nationalism and Sexualities”, Published in 1992 by Routledge, Newyork
PEKMAN, Yavuz	Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, İkinci Basım: 2010, s.150
ŞENSOY, Ferhan	“Şahları da Vururlar” İstanbul, Ortaoyuncular Yayınları, 1.Baskı:1982
TANER, Haldun	Kurgulayan: Ferhan Şensoy “Kabare”, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1.Baskı: 2000
TANER, Haldun	Bütün Oyunları-6 “Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım”, Ankara, Bilgi Yayınevi, 4. Basım, 9.Baskı: Ocak 2013
TEKEREK, Nurhan	“Günümüzde Geleneksel Tiyatro Ne ifade Etmektedir?”, Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/tsad/article/viewFile/2632/2374
TEKEREK, Nurhan	(Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü), “Batı Tiyatrosuyla Geleneksel Tiyatromuzu Bireştirme Çabalarından İki Örnek: Eşeğin Gölgesi ve Şahları da Vururlar”,Tiyatro Araştırmaları Dergisi, http://dergipark.ulakbim.gov.tr/tad/article/view/5000069860/5000064610 ,

UTURGAURI, Svetlana	Asya-Afrika Dergisi, Aralık 1985
YAVUZ, Melek,İŞBİLEN, Nergis	Uygulama: “6-7 Eylül Olayları Fotoğraflar-Belgeler Fahri Çoker Arşivi, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005
Yuval Davis, Nira	Çeviren: Aysin Bektaş "Cinsiyet ve Millet", İstanbul, İletişimYayınları, 1.2.Baskı 2003-2007, İstanbul, 3.Baskı 2010, s.124
YÜKSEL, Yüksel	“ Haldun Taner Tiyatrosu”, Yenişehir-Ankara, Bilgi Yayınevi, Birinci Basım:1986
ZORLU, Yaşar	Mütareke İstanbul’unda Mizah Gazetesi “Alay” ve Politik Tavrı, Ocak 2015, s.17, (Çevrimiçi), http://www.newwsa.com/download/gecici_makale_dosyaları/NWSA-10965-4481-2.pdf , 14 Şubat 2015