



T.C.
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

EDEBİYAT VE İDEOLOJİ BAĞLAMINDA TÜRK TİYATROSUNDA
TOPLUMCULUĞUN GÖRÜNÜMLERİ
(1946-1960)

Doktora Tezi

Turhan KOÇ

Danışman
Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL

2025
Nevşehir



T.C.
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**EDEBİYAT VE İDEOLOJİ BAĞLAMINDA TÜRK TİYATROSUNDA
TOPLUMCULUĞUN GÖRÜNÜMLERİ
(1946-1960)**

Doktora Tezi

Turhan KOÇ

Danışman
Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL

2025
Nevşehir

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde ettiğimi beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ile sonuçları da tam olarak aktardığımı ve bunlara ilişkin referansları gösterdiğimi belirtirim.

Tezi Hazırlayan

Turhan KOÇ

TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK

“Edebiyat ve İdeoloji Bağlamında Türk Tiyatrosunda Toplumculuğun Görünümleri (1946-1960)” adlı Doktora Tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu’na uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan
Turhan KOÇ

Danışman
Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Başkanı
Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL

KABUL VE ONAY SAYFASI

Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL danışmanlığında Turhan KOÇ tarafından hazırlanan “Edebiyat ve İdeoloji Bağlamında Türk Tiyatrosunda Toplumculuğun Görünümleri (1946-1960)” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

11/02/2025

JÜRİ

İMZA

Danışman: Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL

.....

Üye: Prof. Dr. Hülya ERAYDIN ARGUNŞAH

.....

Üye: Prof. Dr. Ahmet BOZDOĞAN

.....

Üye: Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT

.....

Üye: Doç. Dr. Tekin TUNCER

.....

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun/...../..... tarih vesayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../.....

Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın hazırlanmasında ve olgunlaşmasında doğrudan ya da dolaylı olarak emeği geçen ve katkı sunan herkesi tek tek yazmak belki mümkün olmayacak. Her şeyden önce, maddi ve manevi bütün zorluklarla başa çıkarak beni bugünlere getiren ailem, en büyük teşekkürlerden birini hak ediyor. Bir insan yetiştirmenin ne kadar meşakkatli bir yol olduğu baba olunca daha iyi anlaşılıyor. Lisansüstü eğitim sürecimin her aşamasına tanık olan, beni hiç yılmadan destekleyen, ihtiyaç duyduğum zamanı cömertçe bana bahşeden sevgili eşim Melike'ye ne kadar teşekkür etsem yetmeyeceğini biliyorum. Benim emeklerim, onun fedakârlığıyla anlam kazandı. Oğlum Mehmet Aybars'a, varlığıyla çalışma azmimi kamçıladığı için sevgi dolu bir teşekkür borçluyum. Tez yazımı esnasında sabırla beni dinleyen, ihtiyaç duyduğum kaynaklardan beni haberdar eden, düşünceleri ve önerileriyle zihnimin berraklaşmasını sağlayan Doç. Dr. Serkan KÖSE ve Dr. Öğr. Üyesi Yücel ÖZDEMİR'e; teze dair sohbetlerime keyifle katılan Dr. Vural AKBOĞA'ya; imlâ ve noktalama konusunda yaşadığım sorunları aşmamı sağlayan Doç. Dr. Mustafa KARATAŞ'a; bana akademik bakış açısı kazandıran ve her başvurduğumda elinden gelen desteği esirgemeyen Prof. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE'ye; sıkıştığım noktalarda verdiği yol açıcı tavsiyelerini asla unutmayacağım Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT'a; her fırsatta bana zaman ayıran Doç. Dr. Tekin TUNCER'e; savunma jürime katılarak beni onurlandıran ve özgün bakış açılarıyla teze katkı sunan Prof. Dr. Hülya ERAYDIN ARGUNŞAH ve Prof. Dr. Ahmet BOZDOĞAN'a; tezin hemen her aşamasında yanımda olan, beni yönlendiren, neredeyse yazdığım her satırı okuyarak çalışmanın son hâlini alması için büyük bir zaman ve emek harcayan Doç. Dr. Murat GÜR'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Yüksek lisans dönemimden bugüne tecrübesi, birikimi, bilgisiyle önümü ve ufkumu açan, düşüncelerimi sabırla dinleyen, her tökezlediğimde elimden tutarak yol almamı sağlayan, çalışmayı defalarca okuyup sınırlarımı çizen danışman hocam Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL'e sonsuz teşekkürler.

EDEBİYAT VE İDEOLOJİ BAĞLAMINDA TÜRK TİYATROSUNDA TOPLUMCULUĞUN GÖRÜNÜMLERİ (1946-1960)

ÖZET

Bu çalışma, 1946-1960 yılları arasında kaleme alınan tiyatro oyunlarının toplumculuk açısından incelenmesi hakkındadır. Toplumculuk, Türk edebiyatı araştırmalarının çoğunda Marksizmle, daha doğrusu Marksizmin Sovyetler Birliği'ndeki (SSCB) yorumu sosyalist gerçekçilikle irtibatlandırılan bir kavramdır. Bu tezde, söz konusu kabule itiraz edilmiş ve başka ideolojilerin telkini amacıyla işlevsel kılınmaya çalışılan edebî üretimlerin de toplumculuk çatısı altında incelenmesi gerektiği iddia edilmiştir. Toplumculuk gibi bir sanat anlayışının kavranabilmesi için sanat ve toplum ilişkisinin kökenine dair bir araştırmanın gerekliliğinden hareketle çalışmada mit, mağara resimleri, dram ve ritüel gibi köken anlatılar irdelenmiş ve bu anlatıların işlevsel-faydacı (pragmatist) bir öze biçimlendiği öne sürülmüştür. Böylece, temelde ideolojik iletkenlik potansiyeli öncelenerek üretilen toplumcu tiyatro oyunlarına meşru bir zemin oluşturma gayesi güdülmüştür. Çalışmada, Marksist estetik teorisyenlerinin savunuları, edebiyat ve ideoloji arasındaki bağın anlaşılabilmesi noktasında ayrıca önemsenmiştir. Buradan yola çıkılarak ideoloji, egemen sınıf anlamında iktidar ve iktidarın çıkarlarının toplum tarafından doğallıkla kabulünün sağlanması anlamında yönetim olgularıyla ilişkilendirilmiştir. Araştırmada, bu tarz eserlerin söz konusu telkini nasıl gerçekleştirdiğinin anlaşılabilmesi için Michel Foucault'nun terminolojisine başvurulmuş, böylece Foucault'nun teorisinin bir edebiyat incelemesinde faydalanılabilir hâle getirilmesi hedeflenmiştir. Marksist-toplumcu tiyatronun önemli dayanaklarından Erwin Piscator ve Bertolt Brecht'in görüşleri ise, başka ideolojilerin telkini noktasında işlevsel kılınmaya çalışılan tiyatro üretimlerinin anlamlandırılması ve meşrulaştırılması bağlamında irdelenmiştir. Sovyet Rusya'ya ait bir sanat anlayışı olan sosyalist gerçekçilik, devletin ulusal çıkarlarına hizmet için geliştirilmiş bir estetik teori olsa da devrimci romantizm (ideal/ideolojik gelecek tahayyülü) ve olumlu tip (ideal/ideolojik kişi kurgusu) unsurlarının, kuramın anavatanını aşarak bütün toplumcu edebî üretimlerin içine sinen bir töz biçiminde değerlendirilebileceği öne sürülmüştür. Bu bakış, tezin örnekleme toplumcu tiyatro oyunlarının inceleme başlıklarını oluşturmuştur. Sonuçta, 1946-1960 yılları arasında kaleme alınıp bu çalışmada ele alınan tiyatro oyunlarının, içinde üretildikleri toplumu bilinçlendirme, uyandırma, yönlendirme ve değiştirme niyetiyle oluşturulduğu tespit edilmiş ve hepsinin toplumcu kıstaslar doğrultusunda şekillendiği anlaşılmıştır. Gerçekleştirilen incelemeyle ayrıca, sanat ve ideoloji arasındaki simbiyotik ilişkinin daha anlaşılır kılınması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Toplumcu Tiyatro, İdeoloji, Özne, İktidar, İşlevsellik.

APPEARANCES OF SOCIETALISM IN TURKISH THEATER IN THE CONTEXT OF LITERATURE AND IDEOLOGY (1946-1960)

ABSTRACT

This study analyzes the plays written between 1946 and 1960 in terms of societalism, a concept most often associated with Marxism, particularly with socialist realism, the interpretation of Marxism in the Soviet Union (USSR). This study challenges this prevailing perspective by contending that literary productions designed to inculcate alternative ideologies should also be understood within the paradigm of societalism. To comprehend the concept of societalism, it is essential to explore the historical interplay between art and society. This study employs a multifaceted approach by examining origin narratives, including myths, cave paintings, dramatic performances, and ritual practices. The analysis posits that these narratives are imbued with a functional-utilitarian (pragmatist) essence, thereby establishing a foundational framework for the examination of societalist theater plays. These plays, when assessed within the context of ideological conductivity, offer a compelling case study. Moreover, the study delves into the contributions of Marxist aesthetic theorists, underscoring the significance of their insights in unraveling the intricate link between literature and ideology. From this perspective, ideology is associated with the phenomena of power in the sense of the ruling class and governance in the sense of ensuring the natural acceptance of the interests of power by society. In the research, Michel Foucault's terminology was used to understand how such works realize the said indoctrination, thus aiming to make Foucault's theory usable in a literary analysis. The examination of the perspectives of Erwin Piscator and Bertolt Brecht, two seminal figures in the realm of Marxist-societalist theater, is undertaken in the context of unraveling and legitimizing theater productions that seek to function as instruments of ideological indoctrination. While socialist realism, an aesthetic theory developed to serve the national interests of the Soviet state, has been identified as an ideology belonging to the nation of Russia, it has been suggested that the elements of revolutionary romanticism (ideal/ideological future imagination) and positive type (ideal/ideological person fiction) can be evaluated as an essence that transcends the homeland of the theory and permeates all societalist literary productions. This point of view constituted the examination titles of the societalist theatre plays sampled in the thesis. Accordingly, it was ascertained that the theatrical productions written between 1946 and 1960 and examined in this study were created with the objective of elevating societal awareness, stimulating societal awakening, providing societal guidance, and effecting societal change within the societal context in which they were produced. It was discerned that these productions were shaped in accordance with societalist criteria. Furthermore, the study endeavors to elucidate the symbiotic relationship between art and ideology.

Keywords: Societalist Theatre, Ideology, Subject, Power, Functionality.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK	ii
KABUL VE ONAY SAYFASI	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
KISALTMALAR VE SİMGELER	x

GİRİŞ

A. Gerekçe, Amaç, Yöntem.....	1
B. Literatür Eleştirisi ya da Türk Edebiyatında Toplumculuğun Sergüzeşti	5
C. Modern Türk Tiyatrosunun Toplumcu Kimliği	24

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR SANAT OLARAK TİYATRONUN TOPLUMCU TEMELLERİ

1.1. Anlam Arayışının Bir Tezahürü: Bir Yaşam Rehberi Olarak Sanatın Kökeni	32
1.1.1. Mit.....	34
1.1.2. Mağara Resimleri	36
1.1.3. Dram ve Ritüel	37
1.2. İnsan Düşüncesinin Mit Yaratma Arzusu: İdeoloji.....	41
1.2.1. Antonio Gramsci ve Hegemonya	43
1.2.2. Louis Althusser ve Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA).....	44
1.2.3. Pierre Macherey ve Bir Üretim Olarak Edebiyat.....	48
1.2.4. Terry Eagleton ve Edebiyat-İdeoloji İlişkisi	51
1.2.5. Roland Barthes ve Edebiyat-Mit İlişkisi.....	56
1.3. İdeoloji Ağlarını Örüyor: Özne ve İktidar	59
1.3.1. Michel Foucault'nun İktidar Kavrayışının Bir Yüzü: Biyo-İktidar	61
1.3.2. Metin Çözümlemesinde Foucault'nun Teorisini İşlevsel Kılmak: İktidarın Diğer Yüzü	66

İKİNCİ BÖLÜM

TOPLUMCU TİYATRONUN KRİTLERLERİNE DOĞRU

2.1. Sanatın Köklerinden Beslenen Bir Toplumculuk: Marksist Estetik.....	76
2.1.1. Georgi Plehanov ve Marksist Estetiğin Temelleri.....	77
2.1.2. Christopher Caudwell ve Edebiyata Marksist Bir Köken Arayışı	80
2.1.3. Ernst Fischer ve Sanatın Maddeci Doğası	84
2.2. Marksist Toplumcu Tiyatronun İki Dayanağı: Erwin Piscator ve Bertolt Brecht	90
2.2.1. Erwin Piscator ve Politik Tiyatro.....	90
2.2.2. Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro.....	95
2.3. Kitle Ruhunun Örgütlenmesi ya da SSCB, Parti ve Sanat: Sosyalist Gerçekçilik	102
2.3.1. İdeal-İdeolojik Bir Gelecek Tahayyülü: Devrimci Romantizm	109
2.3.2. İdeal-İdeolojik Bir Kişi Kurgusu: Olumlu Tip.....	110

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1946-1960 ARASINDAKİ TÜRK TİYATRO METİNLERİNDE TOPLUMCULUĞUN GÖRÜNÜMLERİ

3.1. 1946-1960'taki Sosyal/Siyasi Arka Plan	113
3.2. 1946-1960 Arasındaki İncelenen Oyunların Listesi	118
3.3. Oyunların Toplumculuk Açısından İncelenmesi	119
3.3.1. Toplumculuğun Manifestosu: <i>Biraz Gelir misiniz</i> ve <i>Bi'sey Yap Met</i>	120
3.3.1.1. Toplumcu Bir Zemin-Metin Olarak <i>Biraz Gelir misiniz</i>	122
3.3.1.1.1. Dört Başlı Mamur Bir Toplumcu Sanatçı Prototipi: Mateh Usta	123
3.3.1.1.2. Toplumculuğun Sularında “Ben”cilliğin Boğulması: Şarey, Cino ve Effer	126
3.3.1.1.3. Bir Sanat Eseri ve Topluma Ulaşmanın Yegâne Aracı: Supi	131
3.3.1.2. Toplum İçin Yaşa ya da Öl: <i>Bi'sey Yap Met</i>	137
3.3.1.2.1. Var Olmanın Dayanılmaz Arzusu: Mağara Resimlerinden Met'in Karalamalarına	139
3.3.1.2.2. Ölümü Yenmek ya da İdeal Bir Toplumcu-Aydına Dönüşmek: Met	141
3.3.1.2.3. Yaşama Hakkı ve Sınıfsal Hiyerarşinin Yadsınması.....	144

3.3.1.2.4. “Güzel Günler Göreceğiz Çocuklar”: Met’in Aydınlığı ve Karanlığa Açtığı Savaş.....	146
3.3.2. Bir Marksist-Toplumcu Metin Olarak <i>Yusuf ile Menofis</i>	152
3.3.2.1. Egemen/Ezen Sınıfın İdeal Bir Temsilcisi ve Öteki Olarak Yusuf	154
3.3.2.1.1. “Ben”cilliğin Parantezinde Kötücül Yusuf.....	155
3.3.2.2. Antik Mısır’da Modern Bir Kahraman: Menofis	163
3.3.2.3. Sınıfsal İktidarın Özneleri Olarak Zeliha, Yusuf ve Menofis.....	169
3.3.3. Cevat Fehmi Başkut’ta Kurucu ve Kurtarıcı İdeoloji	171
3.3.3.1. Cevat Fehmi Başkut’un İdeal/Makbul Kişileri ve Ötekiler	173
3.3.3.1.1. Yoz-Şehir İstanbul’dan Kurtarıcı-Mekân Anadolu’ya: <i>Sana Rey Veriyorum</i>	174
3.3.3.1.2. “Ankara, Ankara Güzel Ankara”: <i>Kleopatra’nın Mezarı</i>	186
3.3.3.1.3. Devrim Kendi Çocuklarını Yiyor: <i>Soygun</i>	192
3.3.4. Refik Erduran’ın Toplumculuğunun İzinde: <i>Cengiz Han’ın Bisikleti</i> ve <i>Karayar Köprüsü</i>	201
3.3.4.1. <i>Cengiz Han’ın Bisikleti</i> ’nde İdeal-İdeolojik Toplumun İnşası.....	202
3.3.4.1.1. Osmanlı’nın Makbul, Cumhuriyet’in Maktul Kişileri: Doğulu-Köhne Zihniyetleri Açısından Cengiz ve Pakize	204
3.3.4.1.2. Senteze Doğru: Doğu’nun ve Batı’nın İyi Yönlerini Temsiliyetleri Bağlamında Cengiz ve Suzan.....	208
3.3.4.2. <i>Karayar Köprüsü</i> ’nde Bireyciliğin Yıkıcı ve Ölümcül Sonuçları	214
3.3.4.2.1. Ölüm Saçan Bir Sosyete Portresi	215
3.3.4.2.1.1. Yüksek Kültürlü Sosyetenin, Ölümcül Bir Canavara: Cem....	217
3.3.4.2.1.2. Yıkıcı-Bireyciliğe Karşı Toplumcu Bir Panzehir: İbrahim ve Kadriye.....	225
3.3.4.2.1.3. Öteki/Canavar Cem’in Eylemleri	226
3.3.5. Ötekiliğin Sorunsallaştırılması ya da Toplumun Vicdanına Sesleniş: <i>Kocaoğlan</i> ve <i>Duvarların Ötesi</i>	230
3.3.5.1. “Bir yer var biliyorum/ Her şeyi söylemek mümkün”: Ötekilik ve Toplum-Dışılığın Cenneti Olarak <i>Kocaoğlan</i>	231
3.3.5.2. İyiliğin Sınırında Toplumun Dışındakiler: <i>Duvarların Ötesi</i>	240
SONUÇ	246
KAYNAKÇA	254

KISALTMALAR VE SİMGELER

SSCB: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

NATO: Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

DP: Demokrat Parti

CHP: Cumhuriyet Halk Partisi

[...]: Bu işaret, alıntılarda tezin imlasına uymayan ifadeleri düzeltmek için kullanılmıştır.

(...): Bu işaret, alıntılanan ifadelerde en az bir cümle atlandığını göstermek için kullanılmıştır.



GİRİŞ

A. Gerekçe, Amaç, Yöntem

Bu tez, 1946-1960 yılları arasında Türkiye’de ve Türkçe kaleme alınan tiyatro oyunlarının toplumculuk açısından incelenmesi hakkındadır. Toplumculuk dendiğinde genellikle Marksizmin anlaşıldığı ve toplumcu bir sanat üretiminden, Marksizme dair savunuları okura/seyirciye telkin edilmesinin beklendiği söylenebilir. İngilizce “socialist” sözcüğünün Türkçe karşılıklarından biri olarak dikkat çeken terimin, özellikle sanat üretimleri söz konusu olduğunda “sosyalist”in yerine tercih edildiği görülür. Böylece toplumculuk, yalnızca Marksizmle irtibatlı bir şekilde ele alınır. Farklı ideolojik eğilimlerden hareketle üretilen metinler, ilgili kavramın çatısı altına dâhil edilmez. Yazarın ideolojik tercihini herhangi bir ihtilafa müsaade etmeyecek düzeyde doğrudan yansıttığı düşünülen toplumculuğun, terim olarak toplumcu gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik ya da Marksist estetik yerine sıklıkla kullanıldığı görülür. Bu çalışmada ise, söz konusu kavramın ideolojik kapsamının genişletilmesi ve çeşitlendirilmesi amaçlanmaktadır. Buna göre tezde, başka ideolojilerin telkini noktasında işlevsel kılınma maksadı güdülerek kaleme alınan edebî üretimlerin de toplumculuk şemsiyesi altında değerlendirilmesi gerektiği ortaya konacaktır.

Çalışmada tiyatroya, daha doğrusu tiyatro metinlerine, edebiyatın bir türü olduğu kabulüyle yaklaşılmıştır. Bu türün tercih edilmesinin gerekçesi ise, tiyatronun diğer edebî türlere nazaran sosyal meselelerle daha dolaysız (hatta doğrudan) bir ilişki içinde bulunduğu dair savdır. Ayrıca tiyatronun, göstermeye dayandığından muhatabını etkileme kapasitesinin daha yüksek olduğu söylenebilir. Seyirci onu, tek başına değil, belli bir toplulukla birlikte tüketir. Bu bağlamda tiyatro, “birbirinden farklı insanların, değişik algılamalarla, sonuçta aynı doğruya yöneldikleri sanatsal bir değişim yeridir” (Nutku, 1990, s. 11). Emre Kongar ilgili türü, “öteki sanat ve düşün yapıtlarından” ayırır. Çünkü “[d]aha toplumsal bir olaydır tiyatro” (1976, s. 40). Topluma, herhangi bir konuda yol göstermek isteyen bir yazarın, fikirlerini iletmek maksadıyla diğer edebî türlere kıyasla tiyatroyu daha işlevsel bulduğu söylenebilir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın görüşünde, fikrin “bütün hareket sahasına hâkim” olduğu yegâne tür tiyatrodur (1998, s. 523). Bu sanat üretimi aynı zamanda, “[b]ireyin yaşadığı sosyal çevreyi, bu çevredeki yerini, problemlerini, kendisiyle ve çevresiyle olan çatışmalarını anlattığı için diğer edebî

türlerden daha faydalı kabul edilir” (Şengül, 2016a, s. 9). Nitekim Nâmık Kemal, “[b]ir milletin kuvve-i nâtıkası edebiyat ise, timsal-i edebin nâtika-i zî-hayatı da tiyatrodur” diyerek bu türe ayrı bir önem atfeder (2016, s. 79). Onun nazarında tiyatro, “eğlencedir; fakat eğlencelerin en faidelisidir” (2016, s. 80). Yazarın, bu ifadesinin dışında eğitcilik açısından tiyatroya ayrı bir önem verdiği bilinir. Necip Fazıl da tiyatroyu, “sanat hisarının en yüksek burcu[na]” yerleştirir ve ilgili türü, “sanat şekilleri içinde en büyük keşif” olarak öne alır (2024, s. 5). Tiyatro başta olmak üzere sanatın “eğitcilik” yönünün altını çizen Abdullah Şengül, kurmaca eserlerin bu niteliğine yönelimin gerekçesini şu ifadeyle ortaya koyar: “Okumayı pek sevmeyen toplumlarda, bireye ulaşmanın en emin ve en kolay yollarından biri, eğlenceyle iç içe geçmiş tahkiyedir” (2019, s. 16).

Tiyatro tarihi çalışmalarıyla öne çıkan isimlerden Özdemir Nutku’ya göre, Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosu, ilk yıllarından itibaren “toplum sorunlarıyla uğraşma eğilimi” göstermiştir. “Ancak toplum sorunlarına yönelme açısı” kuşaktan kuşağa farklılık gösterir (1985, s. 293). Buna ek olarak *Kalemde Sahneye 1946’dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler* başlığı altında beş cilt olarak hazırlanan çalışmanın ilk üç cildinde,¹ 1946-1980 yılları arasında yazılan tiyatro metinleri incelenmiş, bu inceleme neticesinde dönem yazarlarının genel olarak farklı ideolojik perspektiflerden hareketle okura/seyirciye en az bir mesaj iletmek, onları bir anlamda aydınlatmak gayesi güttüğü saptanmıştır. Dolayısıyla, toplumculuğun temel kıstaslarından biri olan “ideolojik telkin” söz konusu olduğunda genellikle bu yönüyle işlevsel bir niteliği haiz tiyatro metinlerinin bu çalışma için uygun bir zemin sağladığı söylenebilir.

Tezde belirlenen tarihsel aralığın 1946-1960 olmasının arka planında, siyasi kırılma anlarının ve bu bağlamda yaşanan süreçlerin, sanat eserleri üzerinde etkisi olduğu savı yatmaktadır. Sonuçta sanatçı, “kim olursa olsun, kullandığı dil, aktardığı üslup, içinde yaşadığı toplumsal yapıya aittir” (Gezgin, 2021, s. 45). Ahmet Arslan’ın filozof için söyledikleri, aynı oranda bir yazar için de geçerlidir ve bir yazarın “belli bir sınıfın mensubu olarak belli bir zamanda ve belli bir mekânda, belli bir eğitim almış olarak ortaya çıktığı açıktır” (Arslan, 2006, s. 10). Söz konusu zaman dilimi, Türkiye tarihi açısından kritik gelişmeler içermesi noktasında dikkate değerdir. Nitekim, 1946 yılında çok partili hayata geçilmiş, akabinde gerçekleşen 1950’deki seçimlerde 27 yıllık Tek Parti

¹ Akıncı, 2003; Belkıs, 2003; Çelenk, 2003.

Dönemi sona ermiş, Demokrat Parti yönetimi devralmıştır. 1960'a gelindiğinde 27 Mayıs'ta askerî darbe gerçekleşmiş ve ordu bir süreliğine yönetime el koymuştur. Aşağı yukarı 14 yıl içinde gerçekleşen söz konusu siyasi kırılmalar, Türkiye'yi birçok açıdan etkilemiş ve değiştirmiştir. Bu politik olayların, özellikle toplumsal düzeydeki etkisi, dönem sanatçılarının eserlerine yansımış, hatta çoğu zaman eserlerin ideolojik yönünü belirlemiştir. Bu açıdan bakıldığında söz konusu dönemde üretilen tiyatro metnlerinin, toplumculuk bağlamında oldukça fazla ve çeşitli malzeme sunduğu dile getirilebilir.

Toplumculuğun, terim olarak toplumcu gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik ya da Marksist estetik yerine sıklıkla kullanıldığına değinilmişti. Bu tutumda, Karl Marx ve Friedrich Engels'in fikir babası olduğu siyasi ve felsefi teorinin devlet düzeyinde ilk uygulayıcısı Sovyetler Birliği'nde, ilkeleri 1934'te belirlenen resmî sanat görüşünün etkisi olduğu görülür. Rusça karşılığı "sotsialisticheskiy realizm", İngilizce karşılığı ise "socialist realism" olan estetik anlayışın Türkçede kabul görmüş en yaygın çevirisi "toplumcu gerçekçilik"tir.

Türk edebiyatına dair ortaya konan çalışmaların çoğunda, Marksizmi benimsemiş ya da benimsediği düşünülen yazarlara ait kurmaca eserlerin, toplumcu gerçekçilik bağlamında değerlendirildiği söylenebilir. Dolayısıyla bu çalışmalarda genel eğilim, Sovyetler Birliği'ndeki politikacılar ve teorisyenlerce şekillendirilmiş sanat kuramına dair kıstasların, Türk edebiyatındaki kurmaca eserler üzerinde uygulanmasına yöneliktir. Bu bakış, incelenen metinlerin niteliğinin, söz konusu teorinin çerçevesine uygunluğu nispetinde belirlenmesi sonucunu doğurmuştur. Böylelikle, kendine özgü politik, sosyokültürel ve ekonomik yapıya sahip bir ülkenin özgün koşullarından doğduğu dile getirilebilecek kuramın, bambaşka şartlara sahip Türkiye'ye, âdeta ithal edildiği çıkarımında bulunulabilir. Bu açıdan yaklaşıldığında toplumcu gerçekçiliğe dair Türk edebiyatında kaleme alınan çalışmalarda çıkış noktasının tartışmalı bir mahiyet taşıdığı söylenebilir. Marksist estetiğin, toplumcu gerçekçilik ya da sosyalist gerçekçiliğe indirgenmesi de genel literatürdeki kabuller göz önüne alındığında ayrıca tartışılması gereken bir konu olarak dikkat çeker.

Toplumculuk, kelime düzeyinde dayandığı köken itibarıyla daha geniş bir anlam evrenine ve kapsama sahip olması gereken bir terim izlenimi uyandırır. Sanat ve insan ya da sanat

ve toplum arasındaki ilişkiye dair düşünceleri çağrıştırır. Sadece bu farkındalık bile, kavrama dair öne sürülen iddiaların tartışmaya açılmasının gerekliliğini ortaya koyar. Hâl böyle olunca sanat mefhumunun özü, ilk insanlardan bu zamana değin başından geçen sergüzeşt ve bilinen ilk sanat üretimlerinin mahiyeti gibi konular, bu çalışmanın iddiaları açısından değinilmesi gereken başlıklar olarak öne çıkar.

Bir sanat üretiminin hemen her unsurunu şekillendirme kabiliyetine sahip ideoloji, toplumculuk söz konusu olduğunda üzerinde özenle durulması gereken kavramların başında gelir. Sanat ve ideoloji ilişkisine dair dile getirilmiş düşünceler, niceliksel ve niteliksel açıdan kayda değer bir yekûn oluşturur. Özellikle, Marksist estetiğe dair teori üreten araştırmacıların ideolojiye ayrı bir önem atfettikleri belirtilmelidir. Bu noktada, ideolojinin sanat eseri üzerinde dolaysız bir etki gücüne sahip olduğuna dair savın -bazı Marksist eleştirmenler tarafından tartışmaya açılmışsa da- genellikle kabul gördüğü söylenebilir. Bahsi geçen yaklaşımda ideoloji, “edebiyatta üstün bir yer tutar” (Lunaçarski, 1998, s. 37). Dolayısıyla, bu iki olgunun ilgili bakış açısı doğrultusunda madalyonun iki yüzü gibi iç içe geçtiği yorumu yapılabilir. Tezdeki metinlerin çözümlenmesi noktasında, söz konusu ilişkinin mahiyetinin ortaya konması için Antonio Gramsci, Louis Althusser, Pierre Macherey, Terry Eagleton ve Roland Barthes gibi Marksist eleştirmenlerin bakış açısına ve yöntemlerine başvurulacaktır.

Edebî eserler, “kendilerini meydana getiren şair ve yazarların ideolojisinden bir şekilde açık veya örtük izler taşır” (Ateş, 2020, s. 19). Terry Eagleton’ın Plehanov’dan mülhem dile getirdiği ve kabul ettiği üzere, “bir sanat eseri olup da ideolojik içerikten tamamen yoksun olan bir şey yoktur” (Eagleton, 2014, s. 31) ve terazinin bir kefesine ideoloji, diğer kefesine eser yerleştirildiğinde ağır basan unsurdan hareketle incelemenin yörüngesinin belirlenebileceği dile getirilebilir. İkinci unsurun ağır basması hâlinde, sanat üretiminin genellikle iletken durumuna indirgendiği iddia edilebilir. Sonuçta yazar, “toplumu etkiler. Sanat hayatı sadece kopya etmez, aynı zamanda onu şekillendirir” (Wellek ve Warren, 1993, s. 81). Bu bakış, telkin tabirini gündeme getirir. Edebiyatın, ideolojiyle ilişkisi noktasında yazarın telkin niyetinin bir aracı konumuna indirgenmesi, Michel Foucault’nun kavramsallaştırdığı özne ve iktidar açısından anlamlandırılabilir. Söz konusu yaklaşım dolayısıyla yazar, iktidar mertebesinde ele alınabilir. Ayrıca bu tezde tiyatro metinleri, yine Foucault’dan hareketle “söylemsel pratik” kategorisinde

değerlendirilecek ve bu yönüyle üretici (yazar) ile tüketici (okur/seyirci) ilişkisinin iktidar ve özne kavramlarıyla irtibatı sorgulanacaktır. Böylece, toplumcu metinlerin hemen tamamının öncelikle, yazarın ideolojisini doğrudan ya da örtük bir biçimde okura/seyirciye (bilinçli ya da bilinçsiz) telkin etmek maksadıyla kaleme aldığı eserler olarak değerlendirilmesi gerekliliği dile getirilecektir. Söz konusu durumun çalışma kapsamında incelenen tiyatro metinlerinin ortak özelliklerinden biri olduğu söylenebilir.

Genel kanıya göre Marksist estetikle özdeşleştirilmiş toplumculuk kavramının temelinde, toplumu yalnızca bu ideolojik perspektifin doğrultusunda aydınlatma ve yönlendirme düşüncesi yatar. Teorinin genel özellikleri ve edebiyata yüklediği misyon, ideolojik beklentinin şekillendirdiği bir edebî üretimin nasıl olması gerektiğine yönelik kriterler sunması dolayısıyla kayda değerdir. Buradan yola çıkarak toplumculuğun ideolojik kapsamının genişletilmesine dair öneriler, bu tezin üzerinde yükseldiği sac ayaklarından biri olacaktır. Ayrıca, ideolojinin üretilen sanat eserindeki görünürlük derecesinin, bir kurmaca metnin toplumcu etiketiyle değerlendirilip değerlendirilemeyeceği noktasında temel kriterlerden biri olduğu savunulacaktır.

B. Literatür Eleştirisi ya da Türk Edebiyatında Toplumculuğun Sergüzeşti

Türk edebiyatı araştırmaları söz konusu olduğunda toplumculuk kavramının, genel olarak Marksist estetiği karşıladığı söylenmişti. Türkçe literatürde “toplumcu gerçekçilik”, benzer şekilde “toplumculuk” yerine sıklıkla tercih edilir, hatta iki kavram birbiri yerine kullanılarak kapsam alanları “Marksizm”le sınırlandırılır. Ayrıca toplumcu gerçekçilik tabirinin, Sovyet edebiyatının estetik anlayışı “sosyalist gerçekçilik” (ya da sosyalist realizm) yerine kullanıldığı görülür. Bunların dışında, “sosyal gerçekçilik” ve “toplumsal gerçekçilik” ifadelerinin de toplumcu gerçekçilik ya da sosyalist gerçekçilik yerine tercih edildiği çalışmalar mevcuttur. “Güdümlü edebiyat” ya da “angaje edebiyat” yakıştırmaları da genellikle bu çerçevenin içinde ele alınır. İlginç bir şekilde, bu adlandırmalar üzerine derinlemesine bir tartışma yürütülmez. Tezin bu kısmında öncelikle, edebiyat türleri arasında bir ayrım gözetmeksizin söz konusu terim karmaşasına yönelik bir panorama sunulacaktır. Devamında, toplumculuk kavramının kapsam alanını genişleten isimlerin savunularına değinilecektir. Sonuçta ise mevcut literatür eleştirisiye tabi tutularak toplumculuğun bu tez özelindeki sınırları çizilecektir.

Türk edebiyatına dair herhangi bir çalışmada öne çıkan başvuru kaynaklarından birinin edebiyat tarihleri olduğu söylenebilir. Bu yüzden, toplumculuğun Türk edebiyatındaki izini sürerken edebiyat tarihlerinden başlanabilir. İnci Enginün'ün hazırladığı *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* başlıklı kitapta toplumculuk yerine daha çok sosyalist kelimesi kullanılır (2005, s. 106, 278, 291). Enginün'ün çalışmasında söz konusu tabiri, araştırmacının alıntı yaptığı Attilâ İlhan ve Fethi Naci Kalpakçıoğlu gibi isimlerin kullandığı görülür (2005, s. 105, 106, 408). “Mizah yazarları” başlığı altında araştırmacı, ilgili kavrama başvurarak Rıfat Ilgaz'ın, edebiyata toplumcu şiirle başladığını bildirir (2005, s. 330). Burada kelimenin, sosyalistlikle özdeş bir anlam taşıdığı belirtilebilir. Çünkü Enginün, başka bir çalışmasında, “toplumcu, sosyalist edebiyat” diyerek iki unsuru aynı kefeye koyar (2004, s. 280). Ama kavrama dair herhangi bir tartışma yürütmez. Enginün ayrıca, toplumcu gerçekçilik yerine toplumsal gerçekçilik tabirini tercih eder ve bu tabiri sosyalistlikle eş görür. Örneğin, Suat Derviş'i hem toplumsal gerçekçilik akımının hem de sosyalist edebiyatın ilk temsilcilerinden sayar (2005, s. 291). Sabahattin Ali için, toplumsal gerçekçilik “akımının sanatkar hikâyecisidir” der (2005, s. 286). Dolayısıyla onun perspektifinde toplumculuğun yalnızca Marksist edebiyatçıları ve eserleri kapsadığı dile getirilebilir.

Şükran Kurdakul'un bakış açısında da benzer bir ima sezilir. Kurdakul örneğin, çalışmasının Samim Kocagöz (1992, s. 140) ya da Kemal Sülker'den (1992, s. 246) bahsettiği kısımlarında, sözü edilen isimlerin “toplumcu dergilerde” yazılar yayımladığını bildirir. Kurdakul'un burada “toplumcu dergiler” derken kastı *Yürüyüş*, *Ses*, *Yeni Edebiyat* gibi 1940'lı yılların sosyalizmle özdeşleşmiş yayınlarıdır. Buna ek olarak Kurdakul'un, daha çok toplumcu gerçekçilik tabirini tercih ettiği ve Marksist kimliğiyle öne çıkan Sabahattin Ali (1992, s. 38), Orhan Kemal (1992, s. 154) gibi isimleri, toplumcu gerçekçi etiketiyle değerlendirdiği görülür.

Ramazan Korkmaz ve Tarık Özcan, çok yazarlı bir edebiyat tarihi çalışması olan *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)* içindeki “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri” adlı yazıda, “Toplumcu Gerçekçiler” başlığı altında, bu estetik anlayışın materyalist ve Marksist dünya görüşünü kapsadığını bildirir (2015, s. 266). Böylece, Korkmaz ve Özcan'ın toplumculuğa dair kabullerinin de Marksist edebiyatçıları ve edebî üretimlerle sınırlı olduğu görülür. Onlara göre sanattaki bu anlayış, “yönetici azınlıkla büyük

çoğunluk arasındaki çelişkileri, devrimci bir söylem biçimi geliştirerek dillendirir” (2015, s. 267). Araştırmacılar, “Marksist” ve “materyalist” Nazım Hikmet’ten etkilendiklerini öne sürdükleri İlhami Bekir Tez, Ahmed Arif, A. Kadir, Attilâ İlhan, Hasan Hüseyin gibi isimleri toplumcu şair addederler ve onların şiirlerini, “Marksist ideoloji doğrultusunda” geliştirdiklerini vurgularlar (2015, s. 270-271). Onlar ayrıca, “Toplumcu Kırk Kuşağı”² sınıflandırması altında Abidin Dino, Cahit Irgat, Niyazi Akıncıoğlu, Fethi Giray ve Ömer Faruk Toprak’ın isimlerini anarlar (2015, s. 275). Korkmaz ve Özcan, toplumcu gerçekçi şiiri “Marksist estetiği kendisine çıkış yolu olarak seçen” anlayış olarak değerlendirir (2015, s. 275). Bunların yanında, araştırmacılara göre, 1960-1980 arası Türk şiirinin ideolojik yönelimlerinden biri “Toplumcu-Marksist söylem”dir. Bu yaklaşımda Ulusalçı ve İslamcı söylem, toplumculuktan ayrı ele alınır (2015, s. 302).

Mehmet Can Doğan’ın da *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış*’ta “1940’tan 1960’a Türk Şiiri” başlığı altında, Korkmaz ve Özcan’ın yaklaşımıyla uyumlu bir şekilde, toplumculukla Marksizmi aynı kefedeyi değerlendirdiği ve mesela, Nâzım Hikmet’in şiirini “marksist-toplumcu” etiketiyle ele aldığı görülür (2015, s. 520). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*’nın içinde “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı”nı inceleyen Osman Gündüz de “sosyalist, Marksist, komünist bir ideolojiye bağlı” romancıları ve eserleri, “Toplumcu-Gerçekçi Bakış” altında ele alır (2015, s. 461). Aynı kitap içinde “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu”nu araştıran Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Marksist, sosyalist tabirleri yerine toplumcu gerçekçiliği tercih eder (2015b, s. 388). Külahlıoğlu İslam, aynı tutumu Türk hikâyesi için de sergiler. Bir yerde, Sadri Ertem ve Sabahattin Ali bağlamında “toplumculuk” kavramını kullanır (2015a, s. 349). Sonrasında ise, örneğin Haldun Taner’in hikâyeciliği özelinde toplumcu gerçekçilik vurgusunu öne alır (2015, s. 360). Yakup Çelik de işçilerin dünyasını, köyü ve köydeki yaşam tarzını “bütün çıplaklığıyla

² Bu, Türk şiirine yönelik çalışmaların çoğunda ve hemen her tasnif girişiminde kabul gören bir başlıktır. Kırk kuşağı şairleri, Marksist yönelimlerinden mülhem toplumculuk etiketiyle ele alınır. Örneğin Yakup Çelik, Korkmaz ve Özcan gibi, “Hasan İzzettin Dinamo, ERCÜMENT BEHZAT LAV, İlhami Bekir; daha sonra A. Kadir, Rifat Ilgaz, Ömer Faruk Toprak, Mehmed Kemal, Enver Gökçe, Niyazi Akıncıoğlu” gibi isimleri bu çerçeveye yerleştirir (2010, s. 79). Çelik sonuçta, toplumcu şairlerin Nâzım Hikmet’in yoluna ve “1920’li yıllarda Marksistler tarafından belirlenen halk için sanat ilkesine” bağlı kaldıklarını öne sürer (2010, s. 83). Hasan Bülent Kahraman ise bu kuşağı, “toplumcu gerçekçi şiir” etiketiyle inceler. Bu estetik yönelimin öncüsü ismi olarak meseleye dair kalem oynatan hemen her araştırmacı ve eleştirmen gibi, Nâzım Hikmet’i gösterir ve onun “şiirinin düşünsel arka planını ve ideolojik derin yapısını” sosyalizmin belirlediğini vurgular. Kahraman ve onun gibi düşünenlere göre, tarihsel açıdan Sovyetler, bu şiirin mekânsal zeminini ve dayanağını oluşturur (Kahraman, 2000, s. 39-40). Anlaşıldığı üzere, “1940 Kuşağı Toplumcu Şairleri” ya da “1940 Kuşağı Toplumcu Gerçekçi Şairleri” adlandırmaları genel literatürde, aynı kapsama ve ideolojik yüke sahip olduğu kabulüyle birbiri yerine kullanılır.

romana taşı[yan]” Sadri Ertem, Suat Derviş, Sabahattin Âli, Reşat Enis Aygen ve Samim Kocagöz gibi yazarları, diğer araştırmacılar gibi, toplumcu gerçekçi başlığı altında sınıflandırır (Çelik, 2015, s. 476). Bütün bu tespitlerden hareketle, Türkiye’deki edebiyat tarihi çalışmalarının genelinde sosyalist gerçekçilik yerine toplumcu gerçekçiliğin tercih edildiği; bu terimle, toplumculuk ve Marksist estetiğin birbiri yerine kullanıldığı ve aralarında bir ayrım gözetilmediği söylenebilir.

Ahmet Oktay, Marksist estetiğe dair Türkiye’deki ilk derli toplu ve müstakil çalışmalardan biri olan *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* kitabında, araştırmasının sınırını ve içeriğini, “1925-1940 yılları arasındaki Marksçı yazın anlayışını, söylem biçimini, doğrudan doğruya dönemin yazarlarının kaleminden sergileme[k]” şeklinde belirler (1986, s. 40). Sosyalist gerçekçilik yerine toplumcu gerçekçilik tabirini tercih eder. Bu tabirle de Marksist estetiğe yönelik bir tartışma yürütür. Örneğin Suat Derviş’in yazılarını, Türkiye’deki toplumcu gerçekçi eleştirinin “ilk yetkin” örneği sayar (1986, s. 41). Bazı noktalarda, Marksizmi karşılayacak şekilde toplumculuk kelimesine başvurur. Oktay burada, solculukla özdeşleşmiş Nazım Hikmet Ran (1986, s. 33), Hasan İzzettin Dinamo (1986, s. 34), Rıfat Ilgaz, Suphi Taşan (1986, s. 35), Sadri Ertem (1986, s. 384), Niyazi Akıncıoğlu (1986, s. 415) ve Reşat Fuat Baraner (1986, s. 515) gibi yazar ve şairlere değinir. Dolayısıyla araştırmacının toplumcu gerçekçilik ya da toplumculuk tabirlerini birbiri yerine kullandığı ve bunlarla Marksist estetiği kastettiği söylenebilir. Konuya dair müstakil çalışmalardan bir diğerini kaleme alan Bilgin Güngör de kitabının henüz başında, toplumcu kelimesinin sosyalistin Türkçe karşılığı olduğunu aktardıktan sonra, literatürdeki “geleneğe uygun olarak” “ideolojik/siyasi plan söz konusu olduğunda ‘sosyalist’i, edebî/estetik plan söz konusu olduğundaysa ‘toplumcu’yu” tercih edeceğini bildirir (2024, s. 1). Güngör³ bu doğrultuda, “[t]oplumcu Türk edebiyatının genel olarak II. Meşrutiyet’in ilanı sonrasındaki kaotik ortamda sosyalist oluşumlarla iç içe ve bu oluşumlara bağlı dergilerdeki edebî ürünlerle varlık kazandığını” öne sürer (2024, s. 234).

Ahmet Demir de doktora tezinde, toplumcu gerçekçilikle sosyalist gerçekçiliği birbiri yerine kullanır (2006, s. 36) ve bunlarla Marksist estetiği özdeşleştirir. Onun düşüncesinde bu anlayış “estetik dayanağını” Marksizmden alır (2006, s. 1). Böylece

³ Güngör, başka bir çalışmasında da bu görüşü sürdürür ve toplumcu gerçekçiliği edebiyatta, “sosyalist bir dünya hedefi[yle]” şekillenen bir akım olarak ele alır (2019b, s. 2).

toplumcu gerçekçilik, “Marksçı yazın anlayışının temsilcisi” olarak sunulur (2006, s. 8). Murat Kacıroğlu, bu bakış açısını sürdürerek sosyalist gerçekçilik yerine toplumcu gerçekçilik tabirini tercih eder. Bununla Sovyetlerde serpilip gelişen sanat anlayışını kasteder ve söz konusu yaklaşımı “Marksist estetiğin ikinci devresi” biçiminde ele alır (2016, s. 27). Kacıroğlu, toplumculukla Marksizmi özdeş gören düşüncüyü sürdürür ve toplumcu bir edebiyatın, aynı zamanda sosyalist bir edebiyat olduğunu söyler (2016, s. 39).

Kacıroğlu ayrıca, Nâzım Hikmet’in *Resimli Ay*⁴ dergisinde “toplumcu bir edebiyatın kurulup yayılmasına” hizmet ettiğini bildirir. Hatta bu süreçte “en önemli rolü” o üstlenmiştir (2016, s. 30-31). Bu düşüncüyü başka araştırmacılar da sürdürür. Örneğin Ahmet Oktay’a göre “toplumcu yazın’ın” doğuş yıllarında, bu konuda başı çeken yegâne isim Nâzım Hikmet’tir (1986, s. 345). O, “yalnızca toplumcu şiirin değil, toplumcu eleştiri ile poetikanın da kuruluşunda büyük rol oynamıştır” (Bezirci, 2007, s. 92)⁵. Türkiye özelinde, Marksizm dendiğinde Nâzım Hikmet’in,⁶ Nâzım Hikmet dendiğinde ise toplumculuğun doğallıkla gündeme gelmesi, söz konusu isim için ayrı bir parantez açmayı gerektirir.

Nâzım Hikmet’in, Marksist estetiğe dair fikirlerini paylaştığı yazılardan, “Putları Yıkıyoruz, No.1 Abdülhak Hâmit” ve “Putları Yıkıyoruz, No.2 Mehmet Emin Beyefendi” başlıklı olanları öne çıkarılır. Bu metinlerde şair, fazla derinleşmeden ve Marksist bir hassasiyetle sanattan beklentilerini, daha doğrusu bir edebî metnin ve sanatçının “büyük”,

⁴ Kacıroğlu’nun görüşünde, 1924-1931 yılları arasında faaliyet gösteren bu dergi, “[t]oplumcu-gerçekçi sanat anlayışını savunan birçok yazar ve şairin kendilerini kamuoyuna tanıttıkları bir” misyona sahiptir. Araştırmacı, *Resimli Ay*’ın yayımlandığı dönemi, Türkiye’deki “realist edebiyatın ilk doğuş evresi” biçiminde tarifleyen Sabiha Sertel’in (1987, s. 81), “realist edebiyat” derken “toplumcu edebiyatı” kastettiğini öne sürer (Kacıroğlu, 2016, s. 31). Bu iddia, Sovyet Rusya’nın sanat teorisi olan sosyalist gerçekçiliği, toplumcu gerçekçilik tabiriyle karşılayan ve toplumculuğu Marksizm’e, Marksist estetiği ise sosyalist gerçekçiliğin dar sınırlarına iten anlayışın bir tezahürü biçiminde değerlendirilebilir. Ayrıca sosyalist gerçekçilik, ilkeleri 1934 yılında belirlenen bir sanat teorisidir. Dolayısıyla bu tarihten önce Türkiye’de süregelen sanat tartışmalarının, içeriğini ve odağını “sosyalist düşünce” oluşturduğu için, henüz adı konmamış bir kuram üzerinden değerlendirilmesi, anakronik bir hataya düşme tehlikesini beraberinde getirir. Bunun yerine, Sertel’in işaret ettiği dönemdeki “realist edebiyat” tartışmalarını, Marksist estetiğin Türkiye’deki ilk yansımaları ve bu anlayışın Türk edebiyat kamuoyuna tanıtılması ve sınırlarının belirlenmesi çabası olarak ele almak daha doğru bir bakış açısıdır.

⁵ Nâzım Hikmet’i aynı doğrultuda ele alan bir diğer isim Aziz Çalışlar’ın, onun şiirine yönelik düşünceleri şu şekildedir: “[S]anatta toplumcu ilkeleri ödün vermeksizin savunarak, toplumcu sanatın olduğu kadar, maddeci sanat kuramı ve estetiğinin de zenginliğini ortaya koymuş, onun bu yönde gelişmesine özlü katkılarda bulunmuştur” (1987, s. 17).

⁶ Ahmet Bozdoğan da Nâzım Hikmet’i “toplumcu gerçekçilik anlayışının” bir temsilcisi sayar (2024, s. 205)

“nitelikli” ve “millî” olabilmesi için ne gibi özelliklerle donanması gerektiğini ortaya koyar. Abdülhak Hâmit’i eleştirdiği yazısında Nâzım Hikmet, onun eksikliğinden hareketle “[d]âhi sanatkârın umumi vasfı[nı]”, yaşanan zamanın idrak edilebilmesi ve bu idrakin, diğer deyişle kavrayışın milletlerarası (beynelmilel) bir dereceye yükseltebilmesi şeklinde belirler. Yani yazar/şair, kendi toplumunun gelişimini, “tarihsel sürecin geneli içinde” görebilmeli ve değerlendirebilmelidir (Kacıroğlu, 2016, s. 40). Ancak bu şartla sanatçı dahilik mertebesine yükselerek onun, “[y]arattığı tipler ve çizdiği karakterler, ifade ettiği his ve fikirler ana hatlarında cihanşümul olabilir” (Ran, 1991, s. 14-15). Nâzım Hikmet’in buradaki vurgusu, onun tarihsel maddecilik kabulünün bir tezahürü şeklinde ele alınabilir (Kacıroğlu, 2016, s. 40). O, dâhi sanatçıdan zamanını, diğer deyişle şimdiyi/anı, geleceğin sosyalist toplumunu oluşturacak emareleri (yani şimdinin sosyalizme gebeliğini) öne çıkararak değerlendirmesini bekler. Şairin bu yaklaşımı, onun toplumcu gerçekçi hassasiyetlere sahipliği noktasından değil de -çünkü Nâzım’ın yazısı 1929 tarihlidir ve sosyalist gerçekçiliğin kavramsallaştırılmasına daha yıllar vardır- Marksizme yönelik kabulleri açısından ele alınmalıdır. Meseleye böyle yaklaşıldığında, Nâzım’ın eser ve sanatçıya dair beklentilerinin, Türkiye’de Marksist estetiğe yönelik bir çerçeve oluşturma gayesiyle anlamlandırılabilceği öne sürülebilir.

Nâzım Hikmet, Mehmet Emin’e karşı kaleme aldığı metninde de benzer bir hassasiyetle, millî şairlik mertebesini, “derebeylikle mücadele” ya da “emperyalizme karşı kurtuluş kavgası” gibi olgularla ilişkilendirir. Onun nazarında millî şair, “bir zaman için olsun, bütün milletin alakadar olduğu, bu mücadeleyi gösteren şairdir” ve Mehmet Emin, söz konusu vasıflardan yoksundur (1991, s. 21-22). Görüldüğü üzere o, Abdülhak Hâmit ve Mehmet Emin gibi “burjuva şairlerini” eleştirirken (Bezirci, 2007, s. 91) kendi ideolojik kabullerinden hareket etmiştir. Böylece, Nâzım’ın buradaki vurgularının da Marksist bakış açısının bir sonucu olduğu söylenebilir. Şair bir de Peyami Safa’nın *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* romanını “diyalektik realizm”le ilişkilendirerek yüceltir ve ideal gerçekçilik anlayışının bu olduğunu ima eder (1991, s. 34). Söz konusu kavramın içini doldurma da Nâzım Hikmet’in burada, Marksist estetik açısından romana bir kıtas oluşturma amacı güttüğü belirtilmelidir. Dolayısıyla şairin, özellikle 1934’e kadarki süre zarfında kaleme aldığı teorik içerikli eleştirel metinleri, Türkiye’de toplumcu gerçekçiliğin değil, Marksist estetiğin yerleşmesine ve sınırlarının çizilmesine yönelik bir çabanın sonucu olarak görülmelidir. Nâzım’ın bu yazılarda toplumculuk, toplumcu

gerçekçilik ya da sosyalist gerçekçilik tabirlerine yer vermemesi de dikkat çekicidir. Söz konusu durum, bu terimlerin o dönemde henüz üretilmediğini, dolayısıyla kullanılmadığını gösterir.

Attilâ İlhan, *Gerçekçilik Savaşı* başlıklı kitapta toplumculuk meselesi için ayrı bir parantez açar. Onun yaklaşımının temel kabullerinden biri, yukarıdaki görüşlerle uyumlu bir şekilde, toplumculukla sosyalistliğin aynı kefedeki değerlendirilmesidir. İlhan'ın tartışmaya açtığı husus, edebî üretimle ideoloji (toplumculuk söz konusu olduğunda sosyalizm) ilişkisinin mahiyetine, aynı zamanda ideolojinin edebî eserdeki yerine ve sunuluş biçimine yöneliktir. Buna göre o, 40 kuşağı sosyalistleri arasında saydığı Niyazi Akıncıoğlu, Ömer Faruk Toprak, A. Kadir, Suat Taşer, Cahid Irgat, Mehmet Kemal, Rıfat Ilgaz, Sabri Soran gibi isimleri “toplumcular” etiketiyle değerlendirir. Kendisini de “40 toplumcularının ikinci kuşağı[ndan]” addeder (1980, s. 10). Böylece şahsını, “inek toplumculuğu” söz grubuyla küçümsediği (1980, s. 9) önceki kuşaktan ayırır ve estetik anlayışını, diğer deyişle toplumculuk yaklaşımını başka bir yere koyar. Bu bağlamda o, sanat telakkisini “sosyal realizm”, diğer deyişle “toplumsal gerçekçilik” başlığıyla adlandırır (1980, s. 10). “İnek toplumculuğu” dediği yaklaşımı ise, “aktif realizm” ya da “sosyalist gerçekçilik” tabirleriyle karşılar (1980, s. 11). Dolayısıyla onun tartışmasının odağı, toplumculuğun ne olduğundan, neyi kapsamaması gerektiğinden ziyade, sosyalistliğin tekelinde kabul ettiği bu estetik tavrın niteliği ve biçimine yöneliktir. Bu doğrultuda İlhan, toplumsal gerçekçilik (ya da sosyal realizm/sosyal gerçekçilik) savunusunu ulusal koşullara uygun ve estetik olma iddiasıyla öne sürerek bu nitelikleri taşımayan ve sanat eserinden yalnızca “siyasi planda bir iş görmesini istemekle” yetindiğini düşündüğü aktif realist/sosyalist gerçekçi 40 kuşağı toplumcularını yargılar (1980, s. 11-12). Anlaşılacağı üzere Attilâ İlhan toplumculuğu, yalnızca Marksizmle ilişkili ve Marksist estetiğin bir türü olarak ele alıp değerlendirir. Sosyalist gerçekçi edebî üretimleri, toplumculuğun kötü uygulamaları arasına koyar. Kendi sanat teorisini ise, Türkiye koşullarına ve ulusal ihtiyaçlara cevap verecek nitelikte, estetiği göz ardı etmeyen bir toplumculuk olarak ileri sürer.

Attilâ İlhan'ın kendi vurgularıyla öne çıkardığı gibi, kurmaya çalıştığı estetik teorisinin temelinde sosyalizm fikri vardır. O, toplumsal gerçekçilik hareketini, “ulusal koşulların içerisinden diyalektik yöntemle özgün bir estetik bileşime” ulaşmak şeklinde tanımlar ve

solun o zamana kadarki Sovyet merkezli sanat anlayışına karşı ulusal ve “bağımsız” bir sosyalizm fikrinden hareket eder (1980, s. 12-13). Bunun dışında İlhan’ın dayandığı teorik prensibin fikir babası, “Dobroliubov ve Çernişevskiy” gibi gerçekçilerden yola çıktığını ifade ettiği “Plekhanov”dur (1980, s. 9) ve bu isim, tezde de belirtileceği üzere, Marksist estetiğin öncülerindendir. Plehanov’a ek olarak İlhan, “özgün bir ulusal bileşim fikri”ni geliştirirken Atatürk devrimlerine ve devrimciliğine yaslanır. Onun bakış açısında “Mustafa Kemal devrimciliği, bilimleri yöntem diye kullanırsa, elbette sosyalizmi amaç edinecektir” (1980, s. 14). Dolayısıyla o, kendi sanat anlayışını, ulusallık fikrini öne alsadahi, sosyalizm üzerine inşa eder ve Atatürk devrimleri ve fikirlerini sosyalizmle bağdaştırmaya çalışır. Diğer deyişle İlhan’ın teorisi, “Atatürkçülüğe meyilli bir sosyalizm” fikri (Güngör, 2019a, s. 193) üzerine kuruludur. Çünkü onun beslendiği düşün geleneğinde, Atatürk ilkeleri eğer, “kavramların gerçek anlamları incelenip tespit edilerek, birbiriyle ilişkin olarak sistemleştirilebilseydi, sosyalizme varacak bir ideolojik çerçeve” meydana gelmesi mümkündü (Boran, 1968, s. 21).

Bütün bu verilere karşın Şenol Aktürk’ün, Attilâ İlhan’ın sınırlarını çizmeye çalıştığı “sosyal gerçekçilik” teorisini, “sosyalizmle ilişkisi olmayan bir sanat anlayışı” şeklinde değerlendirmesi ilginçtir (2010, s. 37). Bundan dolayı, sosyal gerçekçiliği “sosyalizmi kendisine temel almış” bir teori olarak değerlendiren Şamil Yeşilyurt’un tespiti, kavramın sınırlarını çizen Attilâ İlhan’ın bakış açısıyla koşutluk sergiler (2003, s. 1). Aktürk’e göre ise İlhan’ın düşüncesi, “Balzac, Stendhal, Tolstoy gibi 19. Yüzyıl Avrupa ve Rus realistlerinin bireyi toplumla birlikte ele almaya dönük sanatsal tutumlarıyla (realism social) paraleldir” (2010, s. 37). Araştırmacının bu tutumunun, İlhan’ın öne aldığı sosyalizm vurgusunu görmezden gelmek, ayrıca onun “özgünlük” ve “ulusallık” kıstaslarını yok saymak anlamları taşıdığı söylenebilir.⁷

Aktürk’ün Attilâ İlhan’ın teorisine dair yorumu aynı zamanda, György Lukacs’ın, sosyalist olmasalar dahi burjuva toplumundaki çelişkileri eleştirel bir tutumla yansıtan on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi yazarları için ileri sürdüğü “eleştirel gerçekçi” teorisini

⁷ Bunların yanında, Aktürk’ün de toplumbuluktan kastının Marksist estetik olduğunu belirtmek gerekir. Mesela o, bu bağlamda Plehanov’u toplumcu estetiğin kurucusu sayar (2010, s. 41), toplumcu gerçekçilikle toplumbuluğu birbiri yerine kullanır, “Türk toplumcu sanat kavramı[nın]”, “Sovyet devriminin yarattığı geniş entelektüel hareketin rüzgârıyla beslen[diğini]” öne sürer (2010, s. 36). Araştırmacı böylece, literatürdeki genel eğilimin yörüngesine yerleşir.

gündeme getirir. Secaattin Tural da İlhan'ın düşüncelerinin eleştirel gerçekçiliğe “daha yakın olduğunu” bildirir (2019, s. 163). Lukacs’a göre toplumcu gerçekçilik, daha doğru tabirle sosyalist gerçekçilik, sosyalizmi kurmaya çalışan “toplumsal güçlerin ele alınışıdır” (Lukacs, 1979, s. 108) ve sosyalist perspektife sahip yazarları kapsar. Burjuva toplumunun ve düşüncesinin bir parçası olmakla birlikte, hayatın yüzeyinde kalmayarak, “belli bir dönemde o yüzeyin altında yatan tarihî anlamın özüne inmek ve bunu somut kişiler ve olaylarla” sergilemek ise, gerçekliğin özünü yansıtmak anlamına geldiği gibi eleştirel gerçekçi bir tutuma sahip olmaktır (Moran, 2002, s. 56). Diğer deyişle bu yaklaşım, burjuva toplumunun içindeki çelişkileri, gerçekçi bir üslupla ve eleştirel bir gözle romanlarına yansıtan sanatçıları içeren kavramsal bir çerçeve sunar. Dolayısıyla Lukacs, on dokuzuncu yüzyılın gerçekçi yazarlarını (yani Balzac, Stendhal, Tolstoy gibi isimleri) eleştirel gerçekçi etiketiyle ele alır. Secaattin Tural, bu görüşten hareket ederek Türkiye’deki toplumcu gerçekçilerin, Mehmet Âkif gibi “sosyalist olmayan” yazarlara ambargo uygulayıp onları görmezden geldiğini bildirir ve bu gibi isimlerin “eleştirel gerçekçilik” çatısı altında değerlendirilmesi gerektiğini öne sürer. Örneğin *Safahat*’a dair bu tarz bir incelemenin, toplumlara, diğer deyişle toplumcu gerçekçilere örnek olacak bir metin özelliği taşıyacağını bildirir (Tural, 2019, s. 162). Böylece Tural’ın, toplumculukla Marksizmi özdeşleştirdiği ve toplumu belli bir doğrultuda aydınlatmak ve yönlendirmek için kaleme alınan edebî üretimlerden Marksist olmayanlarının, toplumculuk yerine, “eleştirel gerçekçi” etiketiyle değerlendirilmesi gerektiğini düşündüğü anlaşılır.

Ahmetcan Toros, “Her Ağacın Kurdu Kendinden Olur” başlıklı yazısında toplumcu tiyatronun 1985’teki durumunu inceler. Onun görüşünde, doğrudan zikredilmese de toplumcu tiyatronun Marksist/sosyalist yazarları ve metinlerini kapsadığı görülür. Toros, tiyatrocuları, egemen ideolojinin sözcülüğünü üstlenenler ve muhalifler olmak üzere iki kola ayırarak toplumlara, muhalifler kanadına yerleştirir (1985, s. 6). Bu düşüncenin kaynağının Marksist teorisyen Louis Althusser olduğu, tezin sonraki kısımlarında belirtilecektir. Toros, toplumcu tiyatronun yapı taşlarını ise, toplumcu yani sosyalist düşünceyi benimsemek ve diyalektik yöntemi kavramak şeklinde belirler (1985, s. 8). Yazarın, 1986’daki bir diğer metninde, aynı meseleyi biraz daha açarak irdelediği görülür. Burada Toros, toplumcu sanatçıyı, “[d]iyalektik maddeci felsefeyi yaşama tarzının temeli olarak benimsemiş” ifadesiyle tanımlayarak (1986, s. 4) bu sefer toplumculukla

Marksizmi doğrudan ilişkilendirmiş olur. Toplumcu sanatın kitlelere ulaşmasının anlamını ise, “karşılıklı etkileşim, dönüştürme ve bilgilenme süreci” şeklinde ele alıp (1986, s. 5) düşüncesini Marksizm özelinde dile getirirse de aslında genel bir toplumcu sanat kriteri ortaya koyar. Onun buradaki kayda değer vurgusu, söz konusu etkileşimin “kaba bir biçime” bürünmemesi gerekliliğidir (1986, s. 5). *Varlık* gibi popüler bir dergide düşüncelerini dile getiren Toros’un savunularından hareketle, seksenli yıllarda da toplumculuğun Marksizmle ilişkilendirildiği yaklaşımın pek sorgulanmadığı ve bunun genel bir kabul mertebesinde bulunduğu söylenebilir.

Emre Yalçın, “1960-80 Dönemi Toplumcu Tiyatromuzda Görülen Biçim Sorunsalı: Toplumcu Tiyatro Yazarlarımız Üzerine Eleştirel Bir İnceleme” başlıklı yüksek lisans tezinde, toplumculuk kavramı üzerine özellikle eğilir ve bu etiket altında yalnızca Marksist tiyatro yazarlarını değerlendirmeyi uygun görür. Yalçın, 1960-1980 yılları arasında metin üreten yazarların, “politik”, “epik”, “sosyalist gerçekçi”, “toplumcu gerçekçi”, “toplumsal gerçekçi” ve “toplumcu” gibi farklı etiketlerle tanımlandığını bildirerek Marksist tiyatro yazarlarına ve eserlerine yönelik literatüre yansıyan terim karmaşasına değinir (2013, s. 8-9). O bu bağlamda, toplumcu gerçekçilik ile sosyalist gerçekçiliğin aynı anlamı taşıdığını ve bunların özünde, kuramın anavatanı olan SSCB’ye aitliğini dile getirir (2013, s. 9). “Epik” ve “politik” adlandırmalarının da birbiriyle benzer bir içeriğe ve niteliğe sahip olduğunu bildiren Yalçın, 1960-1980 yılları arasındaki Marksist tiyatro metin üreticilerinin, daha kapsayıcı bir kavram olan ve Marksizmi doğrudan çağrıştırdığını düşündüğü “toplumcu” etiketiyle anılması ve tanımlanması gerektiğini öne sürer (2013, s. 10). Dolayısıyla onun bakış açısı da toplumculuğu, ideolojik açıdan sadece Marksizme indirger ve diğer ideolojilerden mülhem üretilen metinleri ve yazarlarını dışlar. Bu açıdan Yalçın’a göre Necip Fazıl, toplumculuk çatısı altında değerlendirilemez (2013, s. 17).

Türk tiyatrosuna dair yaklaşımlar arasında, Erwin Piscator’un sanat teorisinin özünü görmezden gelerek “politik tiyatro” etiketinin kapsamını genişleten ve ideolojik telkin niyetiyle kaleme alınan ve siyasi içeriğe sahip hemen her tiyatro metnini “politik tiyatro” başlığı altına dâhil eden çalışmalar da mevcuttur. Örneğin, Tolga Alver’in, Atatürk Dönemi Türk tiyatrosunu, Piscator’un teorisinden hareketle incelediği “1923-1938 Atatürk Dönemi Türk Tiyatrosunun Politik Tiyatro Kuramı ve İdeolojik Unsurlar

Açısından İncelenmesi” başlıklı ve Özlem Özmen’in Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk tiyatro üretimlerini aynı başlık altında değerlendirdiği “Türkiye’de Politik Tiyatronun Gelişimi” adlı çalışmaların, “Politik Tiyatro”nun özündeki Marksizm mayasını ve tarihselliği es geçtiği için, temelde yanlış bir varsayımdan hareket ettiği belirtilmelidir. İdeolojik içeriği yoğun ve ideolojik telkin maksatlı kaleme alınan tiyatro metinlerinin, Piscator’un kavramsallaştırmasıyla anılması, teorisyenin tiyatro aracılığıyla yapmaya çalıştığı işin özünü örten bir mahiyet taşıdığı gibi, onun asıl niyetini göz ardı etmek anlamına gelir. Ayrıca, Piscator’un teorikleştirdiği ve uyguladığı “Politik Tiyatro”, 1920’lerin başından 1930’a kadar yaklaşık on yıllık bir zaman diliminde karşılık bulmuş, üretilip tüketilmiş bir anlayışı ifade eder. Bu açıdan, Özlem Özmen’in “Türkiye’de Politik Tiyatro’nun Gelişimi” başlıklı makalesinde öne sürdüğü gibi, Tanzimat Dönemi Türk tiyatrosunu “politik tiyatro” başlığı altında değerlendirmek, anakronik bir hataya düşmek anlamına gelir. Bu bağlamda Özmen örneğin, “Sultan Abdülaziz’in tahttan indirilmesi” olayını konu edinen oyunu, “politik tiyatro” biçiminde etiketler (Özmen, 2015, s. 417). Söz konusu bakış açısını Tolga Alver de sürdürür ve siyasi içeriğe sahip Türk tiyatro üretimlerini, Tanzimat’tan itibaren “politik tiyatro” başlığıyla değerlendirme eğilimi sergiler (Alver, 2022, s. 65-66).

Bunların dışında, sadece Marksist tiyatro yazarlarını ve metinlerini toplumcu etiketiyle ve politik tiyatro çatısı altına dâhil eden isimler de mevcuttur. Örneğin, Eren Buğlalılar, *Kadife Koltuktan Amele Pazarına: Türkiye’de Politik Tiyatro* kitabında, bu bakıştan hareketle, “devrimci mücadelede sanatın öneminden bahse[den]”, “çoşkulu bir şekilde anti-feodal, anti-emperyalist devrimde sahnenin bir silah haline getirilmesi gerektiğini” dillendiren özel tiyatroları, “politik tiyatro” etiketiyle anar (2014, s. 13). O, çalışmasının temel tezini, “sınıf örgütlerinin politik sanatın şekillenişinde belirleyici rol oynadıkları” düşüncesine dayandırarak bu dönem tiyatrosuna dair herhangi bir çözümlemede “sınıf mücadelesi[nin] mutlaka hesaba katılma[sı]” gerektiğini öne sürer (2014, s. 16). Bu vurgular, araştırmacının Marksist bakış açısının yansıması biçiminde değerlendirilmelidir. Arda Öztürk de doktora tezinde, aynı doğrultuya yerleşerek toplumculukla Marksizmi özdeşleştirir, politik tiyatroyla toplumculuğu, ideolojik kapsamı bağlamında birbirinden ayırmaz. Öztürk’ün görüşünde örneğin, Arena Tiyatrosu ve AST gibi tiyatro toplulukları hem toplumcu tiyatro hareketinin bir temsilcisi hem de politik tiyatro yapan grupların öncüleridir (2018, s. 16). Tiyatro TÖS, Yenişehir

Tiyatrosu, Halk Oyuncuları, Ankara Birliğı Sahnesi, Dostlar Tiyatrosu, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu gibi topluluklar da aynı şekilde, “sanatsal faaliyetlerini sosyalizm hedefi doğrultusunda şekillendirmişlerdir” (2018, s. 16). Öztürk ayrıca, çalışmasında inceleyeceği metinleri Marksist içeriğine göre seçer ve bu metin yazarlarının “Marksist estetiğı nasıl algıladıkları” sorununa odaklanacağını bildirir (2018, s. 8). Bu bağlamda, Emine Candan İri’nin epik tiyatro (2020, s. 245), Emre Yalçın’ın ise toplumcu etiketiyle değindiğı (2013, s. 1) *Zengin Mutfağı* oyunu, Arda Öztürk’ün kaleminde politik tiyatro hüviyetine bürünür (2018, s. 111). Sadece bu verinin bile, tiyatro yazınında süregelen terim karmaşasını görünür kıldığı söylenebilir.

Âbide Doğan, *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış*’ın içinde, “1940-1960 Arası Türk Hikâye ve Romanı”nı incelediğı yazısında, toplumcu gerçekçiliğı, “Rusya’da 1930’larda görülen marxist kuram ve ona dayalı eleştiri yönteminin benimsediğı görüşlerden biri” biçiminde tanımlar (2015, s. 594). Onun nazarında, 1950’lerde köy romanlarının sayısındaki artış, Köy Enstitüleri ve Demokrat Parti ile ilişkilendirilebileceğı kadar, “Rusya’daki marxist eleştiri yöntemi” olan “toplumcu gerçekçilik” ile de gerekçelendirilebilir (2015, s. 595). Devamında ise Doğan farklı bir yaklaşımla, “Sosyal Gerçekçi Roman” başlığı altında, “toplumun dertlerini konu edinmeye” başlayan romancıları, “toplumcu ve sosyal gerçekçi” addeder. Kavramlar hakkında ayrıca ve özellikle bir tartışma yürütmese de bu bakış, araştırmacının toplumculuk ve sosyallik tabirlerini aynı kefeye koyduğunu, aynı zamanda toplumculuğı, Marksizme indirgemeyerek daha genel bir açıdan ele aldığını gösterir. Çünkü araştırmacı, sosyal tabiriyle toplumculuk terimini birbirinden ayırmayarak sosyal/toplumsal içerikli edebî üretimleri ve yazarlarını aynı teorik şemsiye altına dâhil eder. Bu bağlamda o, Yakup Kadri, Halide Edip, Aka Gündüz, Refik Halit’i, 1940 sonrasında kalem oynatan ve Marksizmle özdeşleşmiş Sabahattin Ali, Sadri Ertem, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Aziz Nesin’in yanında, Tarık Buğra gibi Marksizmin dışında hatta karşısında konumlanmış bir yazarın da öncüsü sayar (2015, s. 606). Doğan’ın “Sosyal Gerçekçi Roman” kapsamında, “toplumcu ve sosyal gerçekçi” saydığı isimleri, ferdî değil toplumsal meselelerle ilgilendikleri nispette, ideolojik ayrım gözetmeksizin aynı etiketle değerlendirdiğı görülür. O, bu kapsamdaki romanlarda estetik kaygının güdülmediğini söyleyerek söz konusu anlatılara dair bir kıstas ortaya koymuş olur. Ona göre ayrıca, sosyal gerçekçi

romancılar, “nesnel bir tavır sergilemeye çalışmışlardır”. Dil olarak ise “konuşma sadeliği[ni]” tercih ederler (2015, s. 613).

Doğan’ın kavramsallaştırma girişimi, Attilâ İlhan’ın kendi sanat kavrayışını ifade etmek için geliştirdiği terime dayanır. Ama ondan ayrılarak toplumsal/sosyal bir içeriği gerçekçi bir üslupla ortaya koyan bütün edebî üretimleri aynı kavram çatısı altında değerlendiren, genelleştirici bir bakış açısını işaret eder. Edebî bir eser, bireysel bir öze sahip olsa bile, bireyselliğin toplumsal şartlardan kopuk ele alınamayacağı, hatta onun bir sonucu olarak değerlendirilmesi gerektiği söylenmelidir.⁸ Dolayısıyla toplumsallıktan/sosyallikten bağımsız bir edebî üretimin imkânsızlığı olgusu ortadadır. Bu olgu görmezden gelindiğinde gerçekçi bir üslupla kaleme alınan bütün eserlerin “sosyal gerçekçi” etiketi altında değerlendirilmesi gerekir ki söz konusu tutum, örneğin roman ve romancılar bağlamında, birçok ayırt edici niteliğin göz ardı edilerek çok genel bir tasnife gidilmesi sonucunu doğurur. Yani “sosyal gerçekçi” etiketi, edebiyat bilimcisi ya da eleştirmeninin, edebî eserleri ve yazarları kategorize etmeleri, sınırlamaları ve sınıflandırmaları noktasında çerçevesi muğlak bir kapsama sahiptir. Dolayısıyla, “sosyal gerçekçi” olmayan bir roman mümkün müdür, buradaki tek kriter gerçekçilik midir, gerçekçiliğin sınırları nelerdir gibi sorular, böyle bir kavramsallaştırma girişiminin öne çıkan sorunsalı olacaktır.⁹ Buna karşın, aynı etiketin önüne toplumculuk tabirinin eklenmesiyle, kavramın sınırlarının daha belirgin bir niteliğe büründüğü söylenebilir. Yine de toplumculukla sosyallik/toplumsallık ilişkisinin derecesi ve mahiyeti noktasında bir tartışma yürütülmeden bu tabirlerin birlikte kullanılmasının, terim karmaşası yaratan bir sonuç doğurduğu belirtilmelidir.

Nurullah Çetin, çok yazarlı edebiyat tarihi kitabının, kendisinin kaleme aldığı “Atatürk Devri Türk Şiiri (1923-1940)” kısmında, “Sosyalist Gerçekçi Şiir” başlığı altında,

⁸ Söz konusu iddiayı genişlemesine tartışan Ernst Fischer’in düşünceleri, ilerleyen bölümlerde ayrıntılı bir şekilde irdelenecektir.

⁹ Gerçeklik-gerçekçilik ve sanat-edebiyat ilişkisinin niteliğine ve sınırlarına yönelik Marksist düşünürler ve teorisyenlerce oluşturulmuş kayda değer bir literatür mevcuttur. Lukacs’ın çalışmalarının, ayrıca o ve Brecht arasındaki tartışmaların çerçevesini de bu bağlam oluşturur. Ernst Fischer, kendisine kadar süregelen veriden hareketle, Marksist estetikle özdeşleşmiş “gerçekçilik” anlayışının sınırlılığını vurguladıktan sonra, “sanatta gerçekçilik kavramı[nın] belli bir yöntem olarak” dayatılmaması gerektiğini bildirir (2012, s. 129). Devamında Fischer, sanat eseri ve sanatçı özelinde, gerçekçi üslubun değil, sosyalist perspektifin ve tutumun önemini dikkatlere sunar (2012, s. 130-131). Yani onun görüşünde, bir edebî metin, gerçeklik-gerçekçilik açısından değil, sosyalistlik (eserin Türkçe çevirisine göre toplumculuk) perspektifinden yola çıkılarak irdelenmeli ve değerlendirilmelidir.

toplumculuk bağlamında, genel literatürün dışında iddialar öne sürer. Ona göre, “sosyalist gerçekçi sanat” tabiri, I. Sovyet Yazarları Kongresi’nin gerçekleştiği 1934’ten yılından itibaren gündeme gelir. Nâzım Hikmet, “hakikî realizm”, Attilâ İlhan “toplumsal gerçekçilik” diyerek bu sanat anlayışını kastetmiştir. Bu yaklaşıma “toplumcu şiir” diyenlerin de olduğunu vurgulayan Çetin, söz konusu adlandırmanın çok geniş bir bağlamı içerdiğini, çünkü İslamcılar ya da milliyetçilerin de “toplumcu” şiirleri olduğunu bildirir. Sonuçta o, Sovyetlerdeki sanat anlayışının Türkçedeki karşılığının ve yansımalarının “sosyalist gerçekçi şiir” adlandırmasıyla ele alınması gerektiğini söyler (2015, s. 437). Nurullah Çetin’in, toplumculuğu Marksizmle sınırlamayı bu terimin başka ideolojik kabullerle üretilen edebî eserleri de kapsadığına yönelik düşüncesi, bu çalışmanın iddialarını destekler niteliktedir. O, her ne kadar bu görüşünü derinleştirmese de neticede öne sürdüğü yaklaşımla, terimin kapsam alanını genişleterek hemen her ideolojinin toplumculuk kisvesi altında değerlendirilebileceğini dile getirir. Ayrıca Çetin, özellikle 1940 kuşağının tanımlanması noktasında adlandırma ve kavramsallaştırma karmaşasının çözümüne yönelik bir öneri geliştirir. Bu bağlamda o, Marksist şiiri toplumculuğun dışında tutar, döneme ve ilgili anlayışa dair diğer adlandırma girişimlerini yadsıyarak sosyalist gerçekçilik etiketini öne çıkarır. Onun söz konusu iddiası, sosyalist gerçekçiliğin Sovyetlere özgülüğü dolayısıyla, bu tezin kabulleriyle çelişir. Buna karşın, toplumculuğun tek bir ideolojinin tekeline alınmaması gerektiğine dair düşüncesi, bu çalışmanın iddialarıyla koşutluk sergiler.

Benzer bir yaklaşımla Hülya Argunşah, Mehmet Âkif Ersoy’u “toplumcu bir şair” sayar ve bu tutumuyla kavramın Marksizmle sınırlandırılmaması gerektiğini ima eder (2015, s. 224). Abdullah Şengül’ün, modern Türk edebiyatının ilk dönemlerinde, sosyal ve siyasal şartların yazarları “toplumcu bir tavra” yönelttiği şeklindeki vurgusu da (2006, s. 137) toplumculuğu Marksizmle ilişkilendirmeyen ve kavramın kapsam alanını genişleten bir bakış açısına işaret eder. Burada söz konusu terim, toplumu belli amaçlar doğrultusunda eğitmek ve aydınlatmak için edebiyatın bir araç konumuna indirgenmesi anlamını barındırır ve bu içeriğiyle, tezin toplumculuğa dair savunularıyla uyum gösterir. Şengül ayrıca, modern Türk edebiyatının, toplumculuğu zorunlu bir istikamet olarak “seçen” ilk dönem yazarlarının, “yüzeysel kahramanlar” yarattıklarını, diğer deyişle karakterden ziyade tip özelliği taşıyan kurmaca kişileri eserlerinde tercih ettiklerini bildirir (2006, s.

137). Şengül'ün bu tespiti, genel açıdan toplumcu edebî üretimlerin öne çıkan kıstaslarından biri olarak değerlendirilebilir.¹⁰

Toplumculuğu edebiyat, daha genelde sanat düzleminde ele alanların dışında, kavramı siyasi bağlamda tartışmaya açan isimler de söz konusudur. Hüseyin Nihal Atsız'ın bu noktadaki ifadeleri kayda değerdir. Atsız, 1964 yılında kaleme aldığı “Sosyalizm Maskaralığı” başlıklı yazısında, Türk milliyetçiliği için toplumculuğu, “sosyalizmin sağlayacağı iktisadî menfaatler” şeklinde değerlendirir ve kavramı sosyalizmden ayırarak “milliyetçi bir halkçılık” ifadesiyle tanımlar (Atsız, 1992, s. 346). Onun, bu vurguyla toplumculuğu kendi ideolojisinin tekeline alma gayesi güttüğü belirtilebilir. Yine de terimin kapsam alanını başka bir yöne kaydırarak ona dair bir tartışma açmakla, bu tezin kabulleri doğrultusunda önemli bir düşünce ortaya koyduğu söylenmelidir. Atsız'la uyumlu bir ideolojik perspektiften hareket eden Alparslan Türkeş, *Dokuz Işık*'ta, kavrama özel bir yer ayırır ve öğretisinin dördüncü ilkesini “toplumculuk” diye adlandırır. Türkeş'in, ilgili başlık altında ekonomiye dair bir içerik ürettiği görülür (Türkeş, 1967, s. 11-12). Bu durum, Atsız'ın terime yönelik vurguladığı “sosyalizmin sağlayacağı iktisadî menfaatler” ifadesiyle koşutluk sergiler. Türkeş ayrıca, toplumculuğun önemli bir işlevini, halkı uyandırmak için güzel sanatların seferber edilmesi olarak belirler (1967, s. 14). O, sanat bağlamında, “kültür faaliyetlerimizi, halkı heyecana getirmek; ona ümit, şevk, neşe vermek ve böylece halk enerjisini seferber ederek hareket yaratmak istikâmetinde kullanmalıyız” diyerek sanatın, toplumun -elbette kendi ideolojisi yönünde- eğitilmesi noktasında işlevsel kılınması gerektiğini bildirir (1967, s. 15). Bu düşüncesiyle Türkeş bir anlamda, bu tezin iddialarıyla uyumlu bir çizgide, toplumcu sanatın genel bir tanımını ortaya koymuş olur. Toplumu, herhangi bir ideoloji lehine eğitmek, aydınlatmak, yönetmek ve yönlendirmek maksadıyla kaleme alınan, estetikten ziyade ideolojik beklentilerle şekillenen ve muhatapla iletişimini bu doğrultuda gerçekleştiren edebî üretimlerin tamamı, toplumcu edebiyat çatısı altına dâhil edilmelidir önermesi, görüldüğü üzere Türkeş'in savunusundan da destek almaktadır.

¹⁰ Murat Belge'nin de bu bağlamdaki düşünceleri kayda değerdir: Tip, “aynı zamanda, toplumcu olsun veya olmasın, ‘gerçekçi’ romanın kaçınılmaz bir aracıdır. Türkiye’de başka birçok şey gibi roman da politik bir özellik kazanıp ilericilik-gericilik çatışmasında rol oynamaya başlayınca, romanda fikrî içerik önem kazanınca, ‘tip’ yaratmak, iyice gerekli oldu” (1998, s. 21). Belge'nin roman özelinde dile getirdiği bu cümleler, fikrî ve ideolojik içeriğin yoğunlaştığı ve amaç mertebesine yükseldiği bütün toplumcu metinleri kapsayacak mahiyettedir.

Toplumculuk, genel açıdan bakıldığında sanat ve ideoloji ilişkisi odağında tartışılan bir kavramdır. Ömer Faruk Ateş ve Aygöl Şengün, edebiyat ve ideoloji merkezli çalışmalarında, toplumların belli ideoloji(ler) lehine manipüle edilmesi amacıyla üretilen propagandist nitelikli edebî üretimleri, “ideolojik edebiyat” adlandırmasıyla ele alır.¹¹ İki isim de bu başlık altında, sanatın devlet güdümünde bir propaganda aracına dönüşümünü ve bunun hangi yöntem ve araçlarla gerçekleştiğini sorgular. Böylece ilk bakışta, “ideolojik edebiyat” söz grubunun, ideolojik içeriği yoğun ve telkin niyetiyle kaleme alınan bütün “toplumcu” üretimleri kapsadığı varsayılabilir. Ama iki araştırmacı da bu adlandırmayla, sadece devlet güdümünde şekillenen ve yalnızca devletin çıkarları doğrultusunda edebiyatın bir propaganda aracına dönüştüğü yaklaşımı ve metinleri ele alır. Dolayısıyla onlar, çalışmanın ilerleyen kısımlarında belirtileceği gibi, Louis Althusser’in “Devletin İdeolojik Aygıtı” (DİA) kapsamında değerlendirdiği “edebiyat”la sınırlı bir tartışma yürütür. Odaklarında ise Sovyetler ve onların resmî sanat anlayışı olan sosyalist gerçekçilik vardır. Nitekim Şengün, ideolojik edebiyatı, “[d]evlet tarafından benimsenen belli bir ideolojinin edebiyat alanında zorunlu uygulanması” biçiminde tarif eder (2022, s. 16). Ateş de bu bağlamda, sözü edilen başlıkla devlet güdümüyle şekillenen ve dayatılan edebiyatı kasteder. Nazi Almanyası ve Musolini İtalya’sında da benzer bir tutumun varlığına değinir. SSCB döneminde ise, devletin edebiyata müdahalesi, “çok ileri bir boyut kazanır” (2023, s. 36). Bu verilerin de gösterdiği gibi ve tezde ayrıca bahsedileceği üzere, “ideolojik edebiyat” tabiri ilkin, sadece devlet eliyle şekillenen ve devletin, kendi çıkarları doğrultusunda toplumu manipüle etme amacıyla sanata müdahalesiyle, diğer deyişle propaganda faaliyetleriyle ilişkili ve sınırlıdır. Nitekim Ateş, bu irtibatı vurgulamak amacıyla, “ideolojik propaganda edebiyatı” tabirini de çalışmasında sıklıkla kullanır (2023, s. 73, 93, 101). Dolayısıyla bu başlık, bir devletin sınırları içinde, başka ideolojilerin telkini niyetiyle kaleme alınan edebî üretimleri kapsamaz. Ayrıca, ideolojik olmayan bir edebî üretimin imkânsızlığı düşüncesi de göz önüne alındığında¹² “ideolojik edebiyat” adlandırmasının, sınırları muğlak bir nitelik taşıdığı görülür. Sonuçta, bu tezin kabulleri bağlamında, “toplumcu edebiyat” adlandırmasının, “ideolojik edebiyat” sınırlarına dâhil edilen, devlet tarafından bir

¹¹ “İdeolojik Edebiyat” yerine “Toplumcu Edebiyat” tabirinin tercih edilmesi gerektiğine dair bir tartışma, bu tezin “İnsan Düşüncesinin Mit Yaratma Arzusu: İdeoloji” başlığı altında ve Louis Althusser’in “Devletin İdeolojik Aygıtları” teorisinden bahsedilen kısımda yürütülecektir.

¹² Marksist estetik teorisyenlerinden destek alan ve tezin de kabullerinden biri olan bu iddia, çalışmanın ilgili bölümünde ayrıntılandırılacaktır.

propaganda aygıtına indirgenen edebî metinleri de kapsayacak bir çerçeveye sahip olduğu söylenebilir.

Toplumculuğa dair Türk edebiyatında ortaya konan çalışmaların ve bakış açılarının geneli, diğer deyişle toplumculuğun Türk edebiyatındaki sergüzeşti değerlendirildiğinde göze çarpan ilk husus, kavrama dair süregelen terim karmaşasıdır. Buna göre toplumculuk, toplumcu gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik, sosyal gerçekçilik, toplumsal gerçekçilik ve Marksist estetik birbiri yerine kullanılan tabirler olarak öne çıkar.¹³ Marksist olmayan toplumcu sanatçılar ve eserleri için, toplumculuk yerine “eleştirel gerçekçilik” etiketi önerilir. Ama bu noktada, Lukacs’ın sınırlarını çizdiği teorinin, sosyalizm öncesi toplumlara özgü, burjuva sınıfının çürümüşlüğüne ve bozulmuşluğuna yönelik eleştirel bir bakış içerdiğine ve sosyalist bir dönüşümün habercisi olduğuna değinilmez. Hâlbuki eleştirel gerçekçilik, sosyalist gerçekçilikten bir önceki aşamayı temsil eder (Çalışlar, 1995, s. 641). Böylece eleştirel gerçekçiliğin son tahlilde, sosyalizme gidilen yolda uğranılan bir durak biçiminde düşünülmesi gerektiği görülür. Bu açıdan bakıldığında teorinin ideolojik yükü, Mehmet Âkif Ersoy gibi isimleri dışarıda bırakmayı gerektirir.

Genel literatürde ayrıca, yukarıdaki verilerin gösterdiği gibi, kavramın kapsam alanına yönelik yoğun ve derinlikli bir tartışmanın yürütülmeyerek toplumculuğun Marksizmle sınırlandırıldığı bir yaklaşım sergilendiği görülür. Bu yönelimin arka planında, toplumcu gerçekçiliğe dair kabuller etkilidir. Böylece, söz konusu tabirin Sovyet Rusya’nın resmî sanat görüşü sosyalist gerçekçilikle¹⁴ ilişkisi açısından ele alındığı ve toplumculuğun, toplumcu gerçekçilik ifadesinin “kısaltılması” gibi kullanıldığı öne sürülebilir. Yani, toplumculuğun Marksizmle indirgenmesinde, toplumcu gerçekçi tabirinin etkili olduğu iddia edilebilir. Ayrıca bu kelimenin, “socialist” sözcüğünün Türkçe karşılıklarından biri

¹³ Tiyatro özelinde ise “epik tiyatro”, “politik tiyatro” ve “toplumcu tiyatro” adlandırmalarının, birbirleriyle kesişen Marksist niteliklerle ve kriterlerle öne sürüldüğü görülür. Bunlardan farklı olarak Tamer Temel, *Oyun Yazarlığımızda Toplumcu Gerçekçilik Sorunsalı* (2020) kitabında, Türk tiyatrosundan seçilmiş metinleri, “toplumcu gerçekçilik” etiketiyle değerlendirme çabası güder. Temel’in çalışmasında, Cevat Fehmi Başkut gibi bir yazar dahi toplumcu gerçekçilik açısından incelenmeye çalışılır.

¹⁴ Marksist estetiği masaya yatırdığı çalışmasında Murat Belge’nin (1989), Sovyetlerdeki sanat anlayışını özellikle sosyalist gerçekçilik adlandırmasıyla anması ve kitap boyunca yalnızca bu tabiri kullanarak toplumcu gerçekçiliği yadsıması kayda değer bir dikkattir. Buna karşın Belge’nin *Edebiyat Üstüne Yazılar*’da, “tip” ve “karakter” meselesini irdelediği yazıda toplumcu gerçekçilik tabirini kullanması (1998, s. 29), “sosyalist gerçekçilik” kullanımındaki tutarlılığını zedeler ve kendisini literatürdeki terim karmaşasının içine sürükler.

olması da¹⁵ sosyalistlikle toplumculuğu özdeşleştiren bakış açısının bir dayanağı biçiminde yorumlanabilir. Bunların yanında, kavrama yönelik farklı yaklaşım sergileyen ve toplumculukla Marksizm ilişkisini yadsıyan isimler de söz konusudur. Edebî üretimlerini toplumun eğitilmesi ve aydınlatılması noktasında işlevsel kılmaya çalıştığı hâlde Marksist olmayan yazarların toplumcu addedilmesi, bu tezin kabulleri bağlamında anlamlı ve önemlidir.

Toplumcu gerçekçilik tabirinin ilk olarak hangi tarihte ve kim tarafından ortaya atıldığı henüz tespit edilememiştir. Ama bu adlandırmanın doğuşunda ve kabulünde, Türkiye'nin siyasi atmosferi ve tarihsel şartları dolayısıyla, “sosyalist” ya da “Marksist” kelimelerine sıcak bakılmayacağına dair bir öngörünün ve kaygının etkili olduğu düşünülebilir.¹⁶ Bundan dolayı, Türkiye’de sosyalist/Marksist bir sanat kurma niyeti taşıyanların, politik bir sansüre maruz kalmamak ve kovuşturmayla uğramamak için “toplumculuk” tabirine sıkı sıkıya sarıldıkları öne sürülebilir. Bunlara ek olarak söz konusu kullanımın, 1934’teki I. Sovyet Yazarlar Birliği’ndeki toplantıdan sonra ortaya atılıp giderek yaygınlaştığı varsayılabilir. Çünkü Yakup Kadri’nin, Türk heyetiyle birlikte bu kongreye katılmasının ardından *Kadro*’nun¹⁷ yayımlanan son sayısında kaleme aldığı yazının başlığı, “Sovyet Edebiyatı”dır (1934, s. 28) ve yazar, bu metinde toplumculuk ya da sosyalist gerçekçilik tabirlerine yer vermez. Onun nazarında, kongrede ilkeleri belirlenen sanat anlayışı hem estetik hem de toplumsal kıstasların gözetilmesiyle şekillenmektedir. Temel amacı ise, Marksizmden aldığı ilhamla, “Proletarya’nın kültürünü derinleştirmek, zevkini inceltmek

¹⁵ TDK tarafından hazırlanan *Güncel Türkçe Sözlük*’te bile, “toplumcu” maddesinin karşılığı, “toplumculuktan yana olan kimse veya görüş, sosyalist” şeklindedir.

¹⁶ Benzer bir varsayımı, 1950-60 arasındaki edebî ortamı ve tartışmaları çözümleyen Aslı Uçar da dillendirir. Uçar, “toplumcu gerçekçiliğe” yönelik teorik içeriğin 1950’lerde henüz oluşmaya başladığını bildirdikten sonra, bu sanat anlayışını/tutumunu yansıtan (davalı edebiyat, güdümlü edebiyat, gönüllü edebiyat, bağlanmış-tutulmuş edebiyat, aktif realizm, sosyal realizm gibi) terimlerin, terminoloji karışıklığı yarattığına değinir. O, bu karışıklığın gerekçesini, komünistliğe yönelik baskının sürdüğü ve “Soğuk Savaş’ın yoğun günlerinin yaşandığı” 1950’lerde, Sovyetlerin sanat görüşüyle örtüşebilecek bir adlandırmanın, “bir komünizm suçlamasına dönüşebilmesi olanaklıdır” düşüncesiyle açıklar (2019, s. 474-475). Uçar, toplumculukla sosyalistlik ilişkisini yadsımamakla birlikte, bu edebî yönelimin “sanatın estetik boyutunu” her zaman yok saymadığını, hatta “başta Nâzım Hikmet olmak üzere, birçok toplumcu şair ve yazarın sanatı salt propaganda aracı olarak görmediklerini” dile getirir (2019, s. 477). Yani, onun tartışmasının odağı, toplumculuğun ideolojik kapsamından ziyade, estetik mahiyetine yöneliktir. Araştırmacı ayrıca, dönem yazınında bir suçlama şeklinde dile getirilen ve toplumculuğu Jdanovcu sosyalist gerçekçiliğe indirgeyen düşünceye karşı çıkarak Türkiye’deki toplumcu edebî üretilere, sanatsal ve özgün bir nitelik atfeder (2019, s. 478).

¹⁷ *Kadro* dergisi, Türkiye’de 1920’li yıllarda faaliyet gösteren *Kurtuluş* ve *Aydınlık*’tan sonra, 1931’de kurularak Marksizmden beslenen yayınlar arasına girmiştir. Hilmi Ziya Ülken’e göre bu dergi, birinci sayısından itibaren, “Marksist düşüncenin bilinen kavramlarından” faydalanmıştır (1994, s. 383).

ve bunun için sanat eserlerinin bedii keyfiyet noktai nazarından mükemmelleşmesini” sağlamaktır (1934, s. 31).

Yakup Kadri’nin sosyalist gerçekçiliğe dair bu iyimser yargıları ve söz konusu yazının Sovyetlerdeki edebiyat devrimine yönelik -büyük ihtimalle- ilk Türkçe metin olduğu dikkate alındığında toplumculuk tabirinin 1934’te literatüre henüz girmediği anlaşılr. Marksist estetiğin Türk edebiyatına tanıtılması ve sınırlarının çizilmesi noktasında öncü isimlerden Sadri Ertem’in, 1938’de basılan ve edebiyata dair yazılarını içeren *Fikir ve Sanat* (2012) kitabında toplumculuk, toplumcu gerçekçilik ya da sosyalist gerçekçilik terimlerini kullanmaması da Türk literatüründe Marksist estetiği sosyalist gerçekçiliğin/toplumcu gerçekçiliğin dar sınırlarına yerleştiren yaklaşımın, daha sonraki dönemlerde ortaya çıktığı savını güçlendirir. Nâzım Hikmet’in, 1930 öncesi kaleme aldığı yazılarda söz konusu terimlere yer vermemesi de aynı doğrultuda yorumlanabilir.¹⁸

Tezin devamında oluşturulacak teorik içeriğin ve çalışma boyunca toplumculuğa dair öne sürülüp derinleştirilmeye çalışılacak iddiaların, kavramla Marksizm arasındaki ilişkiyi yadsıyan önermeler geliştiren isimlerin savunularından hareketle şekillendiği belirtilmelidir. Bu bağlamda çalışmanın temel iddiası, toplumcu gerçekçilik tabirinin ve çevirisinin, toplumculuğun Marksizme indirgenmesi gibi birçok yanlış ve yanıltıcı sonuçlar doğurduğu, bu doğrultuda tercih edilmesi gereken doğru terimin sosyalist gerçekçilik olduğu, söz konusu sanat anlayışının ise Sovyetlere özgüllüğü dikkate alındığında, Türkiye’de toplumcu gerçekçi/sosyalist gerçekçi etiketiyle değerlendirilen ve incelenen edebî üretimlerin, toplumculuğun görünümlerinden yalnızca biri olan Marksist estetik kapsamında ele alınması gerektiğidir. Sonuçta tezde, literatürdeki terim karmaşasını ortadan kaldırmak için, kullanılagelen adlandırmaların yerine, hepsinden daha kapsayıcı bir niteliğe sahip olduğu düşünülen toplumculuk tabiri önerilmektedir. Bu öneri geliştirilirken Marksizm dışındaki ideolojik kabullerden hareketle de toplumu

¹⁸ Hatta Aslı Uçar’a göre, 1950’lerdeki sosyalist/Marksist edebiyat tartışmaları bile, “toplumcu gerçekçilik”in dışında, “güdümlü edebiyat ya da sosyal realizm gibi başlıklar altında” yürütülmüştür (Uçar, 2019, s. 473). Buna karşın, Attilâ İlhan’ın, 1950’lerde kaleme aldığı yazılarda, Nurullah Ataç gibi isimlerin nazarında, o dönemde “toplumcu gerçekçilik” tabirinin, Sovyet Rusya’nın sanat görüşünü karşıladığı, Ataç’ın, İlhan’ın geliştirmeye çalıştığı sosyal realizm/toplumsal gerçekçilik/sosyal gerçekçilik teorisini, “toplumcu gerçekçilik”le aynı kefiye koyarak eleştirdiği anlaşılr (İlhan, 1980, s. 132). Bu veri, “toplumcu gerçekçilik” tabirinin, 1950’lerde literatüre girdiğini, aynı zamanda sosyalist eğilimli yazar ve şairleri yaftalamak ve suçlamak için kullanıldığını gösterir. Bu yüzden Attilâ İlhan’ın, söz konusu yazıları kaleme alma gerekçelerinden biri, kendisine yöneltilen “toplumcu gerçekçi suçlamasına” itiraz etmektir.

eğitmek, aydınlatmak, yönlendirmek ve yönetmek, diğer deyişle “özneleştirmek”¹⁹ maksatlı kaleme alınan bütün edebî üretimlerin, toplumculuk çatısı altında ele alınması gerektiği öne sürülecektir. Dolayısıyla, bu bağlamdaki toplumcu tiyatro metnlerinin, Marksizmin yanında, Türkçülük, Kemalizm, İslamcılık, milliyetçilik gibi ideolojik yüklerle donanabileceği ve her bir ideolojinin etkisinde ortaya konan üretimin, toplumculuğun görünümlerinden birini temsil ettiği altı çizilerek tekrar söylenebilir. Böylece, Mehmet Âkif Ersoy’un da Nâzım Hikmet kadar toplumcu bir şair sayılması ya da Tarık Buğra’nın tiyatro oyunları, Sermet Çağan gibi toplumcu yazarlar kapsamına dâhil edilmesi gerektiği rahatlıkla dile getirilebilir.

C. Modern Türk Tiyatrosunun Toplumcu Kimliği

19. yüzyılda başlayan modern Türk tiyatrosunun²⁰ yayımlanmış ilk eseri, “Şinasi’nin 1860’ta *Tercüman-ı Ahval*’de tefrika ettikten sonra kitaplaştırdığı *Şair Evlenmesi*’dir (Enginün, 2019, s. 13). 1859’da yazılan bu “küçük piyes” (Tanpınar, 2015, s. 209), İnci Enginün’ün aktarımına göre, “Türk tiyatro edebiyatının ilk örneğidir” (2019, s. 13). Bu genel kanıya karşın Abdullah Şengül, “Batılı manada tiyatronun *Şair Evlenmesi* ile başladığını söylemenin çok zor” olduğunu bildirerek (2016b, s. 18) bundan önce yazılmış Türkçe tiyatro oyunlarının varlığından bahseder (2016b, s. 19-21). Yine de Türk tiyatrosuna etkisi dikkate alındığında ötekilerden ziyade Şinasi’nin eseri, bir başlangıç noktası olarak kabul edilebilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, kendi dönemi bağlamında *Şair Evlenmesi* için, “bu küçük piyeste bugün bile alınacak dersler vardır” cümlesiyle (2015, s. 209), oyunun eğitici, daha genelde ise toplumcu içeriğini ön plana alarak tezin iddiaları açısından kayda değer bir tespitte bulunur. Tanpınar, incelemesinin devamında, Şinasi’nin, “her hâliyle cemiyetimizde ‘yeni insan’ın başlangıcı” olduğunu dile getirir (2015, s. 212). Batıdan, “bir medeniyetin ve düşünce sisteminin dersini almış” (2015, s. 209) bu “yeni insan”, kuşandığı değerler ve “1839 Tanzimat Fermanı’nın öngördüğü ilkeler” ışığında (Külahlıoğlu İslam, 2015b, s. 379) topluma yön verme çabasını, edebî açıdan ilk kez

¹⁹ Bu kavram, Michel Foucault’dan mülhem kullanılmıştır. Kavramın teorik içeriği, tezin ilgili kısmında ortaya konacaktır.

²⁰ Hilmi Kurtuluş’a göre, Tanzimat’ın ilanı (1839) birlikte, “Batı medeniyetinin Türkiye’ye yerleşmesinde tiyatronun, tiyatronun memleketimizde gelişmesinde de Tanzimat’ın rolü büyük ol[muştur]. (...). Tanzimat, öncelikle yazılı bir metin, tiyatro olarak kabul edilmiş bir yer ve oyun oynanacak sahneyi Türk tiyatrosuna kazandırmış[tır]” (1974, s. 50-51).

tiyatro aracılığıyla ortaya koyar. Bu doğrultuda, *Şair Evlenmesi*'nde Şinasi, döneminde toplumsal bir sorun olarak işaretlediği görücü usulü evlenmeye dair eleştirel bir içerik üretir.²¹ Metin, kişi kadrosu ve anlatı zamanıyla birlikte düşünüldüğünde Osmanlı Devleti'nin, "içinde bulunduğu sosyal ve kültürel çürümüşlüğü" resmederek (Şengül, 2016b, s. 28) özde, "eğitici bir rol oynar" (2016b, s. 29). Buradan hareketle, *Şair Evlenmesi*'nin, yazarının toplumu, olumsuz örnekleyerek uyarma ve ona istikamet belirleme niyetinin bir ürünü olduğu söylenebilir. Böylece, modern Türk tiyatrosunun temelindeki harcın, toplumcu mayayla şekillendiği öne sürülebilir.²²

Şinasi'nin açtığı yolda sanatı, özelde ise tiyatroyu, çağın ihtiyaç duyduğu insan tipini yaratmak, dolayısıyla toplumu eğiterek daha iyi kılmak amacıyla araçsallaştıran isimlerin başını, "san'atla ahlâkı birleştirme" amacı güden (Kaplan, 1948, s. 141) Nâmik Kemal çeker. "Sosyal konuları halka gür sesle aktarmak ve halkı kendi düşüncelerinin ortağı kılmak azmi, onun bütün edebiyat türlerini sosyal fayda açısından görmesine" yol açar (Enginün, s. 2019, s. 22). O, "gür sesinin daha da iyi duyulacağına inanması dolayısıyla (...) sahneyi bir kürsü olarak kullanır" (2019, s. 22) ve bu bağlamda, "diğer edebî türler içerisinde en fazla ilgiyi tiyatroya gösterir" (Şengül, 2016a, s. 9). Çünkü onun nazarında tiyatro, fikirlerini yayabileceği en iyi vasıta (Tanpınar, 2015, s. 283). Nitekim, sahnelendiğinde büyük bir politik coşku yaratan *Vatan yahut Silistre* oyunu²³, Nâmik Kemal'in, "kendinden sonraki siyasi ve edebî kültür ile milliyetçi söylemi etkilediği" eserlerinin başında gelir (Gür, 2019, s. 60). Bu aktarımlardan yola çıkarak ilgili ismin,

²¹ "Eser, batılı tutum ve davranış içerisinde olan kılık, kıyafet ve yaşayış bakımından mensup olduğu toplum tarafından yadırganan şair Müştak Bey'in âşık olduğu Kumru Hanım ile evlenmesini konu edinir. Ancak olay, Kumru Hanım'ın yerine yaşlı ve çirkin olan büyük ablası Sakine Hanım'ın getirilmesiyle düğümlenir. Eserdeki komedi unsurları bu düğümün çözülmesini sırasında oluşturulur. Araya Müştak Bey'in yakın dostu Hikmet Efendi girer; nikâhı kıyan Ebulaklaka'ya rüşvet vererek düğümü çözer" (Şengül, 2016b, s. 28).

²² Dilek Çetindaş, "kitleyi etkileme potansiyeli[ni]" öne alarak tiyatronun "dönem için yeni bir iktidar merkezi" olduğunu dile getirir (2022, s. 101) ve böylece, türün ideolojik iletkenlik kapasitesini, diğer deyişle toplumcu niteliğini vurgular.

²³ Nâmik Kemal'in tiyatrodan beklentilerinin, bu oyunun 1873 yılında gerçekleşen "Gedikpaşa Tiyatrosu"ndaki ilk gösteriminde, izleyiciler tarafından karşılık bulduğu görülür. Bu eserde yazar, "başta vatan aşkı olmak üzere askerlik, şehitlik, vazifeye bağlılık, toplumsal olanın kişiye tercihi, milletin her şeyden önce gelmesi gibi" konuları işler (Gür, 2019, s. 61). Memet Fuat'ın aktarımına göre, oyunun bitişinden sonra seyirciler, "yaşasın vatan" diye bağırarak "sokaklara dökülürler. Ertesi gün oyun yasak edilir. Nâmik Kemal tevkif edilip Magosa Kalesi'ne sürülür" (2010, s. 236-237). Bu bilgi, her ne kadar yazarının sürülmesine neden olsa da toplumcu hassasiyetlerle ve beklentilerle oluşturulmuş bir tiyatro oyununun, toplumu etkileme ve harekete geçirme potansiyelinin ne derece yüksek olduğunu göstermesi açısından kayda değerdir. Ayrıca, işlediği malzemeyle tarihî tiyatro kategorisinde değerlendirilebilecek metin, "[k]onusunu tarihten alan ilk oyun" olarak (Şengül, 2009, s.1935) bugüne değin süregelen tarihî tiyatro üretimlerinin Türk edebiyatındaki ilk örneğidir.

toplumcu bir sanat kavrayışına sahip olduğu ve toplumcu hedeflerini gerçekleştirebilmek, yani kendi fikirleri doğrultusunda topluma biçim verebilmek için tiyatroyu araçsallaştırdığı söylenebilir.²⁴

Tanzimat Dönemi'nin bir diğer önemli ismi²⁵ Ahmet Mithat'ın tiyatroya bakışı da toplumcu bir nitelik taşır. Çünkü bu dönemde tiyatro, “sosyal hayatın en önemli şeriki ve yönlendiricisi olarak kabul edilir” (Çetindaş, 2022, s. 100). Onun “Türk edebiyatı tarihinde haklı bir yer edinmiş olmasında roman ve hikâyeleriyle gazeteciliği kadar olmasa da tiyatro yazarlığının da etkisi vardır” (Bozdoğan, 2003, s. 118). Ahmet Mithat, öncekiler gibi “edebiyata toplumu eğitmek görevini” yükler. Ama o, “tiyatroyu sadece bir siyaset ve sosyal ıslahat kürsüsü olarak görmez, insanları eğlendirmeyi ve eğlendirirken öğretmeyi tercih eder” (Enginün, 2019, s. 50) ve piyeslerinde, sosyal konuları “cesaretle” işler (Yalçın, 2002, s. 25). Enginün ayrıca, ilgili ismin tiyatroyu, Nâmık Kemal'le benzer şekilde, “medeniyeti” geliştiren bir araç” saydığını bildirir (2019, s. 73). Özetle, Ahmet Mithat da toplumu aydınlatma noktasında tiyatroyu işlevsel bir araç sayar ve kendi beklentileri ve bakış açısı ışığında muhataplarını eğtmek için kullanır.²⁶

Anlaşılabileceği gibi Tanzimat'ta tiyatro, öncü isimlerce benimsenmiş değerlerin, diğer deyişle ideolojilerin toplum tabanına yayılması niyeti odağında gelişir.²⁷ Niyazi Akı'nın tespitine göre, bu dönemin “bireyi yetiştirme, topluma düzen verme, siyaset ve idaremize kontrol getirme amacı güden, az çok ihtilâlcı ve monarşiye karşı olan tiyatrosu, II. Abdülhamit'in büsbütün ağırlaştırdığı sansür yüzünden” susar (1968, s. 9). Özdemir

²⁴ Nâmık Kemal, “Türk tiyatrosunun âdeti bir beyannamesi durumunda olan” (Şengül, 2016a, s. 15) “Mukaddime-i Celâl” başlıklı yazısında, tiyatroya dair düşüncelerini detaylıca ortaya koyar ve bu yazıda, ilgili edebî türü, bir kere daha şu şekilde tanımlar: “Tiyatro eğlencedir; fakat eğlencelerin en faidelisidir” (Nâmık Kemal, 201, s. 80). Onun tiyatroya verdiği önemin arka planında, tiyatronun, diğer edebî türlere nazaran topluma daha faydalı olduğu düşüncesi yatmaktadır. Ayrıca tiyatronun, göstermeye bağlı bir üretim oluşundan dolayı, diğer edebî türlere kıyasla, ideolojik iletkenlik potansiyeli daha yüksektir. Bu bağlamda Nâmık Kemal, *Celâleddin Harzemşah* oyununda, “İttihad-ı İslam” düşüncesini (Şengül, 2016a, s. 24) telkin edebileceği bir anlatı evreni kurar ve eserde, “Türk-İslâm ideâlinin yeniden canlandırılması fikrini” işler (Yalçın, 2002, s.25).

²⁵ Bu dönemde Ziya Paşa, eser üreterek olmasa da Adana Valiliği sırasında yaptırdığı tiyatro binası ve kurdurduğu tiyatro topluluğuyla, bu sanatın gelişimine katkı sunar (Kurtuluş, 1974, s.53).

²⁶ Ahmet Mithat'ın tiyatro aracılığıyla topluma fikir aşılama niyeti ve gayreti, onun Nâmık Kemal gibi politik baskıya uğramasına neden olur. Yazarın *Çerkes Özdenler* oyunu, “1876 yılında Osmanlı Tiyatrosunda oynandığı sırada Çerkes kavmiyetçiliği yapıldığı şeklinde şâiyâlar çıkınca, tiyatro kapatılmış, binası ise devlet tarafından alınarak yıktırılmıştır” (Yalçın, 2002, s. 26). Buradan da anlaşılabileceği üzere, toplumu etkileme ve yönlendirme gücüne sahip oluşu (yani, toplumcu işlevselliği) dolayısıyla tiyatro, yazarlar tarafından özellikle tercih edildiği gibi, Osmanlı iktidarınca denetlenmesi, hatta gerektiğinde yasaklanması icap eden bir faaliyet olarak görülür.

²⁷ Edebiyat, özelde ise tiyatro ve ideoloji arasındaki ilişki, tezin sonraki kısımlarında ayrıntılandırılacaktır.

Nutku'nun ifadesiyle, "Tanzimat'ta tiyatroya artan ilgi, İstibdat ile boğul[up] kal[ır]" (1985, s. 264). Tanzimat'tan sonraki bu süreçte, baskı ve sansürün tazyikiyle tiyatro yazarları, oyunlarının toplumcu yörüngesini, politikadan soyutlayarak daha "masum" içeriklere ayarlar. Böylece dönemin tiyatro yazını, iktidarın tepkisine yol açmayacak konular etrafında döner ve "ahlak, kadının toplum içindeki konumu, ailenin kutsallığı" gibi meseleler, metinlerin odağına alınır (Ünlü, 2006, s. 118). Öte yandan politik içerikten yoksunluk, II. Abdülhamit Dönemi'nde süregelen "zaruri" tiyatro anlayışının, toplumcu etiketiyle değerlendirilemeyeceği anlamına gelmemelidir.²⁸ Bu dönem tiyatrosu, muhalif ve politik ol(a)masa da egemen ideolojiyle²⁹ çelişmeyecek insan tipinin yaratılması ve sürdürülmesi noktasında işlevsel kılınır. Yani, iktidarın denetiminde toplumcu bir içerik üretimine gidilir. Nitekim, Metin And'ın aktarımında, yönetimin "en baskılı yıllarında bile, (...) iyilerin iyiliklerinin karşılığını gör[erek] kötülerin cezalandırılması[nın]" örneklediği melodramlara izin verilir. İlgili dönemde, "tashih-i ahlak", "mekteb-i irfan", "mesire-i edeb" gibi (And, 2014, s. 73), egemen ideolojiyle çatışmayan ve iktidarcı meşru görülen ahlaki mottoların, tiyatro aracılığıyla toplum tabanına yayıldığı ve dilden dile dolaştığı söylenebilir. Dolayısıyla bu dönemde de tiyatronun, devraldığı geleneği sürdürerek toplumcu bir özle şekillendiği iddia edilebilir.

II. Abdülhamit'in sıkıyönetiminin akabinde ilan edilen II. Meşrutiyet (1908),³⁰ sosyal ve siyasi açıdan büyük bir kırılmayı işaret eder ve tiyatro, "bu dönemin en canlı ve ilgi gören sanat dalları arasında" bulunur (Yalçın, 2002, s. 7). Diğer deyişle, Meşrutiyet'in ilanıyla "gelen özgürlük ortamı tiyatroya da yansır, istibdat döneminin yasaklı eserleri olmak üzere oyunlar sahnelenirken, tiyatro, hürriyet coşkusunu anlatmanın bir aracı haline getirilir" (Ünlü, 2006, s. 118). Önceki dönemde "bunaltıcı bir suskunluğa mahkûm

²⁸ Çünkü, ideolojiden bağımsızlığı zannıyla "masum" sayılabilecek edebî üretimlerde de ideoloji, metnin suskunluklarına sinerek toplum tabanına "sinsice" yayılır. Bu görüşün sahibi Pierre Macherey'in iddiaları, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ele alınacaktır.

²⁹ Yusuf Akçura, *Üç Tarz-ı Siyaset*'te, "Osmanlı milliyeti siyasetinin başarısızlığı üzerine *İslamiyet politikası*[nın] meydan aldı[ğın]" bildirir. Devamında, bu anlayışın din ve milleti bir sayarak "bütün Müslümanları, son zamanların millet kelimesine verdiği manâ ile bir tek millet haline koyma", dolayısıyla, "[b]ütün Müslümanlar[ı] birleş[tirme]" ülküsüne dayandığını söyler. Akçura'ya göre II. Abdülhamit, bu siyaseti uygulamaya çalışmıştır (Akçura, 1976, s. 21-22). Dolayısıyla İslamcılık, II. Abdülhamit Dönemi'nin başat ideolojik yönelimi olarak değerlendirilebilir. Murat Gür'ün düşüncesinde ise İslamcılık, "Osmanlı'nın Türk ulus-devletine dönüşümündeki düşünce duraklarından biridir ve Türk milliyetçiliğine kaynaklık eder. Başka bir deyişle II. Abdülhamid dönemi İslamcılığı bir tür millî yeniden uyanış hareketidir" (2019, s. 65).

³⁰ "1908'de Meşrutiyet'in ilanı ve 1876 Anayasası'nın yeniden yürürlüğe girmesiyle istibdat dönemi sona ermiş, bir özgürlük ortamı yaratılmıştır. 31 Mart olayından sonra (1909) Selanik'ten gelen ordu düzeni yeniden kurmuş, Abdülhamid tahttan indirilmiştir" (Şener, 1998, s. 35).

edil[miş]” toplum ve özellikle yazarlar, II. Meşrutiyet’le birlikte, “söyleme, haykırma [ve] yazma isteklerini” âdetâ dışa vurur (Akı’dan aktaran Karaca, 2006, s. 149). Hissedilen bu coşkuyla dönemde diğer türlerdeki gibi, tiyatro sayısında da büyük bir patlama yaşanır ve Alemdar Yalçın’ın tespitine göre, sadece 1908-1910 arasında, 139 piyesin³¹ ya sahnelendiği ya da sahneleneceği duyurulur (2002, s. 39). Bu oyunların çoğunluğunu ise, “devrin siyâsi cereyanlarının âdetâ propagandasını” yapan (2002, s. 40), yani toplumcu niteliğiyle ön plana çıkarak ideolojik aktarım için işlevsel kılınan üretimler oluşturur.

Dönemin baskın ideolojisi milliyetçilik, “1908’den sonra gelişen siyasî olaylara bağlı olarak gelişme gösterir. Önce milliyetçi cemiyetler kurulur ve buna bağlı olarak milliyetçi dil ve sembolleri kullanan yayın faaliyetleri hız kazanır” (Şengül, 2012, s. 390). Ağırlıklı olarak Türkçü fikirlerle biçimlenen II. Meşrutiyet tiyatrosunda, döneme özgü Türklük kavrayışı³² ışığında toplumun bilinçlendirilerek dönüştürülmesi hedeflenir.³³ Bu doğrultuda, yazarlar tarafından ideal-ideolojik bir toplum tasavvuru telkin edilir. Böylece, ilgili zaman diliminde de tiyatronun, ideolojik iletkenliği öncelenerek toplumcu hassasiyet ve beklentilerle kimliklendiği öne sürülebilir.

Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte tiyatro bu sefer, yeni kurulan ulus-devletin egemen-ideolojik yörüngesine girer³⁴ ve özellikle, “Atatürk ilke ve inkılâplarının tanıtılıp benimsetilmesinde önemli bir görev üstlenir” (Buttanrı, 2006, s. 203). Daha açıkçası bu

³¹ Yalçın, bu üretimlerin içeriklerini şu şekilde belirler: “[İ]çtimaî mevzu olarak istibdâd ve onun zulümlerini ele alan piyesler çoğunluktadır. Nâmık Kemal ve Şemsettin Sâmî’nin piyesleri ise birçok kumpanya tarafından defaatle temsil edilmişlerdir. Tarihi temsillere de yer verilmiştir” (2002, s. 39).

³² Abdullah Şengül, II. Meşrutiyet tiyatrosundaki “ulus” tasavvurunun, önceki dönemle ilişkisini özellikle vurgulayarak sonraki yıllardakinden farkını da belirtir: “Nitekim bu dönemde, ‘ulus’ anlayışının -bazı yazarların İslâm öncesi tarihe gitme gayretlerine rağmen- İslâmiyet’le birleştirilen bir ‘Türkçülük’ şeklinde gelişme gösterdiği görülür” (2012, s. 410). Şengül’ün bir diğer tespitine göre, “II. Meşrutiyet sonrası Türk fikir hayatında geliştirilmeye çalışılan ‘ulus’ bilinci, daha çok Orta Asya kökenli aydınların yönlendirmeleriyle ortaya çıkar” (2012, s. 410).

³³ Alemdar Yalçın, Tanzimat Dönemi’nde kaleme aldığı tiyatrolarında Abdülhak Hâmid’in, “devrinin hiçbir içtimaî melesine temas” etmediğini öne sürer (2002: 28). Buna karşın, Abdullah Şengül’ün aktarımında Abdülhak Hâmid, Meşrutiyet Dönemi’nde baskın-egemen ideolojinin yörüngesine girerek “konusunu Türk tarihinden aldığı *İlhan* ve *Turhan* başlıklı iki manzum oyun” kaleme almıştır (2012, s. 399-400). Şengül’e göre Hâmid bu oyunlarıyla, “Türkçülük ve İslâmcılık ideallerini birleştirme prensibine bağlı olarak, dönemin siyasetine uygun bir siyasî birliğin peşinde[n]” gitmiştir (2012, s. 401). Sanatçının böylece, Meşrutiyet’in akabinde kaleme aldığı tiyatrolarla, toplumcu hassasiyetlerle bir içerik üretimine yöneldiği söylenebilir.

³⁴ Sevda Şener, Cumhuriyet’in kurucu-ideolojisinin hedeflerini şu şekilde ortaya koyar: “Batı uygarlığı bir bütün olarak benimsenecektir. Milliyetçilik hem ulusal bilinci oluşmuş hem uygarlığın gereği olan insanlık değerini benimsemiş Türk insanını yaratmak olarak yorumlanmıştır. Atatürk’ün anladığı anlamda milliyetçiliğin temelinde, ulusun kemikleşmiş, kimileri din kuralı kılığına girmiş insancıl değerleri yerleştirmek, ulusu layık olduğu ve hak ettiği kültür düzeyine yükseltmek ve ülkeyi dünyanın ileri ve uygar ülkeleriyle yarışabilir duruma getirme ülküsü yatar” (1998, s. 52).

dönemde tiyatro, devletin teşviki ve yönlendirmesiyle Cumhuriyet'in ihtiyaç duyduğu insanın ve toplumun (yani ulusun) yaratılması amacıyla araçsallaştırılır. Gönüllü katılımlardan da destek alınan süreçte “oyun yazarları, toplumsal sorumluluk duygusu içinde, çağdaşlaşma yolunda gerçekleştirilen kültür devrimine katkıda bulunmayı, bu devrimin geniş kitlelerce benimsenmesini sağlamayı görev edin[ir], bu doğrultuda eğitici oyunlar yaz[ar]” (Şener, 1998, s. 326-327). Memleketin ücra köşelerinde yaşayanlara bile, yeni değerlerin öğretilip kavratılması amacıyla tiyatro, ayrı bir önem atfedilerek kullanıma sokulur. Böylece ilgili edebî tür, rejimce başlatılan eğitim seferberliğinin³⁵ taşıyıcı sac ayaklarından birine dönüşür:

Türkiye Cumhuriyeti'nin her şeyden önce bir ulus-devlet olarak inşa edilmek istenmesi Cumhuriyet'in ilk dönem yazarlarını Eski Türk tarihine, destan, efsane ve mitolojiye yöneltir. Yine bu dönemde yeni kurulan devletin ilke ve prensipleri, Millî Mücadele'nin zor şartları, bu süreçte kazanılan zaferler ve Türk halkının Milli Mücadele'deki rolü anlatılır. Bu oyunların hemen hepsinde Mustafa Kemal'in Milli Mücadele, Yeni Türk devletinin kuruluşu ve Cumhuriyet'in temel prensiplerinin belirlenmesindeki rolüne işaret edilir. (...). Halkevleri bünyesinde kurulan tiyatro grupları, memleketin birçok köşesinde verdikleri temsillerle bir ulus bilinci oluşturmak, Cumhuriyet'i ve temel prensiplerini tanıtmak isterler. Hatta hava şartlarından dolayı dekor götüremedikleri köylerde halkı kahvehanelere veya köy odalarına toplayarak bu temsilleri okurlar. (Şengül, 2019, s. 16-17)

Anlaşılabileceği üzere, özellikle Cumhuriyet'in erken yıllarında bu sanat, yeni devletin beklentileri doğrultusunda topluma yön ve biçim verilmesi amacının hizmetine sokularak âdeta bir ideolojik aygıt³⁶ gibi işletilir. Buradan hareketle, Cumhuriyet'in ilk zamanlarındaki tiyatronun toplumcu istikametinin, özellikle halkevlerinin

³⁵ Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki eğitim politikaları, “Cumhuriyet ideolojisinin yaygınlaştırılıp geliştirilmesi yönünde kararlı amaçlara yönelik çeşitli önlem ve etkinlikleri içerir. (...). Eğitimin laikleştirilmesi ve demokratikleştirilmesi sürecinde önemli” adımlar atılır, “tarih ve dil konularında ulusal amaçlara uygun bir strateji belir[lenir]. (...). Latin harfleri kabul edil[ir]. [K]adın eğitime ayrı bir önem verilerek karma eğitime geçil[ir] ve köye yönelik öğretmen yetiştirme, eğitim politikalarının temel hedefleri durumuna getiril[ir]” (Kaplukan, 2012, s. 179).

³⁶ Louis Althusser'in kavramsallaştırdığı bu tabir, tezin sonraki bölümlerinde detaylandırılacaktır.

faaliyetleriyle³⁷ yönetici-iktidarın güdümünde belirlendiği söylenebilir.³⁸ Bu edebî üretim vasıtasıyla ulaşılması arzulanan hedef yine, bireyden yola çıkarak toplumu yönetmek, yönlendirmek ve eğiterek değiştirmektir. Dolayısıyla, Cumhuriyet Dönemi de söz konusu olduğunda tiyatronun, toplumcu bir öze kimliklendiği iddia edilebilir.³⁹

Atatürk'ün ölümünden sonraki yıllarda bu sanat, egemen ideolojiyle bağı zayıflasa da toplumcu özünü muhafaza eder. Yazarlar, gittikçe kendi ideolojik kabullerinin sınırlarına çekilir ve üretimleriyle, devletin resmî politikalarıyla aralarına mesafe koymaya başlarlar. Asıl önemlisi, 1938 itibarıyla tiyatro yazını, Atatürk'ün karizmatik liderliğinin tutkal vazifesi gördüğü önceki 15 yılın coşkulu-ideolojik bütüncülüğünü yavaş yavaş kaybeder. Cumhuriyet'in okullarında yetişerek biçim almış yazarlar, ulaştıkları bilinç düzeyiyle dünyayı ve Türkiye'yi daha bağımsız bir gözle farklı açılardan değerlendirebilme kapasitesine ulaşır. İsmet İnönü'nün yönetiminde iktidar, birçok farklı sebepten kaynaklanan sorunların topluma sirayet ederek insanların yaşamını etkilemeye başlamasıyla, artık sorgulanabilir ve eleştirilebilir mertebeye iner.⁴⁰ Bu dönemde tiyatro, ideolojik iletkenlik bağlamında hemen hemen aynı işlevsellik niyetiyle üretilse de metinlerin etrafında döndüğü ideolojik yörünge çeşitlenir. Nitekim Özdemir Nutku, Cumhuriyet tiyatrosunun bir karakteristiği olarak 1923'ten itibaren oyun yazarlarının “kendi dönemlerinin koşulları içinde daha çok tez oyunlarına” yöneldiğini bildirir (1985, s. 288). Bu çalışma, tam da burayı başlangıç noktası belirleyerek 1946-1960 yılları

³⁷ 9 Şubat 1932'de, Türkiye'nin birçok ilinde açılan halkevleri, “halkın kültürünü tanımak ve halkı çağdaş uygarlık doğrultusunda eğitmek amacıyla” kurulur (Şener, 1998, s. 54-55). Halkevin bünyesindeki temsil kolu tarafından sahnelenecek oyunların belirlenmesinde, CHP Genel Yönetim Kurulu'nun “onayını alma zorunluluğu” (1998, s. 56), bu dönemdeki tiyatro faaliyetlerinin, resmî ideolojiye ne derece bağlı olduğunu gözler önüne serer.

³⁸ Memet Fuat, “Cumhuriyet'ten sonra, Atatürk'ün uyarmlarıyla, zaman zaman devlet[in], sanat işlerine” el uzattığını bildirir ve 1935'te Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak kurulan Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğü'nün, bu süreci yürüttüğünü aktarır (2010, s. 243).

³⁹ Nurullah Ataç'ın 1927'de kaleme aldığı “Tiyatro Hakkında” başlıklı yazısındaki şu ifadeleri, yazarın tiyatroya yüklediği toplumcu misyonu ortaya koyduğu gibi, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde eleştirmenlerin ilgili türden beklentilerini de açığa çıkarır: “Bazen hayatta örneği olmayan hayalî şahısları bir sanatkar ibda ettikten sonra onların örnekleri, hayatta da yetişmeye başlar. (...). Tiyatro piyesinin de bu şeraiti câmi olması icap eder” (2010, s. 133-134).

⁴⁰ İnönü Dönemi'nde yaşanan sorunların başat tetikleyicisi, II. Dünya Savaşı'dır. Ülke bu yüzden, ekonomik açıdan büyük bir darboğazın içine girer. “Ekonomiyi kontrol altında tutmak için 1940'ta çıkartılan Milli Korunma Kanun'a rağmen fiyatların denetiminde yeterince başarılı olunama[z]. (...). Karaborsa, vurgunculuk bir zümreyi savaş zengini yaparken, toplumun geleneksel güçlü sınıfı olan bürokratlar parasal sıkıntıya düşmekte, toplum içindeki itibarlarını konumlarını yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadırlar. Toplumun çeşitli kesimlerinde yaşanan sıkıntılar basına eleştiri konusu olur” ve neticede oklar, yönetime çevrilir (Şener, 1998, s. 95).

arasında kaleme alınan tiyatro oyunlarının, toplumculuk açısından incelenmesini odağına alacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

BİR SANAT OLARAK TİYATRONUN TOPLUMCU TEMELLERİ

1.1. Anlam Arayışının Bir Tezahürü: Bir Yaşam Rehberi Olarak Sanatın Kökeni

Toplumcu edebî üretimlerin üzerinde yükseldiği rasyonel zeminin anlaşılır kılınması için, modern sanat üretimlerinin çekirdeği niteliğindeki mağara resimleri, mit ve dram gibi anlatıların, özellikle ilksel insan için anlamı ve önemini tespitine yönelik bir araştırmanın lüzumu vurgulanmalıdır. Sözlü kültür ortamının bir ürünü olan bu anlatıların, yazılı kültür dönemine ait edebî üretimler üzerinde genel kabul gören bir etkisi söz konusudur. Yazının özünde dil vardır ve Walter J. Ong’a göre, “[d]ilin sese dayanan bir olgu olduğunu kimse yadsıyamaz” (2014, s. 19). Hatta dil, “o denli sese bağımlıdır ki tarih boyunca konuşulan binlerce, belki on binlerce dilden topu topu 106 tanesi edebiyat üretebilecek düzeyde yazıya bağlanabilmiş, büyük bir kısmı ise hiç yazılmamıştır” (2014, s. 19). Barry Sanders, benzer bir veriyi, “Birleşmiş Milletler’in son sayımına göre, dünyada bugün konuşulan yaklaşık üç bin dilden ancak yetmiş sekizi bir edebiyat ortaya koymuştur” diyerek aktarır (2010, s. 13). Sonuçta yazı, “hiçbir zaman sözlü nitelikten bağıni koparamaz” (Ong: 2014, s. 20). “[Y]azının icadından on binlerce yıl önce üretilen sözlü sanat biçimlerinin” (2014, s. 23) irdelenmesi, toplumculuk söz konusu olduğunda yazılı bir kurmaca üretimin araçsal ve işlevsel kılınma gayretinin gerekçesini de anlaşılır kılacaktır.

Sanatın temeline ve niteliğine dair tartışmalar, keşfedilen ilk mağara resimlerinden bugüne değin süregelmiştir. Çok uzun yıllar boyunca söz konusu olgu, estetik bir kategori biçiminde anılmaktan çok, genellikle işlevsellik ve pragmatizm (faydacılık) açıdan masaya yatırılmış ve bu nispette değerli ya da değersiz sayılmıştır. Sanat kavramını ve bu kavrama dair ön kabulleri tartışmaya açtığı *Sanatın İcadı* adlı çalışmasında Larry Shiner, modern sanatı şu şekilde tanımlar: “Modern sanat sistemi bir öz ya da yazgı değil, yalnızca bizim ürettiğimiz bir şeydir. Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüzyıllık geçmişi olan bir Avrupa icadıdır.” Ona göre, “[b]unun öncesinde, iki bin yıldan fazla bir ömür sürmüş olan daha geniş çerçeveli ve daha faydacı bir sanat sistemi” söz konusudur (2013, s. 20). Devamında Shiner, sanat ve zanaat kelimelerinin, on sekizinci yüzyılın sonuna kadar “birbirinin yerine kullanıldığını” iddia eder. Buna

göre, “at arabası tekerleği yapımcıları, simyacılar” ile “besteciler ve ressamalar” aynı kavram şemsiyesi altında değerlendirilmiştir (2013, s. 23). Uzun yıllar boyunca süregelen bu algı biçimi, “Romalıların destansı ve lirik şiirleri (...) ikna, öğretim ya da eğlence aracı olarak” kullanmasıyla (2013, s. 52) ya da Orta Çağ düşüncesinin, “modern sanat ve sanatçı düşüncelerinden uzak olduğu kadar modern estetik kavramlardan da” uzak oluşuyla (2013, s. 63) birlikte hemen hemen kesintisiz bir doğrultuda ilerler. Araştırmacıya göre, Rönesans’ta bile, sanat ve sanatçı “terimlerinin hâkim anlamları kesin olarak modern-öncesi olma özelliğini” korur (2013, s. 92). Buradaki iddiaların ışığında, insanlık tarihinin uzun bir dönemi boyunca (yaklaşık iki bin yıl), sanatın estetik değil pragmatist ve işlevsel niyetlerle oluşturulduğu, algılandığı ve anlamlandırıldığı dile getirilebilir. Temel amaç, güzellikten ziyade, dönemlerin kültür normları doğrultusunda toplum için faydalı, onu bilgilendirerek eğitime kapasitesi yüksek üretimler ortaya koymaktır. Nitekim Platon, Aristo, Horatius gibi isimler, sanat ve işlevsellik arasındaki ilişkiyi ön planda tutan yaklaşımlar geliştirmiştir. “Tipik bir Rönesans eleştiricisi ve şairi olan Sir Philip Sidney’in” bu konudaki düşünceleri de benzer bir doğrultudadır: “Sanat yansıtmadır ve amacı eğlendirerek eğitmektir” (Moran, 2002, s. 36-37).

Shiner’a yakın bir bakış açısına sahip olan Ernst Hans Gombrich, “sanat deyince, müze ve sergilerde tadına varılan bir şey veya seçkin salonların güzel süslemelerinde kullanılan, arz rastlanır, nefis bir şey anlıyorsak” bunun, “pek yakınlarda” geliştiğini belirtir (2016, s. 37). Ona göre, “[i]lkeller için, bir kulübe ve bir imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgârdan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar; imgeler ise onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar” diyerek sanatın özündeki işlevselliğin altını çizer ve buradaki üretimlerin “büyüsel” amaçlara hizmet ettiğini belirtir (2016, s. 38).

Gombrich, mağara resimlerinin altında yatan gerekçeyi de benzer bir niyete bağlar: “[B]u ilkel avcılar, belki de sadece zıpkınları ve taşbaltalarıyla haklarından gelebildikleri bu hayvanların resimlerini yaparlarsa gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı” (2016, s. 39-40). Araştırmacı devamında, bu tarz üretimlerden yola çıkarak “sanatsal yaratmanın yalnızca büyü ve dine bağlı olmadığını, aynı zamanda ilk yazı biçimini oluşturduğunu” da iddia eder (2016, s. 47). Benzer bir savı Jack Goody de dillendirir: “[y]azının fiziki kökeni açıkça -grafik sanatlar denilen- çizim, oyma ve

resimle aynıdır” (2013, s. 27). Bu savunuyu, söz konusu üretimle dilsel iletişimi bağlantılandırarak sanatın işlevsellik katmanını zenginleştirir. Sonuçta dil, “belirgin bir insan niteliği, bireyler arası etkileşimin önemli bir aracı (...) ve [kültür gibi] öğrenilmiş davranışların bir nesilden diğerine aktarılma yoludur” (Goody, 2013, s. 27).

Buraya kadar söylenenlere karşın, Herbert Read’in, *Sanat ve Toplum* başlıklı çalışmasındaki, bilinen ilk sanat üretimlerinin sadece faydacılıkla açıklanması noktasında temkinli olunmasına dair çağrısına kulak kabartılabilir. Çünkü ona göre, “[s]anatın asıl doğası, ne pratik ihtiyaçları gidermek için objeler üretilmesinde, ne de dinsel ya da felsefî görüşlerin ifadesinde yansır” (2018, s. 20). Read, özellikle mağara resimlerinin, hiçbir estetik kaygı güdülmeden sadece belli amaçlar doğrultusunda ortaya konduğu görüşüne mesafeli yaklaşır (2018, s. 28). Bu tutumuyla, genel kanının dışında konumlandığı söylenebilir. Avcıların bunları, “tümüyle amaçsız, boş vakitlerinde ürettiklerini” öne süren ya da “her fırça darbesinde büyüsel bir anlam” arayan antropologlardan farklı düşünen araştırmacıya göre, “[i]lkel insan da bir insandı; içinde bulunduğu yaratıcı faaliyetten muhakkak hoşnuttu ve sadece yaratmak için de yaratıyordu” (2018, s. 31). Bu bakış, ilk sanat üretimlerinin estetik bir kaygıyla da ortaya konmuş olabileceği ihtimalini gündeme getirir. Devamında o, “Paleolitik çağ insanının ritüelleri hakkında, büyü ile sanat arasındaki ilişkiyi genellememizi sağlayacak pek az bilgi mevcuttur” (2018, s. 36) diyerek bir anlamda, Gombrich’in aynı bağlamdaki iddialarına karşı bir argüman sunmuş olur. Yine de Read’in, sözü edilen kitapta, çocukla eşleştirdiği mağara adamının (2018, s. 33) sanat üretimiyle pragmatizm arasındaki ilişkiyi tamamen yadsımadığını, meseleye estetik bir boyut katarak bir tartışma alanı yarattığını belirtmek gerekir. Benzer bir görüşü, daha açık bir şekilde Boris Suçkov da dile getirir: “Sanatın ikili işlevi, yani birbirine kenetlenmiş bir biçimde, sanatın bilme ve estetiksel işlevi, ta başından, sanatın doğduğu andan bu yana var olmuştur” (1982, s. 11).

1.1.1. Mit

İlkel insanlar söz konusu olduğunda, “her zaman için bir ‘yaratılış’la ilgili” (Eliade, 2001, s. 28) olan ve yaşamlarının düzenlenişi noktasında gerçekliğin bilgisini ürettiğine inandıkları mitler için ayrı bir parantez açılabilir. Burada, mitlerin her şeyden önce bir hikâye, daha genel bir tabirle dile getirilirse, anlatı oluşu yönüyle tartışmaya katılması, sanatın özündeki işlevsel-pragmatizme dair yürütülen incelemeyi boyutlandıracaktır.

Çünkü bu öyküler, “sözlü kültürlerin can damarı[dır ve] insanlara kim olduklarını bir kez daha anlatır, inandıkları şeyleri hatırlatır; topluluk üyelerini birbirine bağlar” (Sanders, 2010, s. 14-15). Mitlerden bahisle ayrıca insan, diğer deyişle homo sapiensin anlatma, anlattığına inanma ve anlatılanlarla şekillenerek yaşamını anlamlı kılma yatkınlığının kökenine dair bir perspektif sunulması imkânı doğacaktır. Mesela mitlerin, “insana özgü her anlamlı eylemin örnek tiplerini oluşturma” (Eliade, 2001, s. 28) niteliği, toplumcu edebî üretimlerdeki, ideolojilerin kutsadığı örnek insan tiplerinin somutlanma gayretiyle örtüşürülebilir. Bugün, türü ne olursa olsun herhangi bir edebî üretimin kurmaca, yani gerçek dışı ya da hayal ürünü olduğu bilgisinin artık neredeyse tartışılmadığı bir dönemde, kimi yazarların ısrarla sanat üretimlerini “bir gerçeklik gibi sunma”, okur ya da seyircilerin ise bu sunuşu, benzer bir ısrarla “gerçeklik gibi algılama” eğiliminin temellendirilmesinde de mite dair ortaya konacak bir değerlendirmenin katkı yapacağı düşünülmektedir.

Bronisław Malinowski’ye göre mit, “vahşi bir topluluk içinde var olduğu biçimiyle, yani ilkel biçimiyle yalnızca anlatılacak bir öykü değil, aynı zamanda bir gerçekliktir” (1998, s. 102). O, bu tanımdan hareketle ilksellerin mitlerinin, “ayinlerinde, ahlaklarında yaşa[dığını], inançlarına egemen ol[duğunu ve] davranışlarını düzenle[diğini]” öne sürer (1998, s. 102-103). Araştırmacı, bu anlatıların işlevselliği bağlamında, “[a]hlakı koruyor ve kayırıyor. Ayinin etkinliğini güvence altına alıyor ve insanın davranışı için pratik kuralları içeriyor” diyerek mitin, “insan uygarlığı için yaşamsal bir katkı maddesi” oluşturduğunu belirtir (1998, s. 103-104). Sonuçta, dile gelen düşsel üretim, bir “masal güvercini değil, önemli bir ağırlığı olan etkin bir güç[tür]” (1998, s. 104) ve bugünün insanının kaleminden çıkan roman ya da hikâyeye gibi edebî anlatılardan oldukça farklı bir yerde konumlanır. Mit, yukarıda da vurgulandığı üzere, her şeyden önce gerçekliğinden şüphe duyulmayan ve üretildiği topluluğun yaşamındaki hemen her unsuru düzenleyen bir hakikat biçiminde algılanıp yaşanır. Ayrıca bu anlatılar, “her kavmin millî kültürünün temeli, millî bilincinin özüdür” (Bayat, 2005, s. 9) ve “[d]inler, felsefeler, sanatlar, ilkel ve tarihsel insanın sosyal biçimleri, bilim ve teknolojiye büyük buluşlar, uyku kaçırır düşler hep mitin o temel, büyümlü yüzüğünden fışkırır” (Campbell, 2010, s. 13).

Mitlerle ilgili ortaya konması gereken diğer bir özellik de bu hikâyelerin, topluluk için “hayatta kalmanın bilgisi[ni]” içerdiğidir (Köse, 2021, s. 55). Mircea Eliade, *Mitlerin*

Özellikleri başlıklı kitabında bu durumu özellikle vurgular: “Mitler, bu insanlara Doğaüstü Varlıklar’a özgü yaratıcı hareketlerin nasıl yinleneceğini, dolayısıyla da, şu hayvanın ya da bu bitkinin çoğalmasının nasıl sağlanacağını öğretir” (2001, s. 24). Mit aracılığıyla, “söz konusu ‘bilgi’ye büyüsel-dinsel bir güç” eşlik etmiş olur. “Bir nesnenin, bir hayvanın, bir bitkinin, vb’nin kökenini bilmek, onlar üzerinde sihirli bir güç edinmek demektir; insan bu sayede onlara egemen olmayı başarır” (2001, s. 24-25). Yuval Noah Harari’ye göre Antik Çağ mitolojileri, “aslında insanların bitkiler ve hayvanlar üzerinde hâkimiyet kurabilme karşısında tanrıya ebediyen sadakat gösterme sözü vermesidir” (2015, s. 214). Bu bakış, bugünkü terminolojiden hareketle, kendine özgü tarihsel koşullarda ortaya çıkmış bir anlatı biçiminde değerlendirilebilecek mitin temelde, içinde doğduğu toplum açısından pratik ihtiyaçlara cevap verdiğini gösterir. Sevda Şener’in sanatın kökenine dair dile getirdikleriyle, mitin işlevine yönelik buraya kadar söylenenlerin koşutluğu dikkat çekicidir: “[i]lkelerde sanat, yaşamın süsü değil, kendidir. (...) Toplumu düzenleyen kuralları ele alır. Bu kuralları koşullayan değer yargılarını eleştirir, düzeltir, yeniler” (2003, s. 8). İsmail Gezgin, mitlerin “anlaşılmayan bir dili görülebilen bir dile” çevirme niteliğinden bahseder ve “hem dilin hem de sanatın ardında” mitlerin yattığını bildirir (2021, s. 11-12). Görünmeyeni görünür kılmak, diğer deyişle somutlamak arzusu bağlamında Gezgin, “mitoslarla sanatın aynı kaynaktan çıktığını ve dile getirilmek istenilenin, aynı amacı taşıyan farklı formları olduğunu kabul etmek gerekir” diyerek yukarıda sunulan perspektifi olumlayıcı bir yaklaşım sergiler (2021, s. 12).

Mitlerin dönem insanı nazarında, tartışmasız bir gerçeklik biçiminde algılanması, içerdiği bilginin tartışmasız kabul edilmesi sonucunu doğurur. Böylelikle ilksel insan, topluluğu içinde homojenleşir, üretilen bilgiden faydalanır ve kulağına çalınan “Doğaüstü Varlıklar”a ait sesin kılavuzluğunda yaşamını düzenleyerek hayatta kalmaya çalışır. Sonuçta, çağdaş dünyanın kabulleri göz önüne alındığında “sanat” kategorisine dâhil edilmesi makul karşılanmayacak mitin, sanata dair köken arayışının önemli duraklarından biri olarak dikkate alınması gerektiği öne sürülebilir.

1.1.2. Mağara Resimleri

Mitlerle benzer şekilde mağara resimlerinin, ilksel insanın hayatta kalabilmesi için ihtiyaç duyduğu birtakım bilgiler içerdiği ve yukarıda ısrarla vurgulanan işlevsel-pragmatizmle

ilişkisinin burada aranması gerektiği söylenebilir. İlgili resimlerde, avlanacak hayvanın ya da avda kullanılması gereken silahın şekline dair tasvirlerle bir bilgi üretildiği ve üretilen bilginin mesela nesilden nesle aktarılmasının amaçlandığı iddia edilebilir.

Neticede mağara resimlerinin, insanlık tarihi boyunca aynı anlamı çağrıştıran ve ölümle doğrudan ilintili bir “hikâye” taşıması söz konusudur. Bu ilk sanat üretimleri, ilksel toplulukların binlerce yıl boyunca birbirlerine aktardığı mitsel bir içeriğe sahiptir. Dolayısıyla insanın, doğada ve kendinde gözlemlediği ve başka hiçbir nesneyle alt edemediği ölüme dair sembolik bir bilgi üretir, onunla baş edebilmenin manevi araçlarını sunar. Özetle, “[y]aşamın hayatta kalmaktan başka bir amacı ve programı yoktur” ve bütün bu üretimler, “toplumun bilinçdışına taşıdığı arkaik korkuları[n]” görünür kılınması olarak değerlendirilebilir. “Duvara yansıyan [ise], sanatçının değil, topluluğun bilmek istediği[dir]” (Gezgin, 2021, s. 45). Devamında, duvarlardaki boğa figürleriyle ölüm ilişkisinin altını çizen İsmail Gezgin, bu izleğin Sümerlerin, Mısırlıların, Yunanlıların ve Türklerin mitsel hikâyelerinde sürdüğünü bildirir. Binlerce yıl boyunca özünü koruyarak süregelen bu arkaik kabulle “[i]nsan, ölüm ile boğa figürünü bilinçdışında birleştirerek tanrı-insan-yaşam-ölüm temsiliyle duvarlara ve mitoslara yansıtmıştır” (2021, s. 53). Tam bu noktada Herbert Read’e tekrar dönülebilir: “Tüm temel faaliyetlerin arasında sanat, bize evren hakkında, insan hakkında veya sanatçının kendisi hakkında bir şey anlatmaya çalışır. Sanat bir bilgi türüdür ve sanat dünyası, insanlık için felsefe dünyası ya da bilim dünyası kadar değerli bir bilgi sistemidir” (2018, s. 26).

1.1.3. Dram ve Ritüel

Tiyatronun bugüne uzanan gövdesini ve dallarını bir kök gibi besleyen en önemli unsurlardan birinin dram olduğu söylenebilir. Çünkü bu sanat olayının “başlangıcında da, özünde de söz değil, hareket vardır” (Nutku, 1990, s. 19). “Dram, bir olayı iş ve hareket yoluyla anlatmak demektir” (Şengül, 2020, s. 15) ve bu yönüyle tiyatronun üzerinde yükseldiği temel olarak değerlendirilebilir. Tiyatronun bu bağlamda, “[k]aranlık, belirsiz, kesinlikleri olmayan, yine de çok ilgi çekici bir yol-mitler, büyüler dünyası içinden-tarih öncesi insanına doğru” uzanan (Fuat, 2010, s. 9) bir geçmişe sahip olduğu söylenebilir.⁴¹

⁴¹ Refik Ahmet Sevensil de dramın, “insan kadar eski olduğunu” vurgular ve buradaki görüşleri destekler: “İlk insanlar, yaptıkları işleri veya başlarından geçeni başkalarına anlatabilmek için hem kendi hareketlerini hem de karşılaştıkları başka kimselerin veya hayvanların hareketlerini taklit ederek daha geniş ve tafsilâtlı bir pantomima oynamış oluyordular” (1959, s. 5).

Çalışmanın bu aşamasına kadar, türsel açıdan bir ayrım gözetilmeden genel bir sanat olgusundan bahsedildi ve onun temelindeki işlevselliğe dair bir tartışma yürütüldü. Dramın ilksel insan için ne anlama geldiğinin ortaya konmasının, tezin örneklemine oluşturacak eserlerin birer tiyatro metni olması dolayısıyla, ayrıca önem taşıdığı belirtilmelidir.

Dram, tiyatro ve genel olarak sanatın, ilksel insanın gerçekleştirdiği ritüellerle ilişkisini öne süren ciddi bir literatür söz konusudur. Özdemir Nutku, bu bağlantıyı, “[r]itüel, insanın doğayla çatışmasını simgelerken, ilksel insanın günlük işlerini yansıtan oyunlar da onun öteki insanlarla olan ilişkilerini ya da çatışmalarını anlatmıştır” (1990, s. 16) ifadesiyle dile getirir. Sevda Şener’e göre, “Antik Yunan tragedya ve komedyasının kaynağını araştıranlar, dramın tanrı Dionisos için yapılan ritüellerden doğduğunu” ileri sürmüştür. Araştırmacı, “evrimci görüşü benimsemiş” Sir George James Fraser, Jane Harrison, Gilbert Murray, Francis McDonald Cornford gibi isimlerin, “dramın ritüellerdeki taklitten doğduğunu” kabul ettiğini ve “Antik Yunan dramının yapısal özellikleriyle ritüellerin yapısı arasındaki benzerliğe” dikkat çektiğini bildirir (2003, s. 8-9).

Ritüel, *Güncel Türkçe Sözlük*’te, “[b]ir din veya inanç sistemine ait ibadet, ayin, merasim ve bu sırada uyulması gereken kurallar” biçiminde tanımlanır. Kutsallık atfedilen bir törendeki biçimsel ve sözel uygulamaların tamamını kapsayan kavramın, ilksel insanın yaşamının düzenlenmesinde kritik bir rolü olduğu söylenebilir. Her sene toprakta gerçekleşen büyük değişimleri gözlemleyen ilksel insan, “bu değişiklikleri büyü yolu ile etkileyebileceğine inanmış, yağmuru yağdırmak, güneşi doğurmak, yemişleri doldurmak, hayvanları üretmek, baharı getirmek için büyü törenleri yapmıştır” (Şener, 2003, s. 9-10). Burada, doğaya hâkim olma, temel ihtiyaçlar doğrultusunda onu yönlendirme ve yönetme niyetinin, büyüsel ritüeller aracılığıyla somutlanması mevzubahistir. Nitekim, “[b]aharın başlangıcında, gün dönümlerinde yapılan, ölme ve dirilme olayını taklitli olarak canlandıran törenlerin amacı, üstün güçleri etkilemek, değişimi hızlandırmaktır” (2003, s. 10). Bu kutsal törenler, “içerik bakımından büyüsel, biçim bakımından dramatik” (2003, s. 11). Böylelikle, “[d]oğanın baharda yeniden canlanması için yapılan taklitli danslar ve kurban verme töreni dramın kökenini” meydana getirmiştir (2003, s. 15). Söz konusu görüşü, insanın temel yönelimleri açısından, daha genel bir çerçeveye oturtmak

olasıdır. Çünkü “insan, tabii hadiselerden korunmak için bir üstün güce inanma” ihtiyacı duyar. “Bu bakımdan bütün güzel sanatların kaynağında bu inancın yattığını söylemek mümkündür” (Şengül, 2020, s. 15). Memet Fuat, insanın doğayla ilişkisini düzenlemek adına başvurduğu büyüsel ritüellerden hareketle “oyun sanatı” dediği tiyatroyu dinden daha eski bir tarihe yerleştirir ve “kalkıp avlanacak hayvanları taklit eden ilk insanın bu davranışlarıyla birlikte” tiyatronun başladığını bildirir (2010, s. 9). Dilek Çetindaş’a göre, “[a]klın ön plana geçmesi ve doğanın anlamlandırılmasıyla birlikte insanın tiyatro ile ilişkisi gündelikleşir ve tür, aklın mitolojiyi en çok kabul edeceği ve hoş göreceği alana çekilerek sanata dönüşür” (2022, s. 93).

Metin And, “[b]ütün eski tören ve ritüellerde ikili bir ilişki” bulunduğunu ve bunların “söz (mithos) ve yapılan şey, eylem (dromenon)” olduğunu dile getirir (2007, s. 33). Ona göre, “[b]u genel ayırım açısından dramın, tragedyanın çıkışı da epos ve mithos ile, ritüelin eylem yönünün birleşmesiyle oluşmuştur. [...] İşlevsel ritüellerle, kalıcı, eskimez mithosun birbirine geçişi dramı yaratmıştır” (2007, s. 33). Bu görüş, dramın, söz ve hareketin birlikteliğiyle teşekkül ettiğini öne sürdüğü gibi, ritüelle dram arasındaki dolaysız ilişkiyi ortaya koyar.⁴²

Ritüeller, mit ve dramın, ilksel insanın anlam dünyasındaki hayatiyetinin sırrı burada aranabilir. Çünkü, örneğin mevsimsel törenler, “içsel olarak sürerli ve sonsuz olan durumları, şimdiki zaman çerçevesinde nesnelleştirirler. Bu demektir ki, daha baştan beri yalnızca doğrudan deneyimler olmayıp aynı zamanda temsildirler – yalnızca ritüel değil, aynı zamanda dramadırlar” (Gaster, 2000, s. 25). Sonrasında mitin, “bir türlü doğru anlaşılamayan” işlevini Theodor H. Gaster, şu cümleyle ortaya koyar: “[G]erçek olanı ideal olanın, anlık olanı sürerli ve aşkın olanın diline çevirmek” (2000, s. 25). Sonuçta ona göre, “mit, mevsimsel törenlerin temel bir parçasıdır; ritüelin ve mitin yorumlanması ise dramının temel doğasının anahtarını verir bize” (2000, s. 25).

⁴² Theodor H. Gaster’a göre mevsimsel törenler, “ne keyfi ve gelişigüzel şeyler, ne de vakit geçirmek için yapılan eğlencelerdir. Tersine, her yerde birbirine az ya da çok uyan bir örnek kalıbı izler ve kesinlikle *işlevsel* amaca hizmet eder” (2000, s. 23). İlksel insanın, doğanın mevsimsel döngüsünü algılama biçimi, modern insanınkinden çok farklıdır. Onun açısından yenilenme, “yüce tanrının iyiliğinin ya da kendiliğinden işleyen bir doğa yasasının etkisiyle olmaz. (...) Tersine, bu uğurda savaşmak ve bunu insanların ortak çabalarıyla kazanmak gerekir” (2000, s. 23). Gaster’ın düşüncesinde ilkseller “şimdi”yi, parçalı değil, ezeli ve ebedî bir süreç biçiminde algılar. Deneyimlenen “an”ı Tanrılar, o şekilde yaratmıştır ve yaşam, o şekilde sürüp gidecektir. Yani, “[t]örellik ya da toplumsal kural, dünyanın yaratılışından gelen yapısal düzeniyle aynı şey olarak tanımlanır ve geçerlik kazanır” (2000, s. 24).

Görüldüğü üzere ritüeller, ilksel insanın dünyayı nasıl algıladığının anlaşılmasında kritik bir role sahiptir ve büyüselidir. Tanrıların kurduğuna inanılan ezeli ve ebedî düzenin, insan müdahalesiyle sürdürülme arzusunun somutlanmış biçimidir. Ritüel gerçekleştirilmediğinde doğanın döngüsel süreci aksayacak, tamamen onun sunduklarıyla yetinmek zorunda kalan insanın dünya üzerindeki yaşamı bozulacak, hatta son bulacaktır. İlksel insanın, ritüele yüklediği bu hayati misyonun, ritüelle bağlantılı olarak şekillenen mit ve dramın özündeki işlevselliği anlamlı kıldığı söylenebilir. Theodor H. Gaster'ın bu üç unsuru birbirini tamamlayacak şekilde ele almasını, tiyatronun, daha genelde sanat ve pragmatizmin özsel ilişkisini kuvvetlendiren bir yaklaşım şeklinde değerlendirmek mümkündür. Buradaki iddiaları pekiştirmek adına, tiyatronun köken sözcüğü olan “seyretme, temaşa etme” anlamındaki “theoria”nın, ortaya çıktığı Antik Yunan’da, özellikle Pythagorasçılar için, “özü itibariyle ahlâkî-dinsel”, diğer ifadeyle işlevsel bir değer taşıdığı ve kelimenin, “sırf bilmek için bilmek, herhangi bir pratik kaygıdan hareket etmeksizin seyretmek, temaşa etmek” manasını, çok daha sonraları, ancak Aristoteles zamanında aldığı ayrıca belirtilebilir (Arslan, 2006, s. 159).

Sevda Şener'in Theodor H. Gaster'dan aktardığına göre, zaman geçtikçe özellikle “kentleşme sürecinden sonra törenlerin işlevselliğini yitir[diği]”, “[r]itüel[in] mitin içinde eriyip git[tiği]”, “mitler[in] ise mitolojik anlamları ile [ancak] masal olarak” sürdürüldüğü söylenebilir. Buna karşın, özellikle tiyatrodaki, “eski törenlerin biçimsel özellikleri korunmuştur. Bunlar, çatışma, huzursuzluk, kurtulma, yeni bir düzen kurma ve şölen öğeleridir” (2003, s. 22). Bu görüş, binlerce yıl boyunca üretilmiş ve doğrudan yaşama bağlanmış ritüel, mit ve dram gibi anlatıların bir maya niteliği taşıdığını ve modern sanat üretimlerinin derinliğine sindiğini imlemesi açısından kayda değerdir.

Sonuçta insanın, diğer deyişle homo sapiensin, 30.000-50.000 yıllık dünya serüveninin yalnızca son 6000 yılında yazı vardır (Ong, 2014, s. 14). Binlerce yıl boyunca sözlü kültürün etkisi ve baskısı altında zihni şekillenen insanın, ortaya koyduğu yazılı sanat üretimlerinde (özellikle modern sanatta), bu binlerce yıllık geçmişin etkisinden sıyrılması pek olası değildir. Nitekim Barry Sanders’a göre, modern dünyadaki roman, hikâye gibi türlerin “üstlendiği bir etkinlik” olarak görülen öykü anlatımı, “gerçekte, sözlü kültür dünyasıyla arasındaki derin bağları bilinçsiz de olsa korumakta ve yazılı kültürlerde

yaşamı etkilemeye devam etmektedir” (2010, s. 15). Böylelikle ilk insanlarca üretilen mağara resimleri, mit ve dramın bugünün modern insanının edebî üretimleriyle özsel bir bağa sahip olduğu ve onun (hem üretici hem tüketici olarak) edebî yönelimlerine etki ettiği söylenebilir.

Sanat, bugün elbette estetik bir kategoridir ve eski çağlardaki düzeyde pratik ihtiyaçlara cevap vermez. Salt bir bilgi kaynağı olarak değerlendirilemez. Örneğin, bir yemeğin nasıl hazırlanacağını öğrenmek için edebiyat eserine başvurulmaz. Öte yandan sanatın, özelde edebiyatın öğretici bir yönü olduğu da tartışma götürmez. Peki, neyi öğretir ya da neyi görünür kılar? Okurun/seyircinin hoşça vakit geçirmesini sağlamanın ötesinde, nasıl bir amaca hizmet edebilir? İlksel insanı topluluğunun içinde homojenleştirme, yönetme ve yönlendirme kabiliyetine sahip, böylece onu topluluğunun tam bir üyesi kılan mit gibi anlatılarla, bugünün modern sanat üretimleri, işlevsellik ve faydacılık (pragmatizm) açısından nasıl bir ilişkiye sahiptir? Tezin devamında bu sorular, sırasıyla ideoloji, iktidar ve özne kavramları ekseninde cevaplandırılmaya çalışılacaktır.

1.2. İnsan Düşüncesinin Mit Yaratma Arzusu: İdeoloji

İdeoloji, farklı açılardan çeşitli şekillerde tanımlanabilme özelliğiyle dikkat çeker. Kelime, “sosyal bilimlerin pek çok farklı disiplininde kullanılan bir kavramı imlemekle birlikte herkes tarafından kabul edilen genel-geçer bir tanıma sahip değildir” (Ateş, 2020, s. 5). David McLellan’a göre ideoloji, “bütün sosyal bilimlerin en kaygan kavramıdır” (2009, s.1). Benzer şekilde Şerif Mardin, kavramın “kaypak” niteliğini öne alır ve bu yönüyle onu “bilim”den ayırır (1992, s. 17). Terry Eagleton ise, ideolojinin “estetik üretim” gibi, “karmaşık bir oluşum” olduğunun altını çizer (2009, s.98). Eagleton, bu oluşumun kimse tarafından “tek ve yeterli” bir tanımının yapılamayışını, “terimin kullanışlı, ama birbiriyle bağdaşmaz nitelikte olan birçok anlamı” içermesine bağlar. Çünkü ideoloji kelimesi, “farklı kavramsal liflerle bütün bir doku halinde örülmüş bir metindir [ve] farklı tarihlerle yoğrulmuştur” (1996, s. 17) ve birçok isim tarafından birbiriyle çelişecek düzeyde farklı tanımlanmıştır. Terimin “Destutt de Tracy, Cabanis ve arkadaşları tarafından yaratıldığı bilinir” (Althusser, 2010, s. 75). Tracy’e göre ideoloji, “doğru düşünmenin bilimi” iken Karl Marx’ın nazarında “yanlış bilinç” anlamına gelir (Ersöz, 2011, s. 1). Kendi politik argümanlarını, Marx’ın teorik savunuları üzerine inşa eden Lenin, Marx’ın “bu kavrama yüklediği olumsuz çağrışımı devam ettirmez” (Ateş,

2020, s. 12) ve ideolojiyi, kendi siyasi mücadelesinin ateşleyici unsurlarından biri olarak ele alır.

Sözü edilen “karmaşık oluşumun” kapsayıcı ve tek bir biçimde tanımlanamayışı, kavramın, kendisine yönelik ancak belli bir ön kabulden hareket edilirse rasyonel bir zemine oturtulup işlerlik kazanabileceği düşüncesini doğurur. Bu açıdan, tezin bundan sonraki kısmında ideoloji, bir edebî metin incelemesine katkı sunabilme potansiyeli ve iktidar olgusuyla ilişkisi doğrultusunda irdelenecektir.⁴³ İdeoloji, iktidar ve edebiyat ilişkisinin mahiyeti üzerine kayda değer bir literatür sunan Marksist teorisyenlerden Antonio Gramsci, Louis Althusser, Pierre Macherey, Terry Eagleton ve Roland Barthes gibi isimlerin ideolojiye dair savunularının ve bu bağlamda yürüttükleri tartışmaların izinde genel bir çerçeve sunulacaktır. Bu bakış, çalışmanın öncesinde değinilen mitle, ideoloji arasındaki bağlantıyı da görünür kılacaktır. Çünkü ideoloji, her şeyden önce biyolojik bir varlık olan insanın zihinsel süreçleri, eğilimleri ve ihtiyaçlarıyla, daha genelde soyut düşünebilme yeteneğiyle ilintilidir. İnsanın dünyayı algılama ve yaşam içinde kendini konumlandırma, diğer deyişle anlamlı kılma gayretinin, var oluşunun ilk anından bugüne süregeldiği söylenebilir. İdeolojiler, her şeyden önce, “bir tür ‘fikirler sistemi’ sayılırlar ve psikologların ‘bilış’ dediği düşünce ve inancın sembolik alanına aittirler” (Dijk, 2019, s. 19). Böylelikle toplumsal, tarihsel ve kültürel etkilerle birlikte, düşünen insanın, zamanını yorumlama yatkınlığı ve yetkinliğinin bir ürünü olarak değerlendirilebilir.

Yukarıda anılan isimlerin, ideoloji kavramının içini doldururken Marx ve Engels’in savunularından yola çıktığı bilinir. Bu isimler ideolojiyi, “öncelikle bir çağın en üstün fikirleri olarak” tanımlar. Kavram, “hâkim sınıfla ilgili” ve “süperyapının parçaları[dır]”. Bu perspektifte, “[h]âkim sınıfın; politika, basın, edebiyat ve eğitim gibi fikir üreten araçları kontrol etmesi nedeniyle yönetilenler de onların sunduğu ideolojileri, doğal ve karşı konulamaz bir bilgi olarak” benimser (Dijk, 2019, s. 15-16). Dolayısıyla ideoloji, (egemen sınıf anlamında) iktidar ve (iktidarın çıkarlarının toplum nezdinde doğallıkla kabulünün sağlanması anlamında) yönetim olgularıyla doğrudan ilişkilidir.

⁴³ İdeolojinin tarihî serüveniyle ilgili ayrıntılı bilgi için, Ömer Faruk Ateş’in (2023) *İdeolojinin Kısacasında Türk ve Müslüman Kimliği Azerbaycan-Sovyet Edebiyatı Örneği* başlıklı kitabına bakılabilir.

1.2.1. Antonio Gramsci ve Hegemonya

Antonio Gramsci'nin geliştirdiği “hegemonya” kavramı, ideolojinin toplum tabanına zor kullanılmadan yayılması ve gerçeklik gibi algılanıp yaşanması noktasında verimli bir bakış ačíısı sunar. İdeoloji ve edebiyat ilişkisinin, egemen sınıflar lehine nasıl bir mahiyet taşıdığının aydınlatılmasını da sağlar. Kavram ayrıca, bu başlık altında görüşleri irdelenecek teorisyenlerin ideolojiye dair yaklaşımlarının anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Özellikle Louis Althusser'in, kendi ideoloji tezini oluştururken Gramsci'den etkilendiği bilinir (Dural, 2012, s. 315).

Gramsci, teorik iddialarını geliştirdiği *Hapishane Defterleri* adlı yapıtında, ideoloji tabirini pek az kullanmış, bunun yerine, “az çok aynı anlamı veren ‘felsefeler’, ‘dünya görüşleri’, düşünce sistemleri’ ve bilinçlilik biçimleri gibi bir dizi terimden” yararlanmıştır (Hall vd., 1985, s. 5). Düşünürün, Marksist literatüre başlıca katkısının, “hegemonya, organik aydın ve sivil toplum gibi kavramları” yeniden kavramsallaştırmak olduğu söylenebilir (1985, s. 5-6). Özellikle “sivil toplum”, onun önce çıkan terimlerinden biridir ve “sınıfların, (ekonomik, siyasi ve ideolojik) g   için çekiştiği bir savaş alanıdır. Hegemonya burada uygulanmakta ve alt-yapı ile üst-yapı arasındaki ilişkilerin koşulları, mücadele yoluyla burada ortaya konmaktadır” (1985, s. 9).

Gramsci, *Felsefe ve Politika Sorunları*'nda, “ evrenin insana ‘mekanik’ bir şekilde ‘zorla kabul ettirdiği’ bir dünya görüşüne mi katılmalı?” diye sorarak insanları, toplumu kuşatan ve doğallıkla karşılanan değer yargılarını sorgulamaya çağırır (1975, s. 18). Ona göre kişi, “kendi dünya görüşünü eleştirici bir tutumla, bilinçli olarak kendisi” yoğurabilmelidir (1975, s. 18). Aksi hâlde, “bir toplumsal grup, başka bir toplumsal gruptan, fikir bakımından ona boyun eğdiği, uydusu haline geldiği için, kendisinin olmayan bir dünya görüşünü alır” (1975, s. 21). Bu bağlamda ideolojiye o, “sanatta, hukukta, ekonomik faaliyette, birey ve toplum yaşamının bütün görüntülerinde gizli olarak bulunan en yüksek bir dünya görüşü” anlamı verir (1975, s. 23). Bir toplumsal grup ya da sınıf, başka bir toplumsal grup ya da sınıf üzerinde “güç kullanmadan” ideolojisini işletebildiği, diğer deyişle egemenlik kurabildiği an, hegemonya kavramı gündeme gelir. Bu açıdan kavramın ilk anlamı, politik bir boyut taşır ve Lenin'in, “hem yönetici bir sınıf olarak proletaryaya hem de bu yönetimin uygulanmasına yönelik” geliştirdiği yönteme karşılık

gelir. (1975, s. 32). Dolayısıyla Gramsci, hegemonya tabirinin yaratıcısı olarak Lenin'i kabul eder (Hall vd., 1985, s. 13).

Lenin'in, proletarya diktatörlüğünün kurulması ve sonrasında diğer sınıfların, mesela köylü sınıfının, proletaryanın hâkimiyetini kabul etmesi noktasında politik bir anlam yüklediği kavram, Gramsci'nin elinde yeni ve orijinal bir hâle evrilir. Gramsci, hegemonyayı kavramsallaştırırken baskıdan ziyade yönetim olgusuna ağırlık verir. Onun perspektifinde hegemonya, “gönüllü ve kendiliğinden oluşan ‘rıza’ya dayalıdır” (1985, s. 19) ve “hâkim sınıfın baskın ideolojilerini doğrudan empoze etmek yerine, toplumsal düzenle ilgili ikna edici bir fikir birliği oluşturmak gibi yöntemlerle vatandaşların zihinlerinin yönetilmesi üzerinde kurnazca” çalışır (Dijk, 2019, s. 16). Bu, bir sınıfın diğer sınıf üzerinde kurduğu egemenlik biçiminde değerlendirilebileceği gibi, egemen sınıfın toplum üzerinde politika, kültür, eğitim, ekonomi gibi ideolojik araçlar vasıtasıyla zor kullanmadan gerçekleştirdiği tabi kılma süreci şeklinde de ele alınabilir. Bu nedenle hegemonik güç, fiziksel baskıya dayanmaz. Sonuçta, iktidarın ideolojisinin toplum tabanına yayılması ve meşrulaştırılması noktasında işlevsel bir yönetim modeli sunar. Yaratılan illüzyonla hegemonik güç, özellikle rakip sınıfları kendi safına çekmeye çalışır. Aynı şekilde toplumu, kendi çıkarları doğrultusunda ve zor kullanmadan dönüştürme amacı güder. Başarılı olduğunda verdiği kararların çoğunda ya da sahip olduğu değer yargılarında, iktidar tarafından yönetildiğinin ve yönlendirildiğinin, diğer deyişle özneliliğinin farkına varamayan bireyler ortaya çıkar. Bu mekanizmada, özellikle kültür gibi ideolojik araçların başat unsur oluşu, Gramsci'yle Louis Althusser'i birbirine bağlar.

1.2.2. Louis Althusser ve Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA)

Althusser'e göre ideoloji, devleti yöneten egemen sınıfın, çıkarını gözeterek topluma dayattığı bir dünya görüşüdür. İktidar mekanizmasına bağlı okul gibi resmî ve aile gibi resmî olmayan “kurumlar” aracılığıyla her bireye gark edilir. Böylelikle egemen sınıfın çıkarları garanti altına alınır. Bu süreç, “devletin ideolojik aygıtları” (DİA) ile “devletin baskı aygıtları” (DBA) sayesinde yürütülür. Onun teorisinin başlıca yeniliği, “devletin kamu gücü olarak hukuksal tanımına uymayan bu DİA kavramından gelir” (Pallotta, 2020, s. 174). DİA ve DBA, temelde aynı amaca hizmet etseler de bazı yönleriyle birbirinden ayrılır. “Hükümet, idare, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler” baskı aygıtını oluşturan, somut, gözle görülebilir unsurlardır ve egemen sınıfın ideolojisinin

ürettiği gerçeklik kılıfıyla sunulan bilgiyi, toplum tabanına yaymak için, baskı kelimesinin çağrıştırdığı üzere “zor kullanma” kapasiteleri yüksektir (2010, s. 168). Yani ilgili aygıtların, hâkim ideolojiyi kabul etmeyenler üzerinde baskı ve zor kullanma yetkisi vardır ve bu açıdan, “DİA’lar, devletin (baskı) aygıtıyla aynı şey değildir” (2010, s. 168). Devamında Althusser, şu yapıları, “devletin ideolojik aygıtları” başlığı altında ele alır: “Dinsel DİA, Öğrenimsel DİA (farklı, gerek özel gerekse devlet okullarının oluşturduğu sistem), Aile DİA’sı, Hukuki DİA, Siyasal DİA, Haberleşme DİA’sı (basın, radyo-televizyon vb.), Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.)” (2010, s. 169). Sonuçta “devletin baskı aygıtı”, “zor kullanarak işler”, oysa DİA’lar “ideoloji kullanarak işler” ve bu durum, iki unsuru birbirinden ayıran temel farkı meydana getirir (2010, s. 170).

Görüldüğü üzere Althusser’in ideolojiye yaklaşımı, Gramsci’nin hegemonya kavramsallaştırmasıyla koşuttur ve politik bir mahiyet taşır. Bu perspektifte ideoloji, “iktidar” ve “yönetim” olgularıyla doğrudan ilgilidir. Herhangi bir toplumun, grubun, kitlenin ya da sınıfın değer sistemlerini, inanç biçimlerini ve politik görüşlerini kapsayan kavrayıcı bir kavram olarak öne çıkar. Düşünün “devletin ideolojik aygıtları” tabiriyle karşıladığı aile, okul, medya, edebiyat gibi “birbirinden ayrı ve özelleşmiş kurumlar” (Althusser, 2010, s. 168) aracılığıyla, toplumların yaşamlarını ve algılarını düzenleyip yönlendirmek için üretilir. “Bunu benimseyen birey, içinde bulunduğu ve yaşadığı gerçek üretim ilişkilerini fark edemez” ve “içinde bir yer işgal ettiği sosyal düzenin doğal ve zorunlu olduğuna inanır” (Moran, 2002, s. 65). İktidarı elinde bulunduran egemen sınıfın lehine bilgi üreten bu aygıtlar “ideolojiye öncelik vererek” işler (Althusser, 2010, s. 171), toplum üyelerini manipüle edip özneleştirir ve zor kullanmadan onları, iktidar mekanizmasının gücünü pekiştiren birer pasif unsura dönüştürür.

Louis Althusser’in ideolojiyi, toplumsal düzeni meydana getiren hemen her şeyin şekillenmesini sağlayan bir öz olarak değerlendirmesi, kavramın somut bir mahiyet kazanmasını sağlar. Bu bakış açısında ideoloji, ekonomik, siyasal, kültürel ve sosyal oluşumların hepsine etki eder ve hemen hepsinde görünür kılınır. Onları egemen sınıfın çıkarları lehine dönüştürür ve toplum üyelerinin doğallıkla karşıladığı fakat temelde, yönetenlerin tahayyülünün ürünü bir gerçeklik oluşturur. Ama her şeyden önce bir kurgudur ve “[m]itler ve kurgular, insanları doğumlarından itibaren belli bir biçimde düşünmeye, bazı standartlara ve kurallara uygun davranmaya ve belli şeyler istemeye

alıştırırılar” (Harari, 2015, s. 169). Böylece topluma hâkim olan yapaylığın üzerinin örtülmesi ve ideolojik gerçekliğin doğal bir nitelik kazanması amaçlanır. Sonuçta ideolojinin sorgulanmasının zorlaştığı politik ve suni bir ortam yaratılır.

Althusser’in iktidar kavramsallaştırması, doğrudan devleti yöneten egemen sınıfı işaret eder. Bu bağlamda o, iktidarla devleti aynı potada eritir, siyasi düzeni yalnızca yönetenler ve yönetilenler açısından ele alır. İdeolojinin, egemen sınıfın çıkarları doğrultusunda toplumsal yapıyı şekillendiren bir güç olduğunu vurgular. İktidar tarafından üretilen ideoloji, toplumun değişik katmanlarında, farklı şekillerde somutlanır. Görünürlük açısından çeşitlilik arz eder. Ama temelde, yönetici iktidarın çıkarlarıyla biçimlenir, devletin ideolojik ve baskı aygıtları aracılığıyla tabana yayılır ve bir anlamda köklenir.

Buraya kadar söylenenler, Althusser’in edebiyatı, iktidarın ideolojik aracı olarak değerlendirdiğini gösterir. Ona göre sanat, “bize ‘görölmek’ üzere verdiğini, ‘görmek’, ‘algılamak’ ve ‘duyumsamak’ (tanımak değil) biçimi altında verir; bu, ideolojidir, sanat ondan doğar, onun içinde yüzer, sanat niteliği ile ondan kopup ayrılır ve onu anıştırır” (Althusser, 2004, s. 104). Böylece edebiyat, sosyal yapıyı ve ideolojiyi pekiştiren ve meşrulaştıran bir güç olarak ele alınır. Bu perspektifte edebiyat ayrıca, “bir üretimdir ve ürettiği şey de, ‘dönüştürölmüş’, görünürlük kazanmış ve dolayısıyla kendini ele vermiş ideolojidir” (Moran, 2002, s. 66). Düşünürün, iktidar diyerek devleti yöneten sınıfı kastetmesi, edebiyat ve devlet ilişkisini gündeme getirir ve bu durum, kanon kavramıyla anlamlandırılabilir bir nitelik taşır.

Gregory Jusdanis’e göre, “[m]illi yüksek edebiyat kurumuna ait metinlerin bir araya toplanması olarak kanon, bir cemaatin kendi hikâyesini anlattıkları için kurtarılmaya değer görölüp diğerkuşaklara aktarılan metinleri içerir” (1998, s. 82). Özellikle ulus kimliğinin inşası ve muhafazası açısından değerli görölen edebî üretimleri kapsayan kanonun devleti yönetenler tarafından oluşturulması söz konusudur. İktidar, “[e]debiyatın milli kültürlerin icat edilmesinde oynadığı araçsal rol yüzünden, kanonluk metinlere özel ayrıcalıklar tanır; onları ciddi yorumlama nesneleri olarak kabul eder ve ihmal edilmelerini, kaybedilmelerini önler” (1998, s. 82). Bu açıdan kavram, devletlerin kültür politikasıyla ve ideolojik beklentisiyle doğrudan ilintilidir. Edebî eserler arasından ideolojinin kabulleri doğrultusunda seçilen metinlerle, diğerkayıyla “siyasi otoritenin

edebiyata” müdahalesiyle (Ateş, 2020, s. 24) şekillenir ve devleti yöneten iktidarın vatandaşlarına sunduğu okuma listesi olarak görülebilir. Böylelikle, “siyasi otoriteler, millî kültüre katkıda bulunacak eserleri teşvik ederek kendi ideolojileriyle uyumlu bir edebiyat oluşturmaya çalışır” (2020, s. 26). Görüldüğü üzere kanon kavramının, ideolojiyle dolaysız bir bağı vardır, hatta onun varlığı, ideolojinin varlığıyla anlam kazanır. Tam bu noktada, Althusser’in edebiyatı “DİA”lardan biri olarak ele alması hatırlatılabilir. Egemen sınıfın edebiyatı kendi lehine bir aygıt kılmasının, özellikle kanon aracılığıyla gerçekleştiği söylenebilir.

Althusser’in düşüncesinden hareket edildiğinde kanon dışında kalıp egemen sınıfın çıkarlarıyla çelişen ve farklı ideolojileri meşrulaştırmak için üretilen edebî metinlerin “DİA” kapsamına dâhil edilmemesi gerektiği belirtilebilir. Dolayısıyla onun kavramsallaştırmasının anahtar sözcüğü “devlet”, daha doğrusu, devleti yöneten “egemen sınıf”tır. Onun çıkarlarına hizmet etmeyip müstakil birtakım grupların ya da sınıfların lehine, yine ideolojik telkin niyetiyle ortaya konan edebî üretimler, bu açıdan Althusser’in kavram dünyasının dışında konumlanır.

Ömer Faruk Ateş, *İdeolojinin Kısacasında Türk ve Müslüman Kimliği Azerbaycan Sovyet Edebiyatı Örneği* başlıklı çalışmasında, devletin güdümünde şekillenen, daha doğrusu, egemen sınıfın çıkarları doğrultusunda yönlendirilen ve dayatılan edebiyatı, “ideolojik edebiyat” söz grubuyla adlandırır. Ateş’e göre, “[e]debî eser, neşet ettiği ortamda hâkim olan ideolojik söylemin [yani egemen sınıfın söyleminin] dilsel/estetik yansıması olarak düşünüldüğünde” ideolojik edebiyat tabiri gündeme gelir (2023: 28-29). Böylelikle bir sanat kategorisi altında değerlendirilmesi gereken edebî üretimler, politik bir kavram olan propagandanın işletildiği mekanizmalara dönüşür. Araştırmacı, bu bağlamı gözeterek ilgili adlandırmanın yerine zaman zaman “ideolojik propaganda edebiyatı” kullanımını tercih eder (2023, s. 38, 41, 73). Nazi Almanyası, Mussolini İtalyası ve özellikle SSCB’de edebiyatın böyle bir niteliğe bürünmesi söz konusudur (2023, s. 36). Sonuçta, “ideolojik edebiyat” şemsiyesi altında değerlendirilebilecek edebî üretimlerin, devleti yöneten egemen sınıfla çelişmediği ve onun güdümünde şekillendiği görülür. Bu tespitin, Althusser’in “DİA” içinde değerlendirdiği edebiyata dair kıstaslarla örtüştüğü söylenebilir. Egemen sınıfın görüşleriyle uyuşmayan, onun karşısında konumlanan grupların ya da sınıfların lehine ideoloji üretme amacına hizmet eden edebî üretimler ise,

“DİA” kapsamına alınamayacağı gibi, “ideolojik edebiyat” çatısı altına da sokulamaz. Ayrıca, ideolojiden bağımsız bir edebî üretimin imkânsızlığı, ideolojik olmayan bir edebiyat düşüncesini imkânsız kılar. Tam bu noktada “toplumcu edebiyat” tabirine başvurulabilir. Tezin sonraki kısımlarında, konuya dair detaylı bir tartışma yürütülecektir.

1.2.3. Pierre Macherey ve Bir Üretim Olarak Edebiyat

Althusser’in, her şeyden önce bir edebiyatçı değil, filozof olduğuna değinen Murat Belge, onun ideolojiye dair sunduğu teorik çerçevenin, edebiyat alanında nasıl işlediğini gösterme işinin Pierre Macherey’ye kaldığını bildirir (2019, s. 13-14). Macherey, kendi zamanına değin pek ele alınmamış bir iddiayla, edebiyatın (sanatın) bir “üretim” olduğu teziyle ortaya çıkmıştır (2019, s. 14). Platon ve Aristoteles’ten itibaren sanatın bir “yansıtma” olduğu görüşü, edebiyatın bir “yaratma” eylemi olduğunu savunan “İngiliz romantik şairi” William Wordsworth’la başka bir merhaleye varmış, sanatın “üretimle” eşleştirildiği savunuyla birlikte ise, önceki iki yaklaşımdan çok farklı bir perspektife evrilmiştir (2019, s. 14). Macherey’nin nazarında edebiyat, “bir işçinin eseridir” ve sonuçta yazar, “kendi metninin işçisi[dir]” (2019, s. 64). Berna Moran’a göre de “[b]ir ara Althusser ile birlikte çalışmış olan Macherey, Althusser’in edebiyatla ilgili görüşlerini daha ayrıntılarla işleyerek geliştirmiş, metinlere uygulamış ve böylece yeni bir Marksist eleştiri kuramı oluşturmuştur” (2002, s. 66). Bu açıdan o, Terry Eagleton’la birlikte ilgili ismin “Althusser’ciler” şeklinde anıldığını belirtir (2002, s. 66).

Pierre Macherey, *Edebi Üretim Teorisi* başlıklı kitabında, “[d]olaysız bilgi verisi yoktur; sadece çok genel ve çok muğlak, ister istemez yetersiz, gerçekliği ufkuna yerleştirmiş bir bilgi vardır” (2019, s. 21) diyerek bir anlamda, insan algısının süzgecinden geçmemiş nesnel bir bilginin imkânsızlığı düşüncesini imler. Macherey’ye göre, “[e]ser görüldüğü şey değildir” ve bu önerme “gerçeklikle görünüm arasındaki ideolojik ayrıma dayanır” (2019, s. 41). Düşünür çalışmasında, edebiyat üretiminin temelde dille, dilin bağlı olduğu “teorik ve ideolojik kullanımla”, “ideolojiler aracılığıyla ise toplumsal oluşumlar tarihiyle” ilgili olduğunu bildirir (2019, s. 78). “Kısacası, bir kitap asla tek başına gelmez: Oluşumlar bütünü ona daima eşlik eder” (2019, s. 78). Macherey ayrıca, edebiyat metinlerinin, “(belki de o kadar ayrı şeyler olmayan) dili ve ideolojiyi görülmedik bir şekilde kullandıklarını kabul etmek önemlidir” (2019, s. 76) diyerek “tamamlanmış eser[in] (hiçbir şey ona eklenemeyeceğinden) kendi tamamlanmamışlığını ideolojinin

içinde” gösterdiğini söyler (2019, s. 86). Böylelikle, “olumlu bir gerçeklik değil, yapay bir gerçeklik, bir yanılsama” üreten edebiyatın (2019, s. 87) konusu, “radikal bir dışlamanın, -sözünü ediyormuş gibi gözüktüğü ve hiçbir varlığı olmayan şeyin dışlanması- hududunda hiç durmadan ilerler” (2019, s. 88). Teorisyenin şu ifadeleri, bu düşüncelerin bağlantı noktası olarak gösterilebilir: “Bir eserde önemli olan şey, (...) söyleyemeyeceği şeydir, çünkü sessizliğe doğru bir tür yürüyüş içinde bir sözün hazırlığı burada etkili olur” (2019, s. 117). Sonuçta, “[i]deolojinin söyleyemeyeceği şeyler, örtbas etmek zorunda olduğu gerçekler, eserde boşluklar ve suskunluklar olarak kendini” açığa çıkarır (Moran, 2002, s. 67).

Macherey yukarıdaki tespitleri temellendirmek adına derin bir tartışma yürütür. Özellikle, bir eserdeki suskunlukların ve boşlukların ne anlama geldiği noktasını aydınlatmaya çalışır. Ona göre, “[s]öylenenin belirişi söylenmemiş bir şeyin ‘varlığını’ gerektirir. (...) Dolayısıyla, kitap kendi kendine yetmez: Belli bir yokluk da ona eşlik eder, bu yokluk olmadan kitap var olamaz” (2019, s. 115). Çünkü aşikâr kılınan şey, birçok başka şeyi dışlamayı gerektirir. Dile gelen her söz, “söylenmiş olabilmek için, bir söylenmeyen tabakasıyla çevrilir” (2019, s. 115). Bu bakış, görünür olan, daha doğrusu görünür kılınan her şeyin, görünmeyen, yok sayılan diğer her şeyi de aynı düzeyde içerdiğini savunur. Hatta yok sayılanlar, öne sürülenin varlık sebebi olarak değerlendirilir. Macherey bu bağlamda, “[s]essizliğin ifadenin kaynağı olması mümkün müdür? Söylediğim şey söylemediğim şey midir?” sorularını sorar (2019, s. 116). Edebî üretimler dikkate alındığında bir yazarın susmayı tercih ettiği, hatta kendisini susmak zorunda hissettiği her ifade, düşünürün yaklaşımında bir kusur değil, doğal bir eksikliktir. Metin, doğası gereği tamamlanmamıştır ve çelişik bir yapı arz eder. Macherey’ye göre eserin, “söylemek istediği şeyi söyleyebilmesi için söylemeye mecbur olduğu şeyi ortaya koymak”, onun betimlenip fark edilebilmesine olanak tanır. “Bu durumda hikâye yazılanın tersi olacaktır” (2019, s. 125).

Jules Verne’in *Esrarengiz Ada* romanını incelerken Macherey, metnin görünürde, “[ç]eşitli engelleri aşarak dünyanın bir ucuna giden ve çalışıp didinerek, bilim ve tekniği kullanarak doğaya egemen olan, uygarlık götüren insanoğlunun zaferi[ni]” anlattığını, bunun da burjuvazinin ideolojik beklentileriyle koşutluğunu ortaya koyar. “Ne ki, bu durumda bazı gerçekleri yani işgal edilen topraklarda yaşayan yerlileri yok farz etmek

gerekiyordu. Bunlar ideolojinin söylemedikleri” ve romanın sustuğu kısımlardır. Bu gibi, ideolojinin eksik bıraktığı bölümlerin keşfiyle, “kolonist ideolojinin görmezden geldiği” gerçek (Moran, 2002, s. 68), roman aracılığıyla ve eleştirmenin çabalarıyla açığa çıkmış olur. Jules Verne’nin eserindeki suskunluklarıyla, egemen burjuva ideolojisinin, kolonizasyon faaliyetlerini meşrulaştırmak için gizlediği kısımların koşutluğu dikkat çeker.

Anlaşıldığı üzere Pierre Macherey, Althusser’in ideoloji yaklaşımından hareket eder, ama edebiyatla ilgili kavram arasındaki irtibatın karmaşıklığını ve derinliğini sergiler. Öncesinde, Althusser’in ideoloji ve edebiyat bağlamında, egemen sınıfın tahakkümü altında gelişen bir ilişkiyi öne aldığı ortaya konmuştu. Macherey ise bu noktada daha girift bir yaklaşım geliştirir. Neticede ise, yazarın edebî üretim sürecinde “yanılsamalı dille” uğraştığını ve bunun da “gündelik ideolojinin aracından ve kaynağından başka bir şey” olmadığını belirtir (2019, s. 89). İnsan algısından bağımsız, nesnel bir gerçeklik mümkün olmadığı için, edebiyat aracılığıyla kurulan dünyanın, doğrudan algısal, diğer deyişle ideolojik bir yönü zorunlu olarak vardır. Edebî metnin bir üretim olduğunu her fırsatta vurgulayan Macherey, bu imalatın, özellikle içerdiği sessizlikle ideolojiyi görünür kıldığını öne sürer.

İdeolojinin kendisini, edebî metnin derinliklerinde sahil ve çıplak bir biçimde sunduğuna dair iddia, edebiyat eleştirmenine, toplumu uyandırması ve uyarması için metnin gizli politik yönelimlerini açığa çıkarma görevi yükler (Moran, 2002, s. 67). Yani eleştiri, “bu ‘söylenmeyenler’in ideolojik zorunluluğunu” açıklamakla yükümlüdür (Eagleton, 2009, s.102). Macherey’nin ifadesiyle, “yorumlayıcı yorum eserin merkezine yerleşir ve eserdeki sırrı ifşa eder” (2019, s. 105). Bu beklenti, Macherey’nin yaklaşımıyla, Althusser’in kavramsallaştırması arasındaki koşutluğu imler. Dolayısıyla söz konusu isim, egemen sınıfın (iktidarın) kendisini meşrulaştırma sürecinde edebiyatı araç kıldığını yönelik savın sınırlarında dolaşır. Metnin suskunluklarına sinen, son tahlilde egemen söylemin ürettiği ideoloji olacaktır. Macherey, eleştirmene yüklediği misyonla, iktidarın yarattığı bu yanılsamanın aşılmasını hedefler. Sonuçta, onun eleştiri yönteminin pratik ve politik bir yönü olduğu söylenebilir.

1.2.4. Terry Eagleton ve Edebiyat-İdeoloji İlişkisi

Bir diğerk Althusserci Terry Eagleton, *Eleştiri ve İdeoloji* başlıklı kitabında, ideoloji ve edebiyat ilişkisine dair kapsamlı bir yöntem sunarak “Marksist bir edebiyat teorisinin belli başlı bileşenlerini şematik olarak” gösterir. Buna göre, “Genel Üretim Tarzı (GÜT), Edebi Üretim Tarzı (EÜT), Genel İdeoloji (Gİ), Yazarın İdeolojisi (Yİ), Estetik İdeoloji (Eİ) ve Metin” onun eleştiri yönteminin başlıklarını oluşturur (2009, s. 49). Bu bakış açısında, Macherey’nin düşünceleriyle koşut bir biçimde, edebiyatın bir üretim olarak değerlendirilmesi söz konusudur.

Eagleton’a göre “her toplumsal oluşum, normalde içlerinden biri başat olan üretim biçimlerinin terkiibi ile tanımlanır” ve o, “Genel Üretim Tarzı” derken toplum içindeki egemen üretim biçimini kasteder (2009, s. 50). “Edebi Üretim Tarzı” ise, okur yazar toplumlardaki “içlerinden biri normalde başat olacak belli sayıda[ki] edebi üretim tarz[larını]” kapsar. Yani bir toplumda, farklı edebî üretim tarzları aynı anda var olabilir. Mesela Batı toplumlarında, “kapitalist piyasa için kurmaca yapıtlar üretmek mümkünse, öte yandan bir kişinin elyazısıyla çoğalttığı şiirini sokaklarda dağıtması da mümkündür” (2009, s. 50). Benzer şekilde, sözlü edebî üretim tarzları, yazılı edebî üretim tarzının “önemli kurucu unsurları olarak onunla etkileşim içinde ve görece özerk biçimde varlığını sürdürür” (2009, s. 51).

Bütün bu üretimlerin, “Edebi Üretim Tarzı” ile uyumlu bir çizgide gelişmesi kadar, çelişik bir nitelik taşıması da olasıdır (2009, s. 52). Edebiyat kapsamındaki sanatsal faaliyetler son tahlilde, “üretim, dağıtım, değiş-tokuş ve tüketim yapılarından meydana gelir” (2009, s. 52). Eserin üretilme biçimi, onun içerik özelliklerini de doğrudan belirleyecektir. Sözelimi, “kilisenin himaye ettiği yapıt, tekerci kapitalizmin pazarları için üretilmiş kurmaca kitaplara göre, daha sofı ve didaktik” (2009, s. 54) olacaktır. Yani, bir edebî üretim tarzı, “metnin karakterinin yalnızca dışsal bir sınırlamasından ziyade, içsel bir kurucu unsuru[dur]” (2009, s. 54).

Bu unsur, “Genel Üretim Tarzı”nın sunduğu imkânlarla şekillenir. Mesela “[k]apitalist üretim tarzı, nüfusu arttırarak, nüfusu edebi dağıtım mekanizmalarının erişebildiği kent merkezlerinde toplayarak ve de sınırlı ölçülerde okuryazarlık, refah, boş zaman, barınma ve yalnız kalabilmeye olanak vererek, kendi egemen Edebi Üretim Tarzı’nı geliştirir”

(2009, s. 55). “Genel Üretim Tarzı” aynı zamanda, birtakım grupların ya da sınıfların okuryazarlık oranını düşürerek ya da artırmayarak, onların refah, boş zaman, barınma ve yalnız kalma ihtiyaçlarını görmezden gelerek, yani onları dışlayarak “Edebi Üretim Tarzı üzerinde etkili olur”. Eagleton’a göre bu, “aynı zamanda ideolojik önemi olan bir etkindir” (2009, s. 56).

Teorisyenin buraya kadar dile getirdiği her şey, Althusser ve Macherey’nin düşüncelerinde de karşılığı olan, egemen sınıfın ideolojisinin edebiyat, diğer ifadeyle edebî üretim tarzı üzerindeki etkisine yöneliktir. Bu yaklaşımda, “Genel Üretim Tarzı”nın, mesela kapitalist piyasanın güdümünde şekillenen bir edebiyat piyasasının varlığı söz konusudur. Üretici olarak yazarla birlikte, tüketici olarak okurun da edebiyatla ilişkisi, kapitalizmin çıkarları doğrultusunda gelişir. Sonuçta egemen sınıfın ideolojisi, toplumdaki “Edebi Üretim Tarzı”nın yörüngesini belirler, ona biçim verir. Buna karşın Eagleton, edebiyat ve egemen sınıf arasında tek yönlü bir ilişkiden bahsetmez. Onunla çelişen edebî üretim tarzlarına da değinir. Özellikle bir yazarın toplumsal sınıf mensubiyetinin, yazarın edebî üretim tarzını her zaman o sınıf lehine belirlemediğini vurgular. Yani, “başka bir Edebi Üretim Tarzı içinde bir edebi üreticinin bireysel sınıfsal konumu bir yazar olarak o sınıfsal yapıya katılma biçimiyle çelişkili olabilir” (2009, s. 57). Benzer şekilde, sadece egemen değil “[b]ir toplumsal oluşumun üretici aktörlerini aralarında paylaşan toplumsal sınıflar da Edebi Üretim Tarzı’larının niteliği üzerinde bir etkide bulunabilir” (2009, s. 57). Bu yaklaşım, edebiyat ve ideoloji ilişkisinin boyutlandırılması ve derinleştirilmesi anlamına geldiği gibi, edebiyatın doğrudan bir sınıfın ya da ideolojinin mekanik bir yansıtıcısı olduğunu iddia eden vulgar (kaba) Marksist görüşü yadsır.⁴⁴

Eagleton, “Genel İdeoloji”yi, “Genel Üretim Tarzı”nın ürettiği unsurlardan biri olarak ele alır ve onun, “görece tutarlı bir dizi değer, temsil ve inanç ‘söylemi’nden” meydana geldiğini bildirir (2009, s. 60). “Genel İdeoloji”, “herhangi bir toplumsal oluşumda bulunabilecek belli ideolojiler toplamını” ifade eder (2009, s. 60). Bu olgu, “Edebi Üretim Tarzı”nın niteliği üzerinde önemli ölçüde etkili unsurlar ya da yapılar içerir”. Edebî üretimin her şeyden önce dille ilintili oluşu, onu “Genel İdeoloji”ye bağlar. Eagleton’ın

⁴⁴ Çünkü Eagleton gibi düşünürler, “somut yaşamda, [altyapı ve üstyapı kurumları] arasındaki ilişkilerin ve bu kurumlarla tabanın ilişkisinin çok karışık ve karmaşık olduğunun bilincindedir” (Cömert, 2006, s. 402).

perspektifinde dilsel olan, “her zaman aslında siyasal-dilseldir” (2009, s. 61). Bu açıdan edebiyat, işgalci bir gücün hegemonyasını kurabilmesini ya da işgal edilen “devlet, sınıf veya bölgenin” kimliğini “ideolojik düzeyde korumasını sağlayan canalcı bir mekanizmadır” (2009, s. 61). Yani sanat, yalnızca egemen sınıfın emperyalist çıkarlarına hizmet etmez, benzer şekilde ezilen sınıfların ya da grupların var oluşunu ve direnişini, yine o topluma hâkim “Genel İdeoloji”nin yörüngesinde kalarak sürdürebilmesine yardımcı olabilir.

Eagleton, edebî üretimlerin tamamının kültürel ideolojik aygıtı ait olduğunu öne sürer. Bu aygıt, yayınevleri, kitapevleri, kütüphaneler gibi “edebi üretim ve dağıtımın özgül kurumlarını” kapsar. Ayrıca “edebiyat akademileri, topluluklar ve kitap kulüpleri, edebi üreticiler, dağıtımcılar ve tüketicilerin oluşturduğu birlikler, sansür kurulları ve de edebi dergiler ile tanıtım organları” da onun kapsamına sokulabilir. Kültürel ideolojik aygıtın, “eğitim aygıtına” eklenmesiyle gücü hat safhaya ulaşır. Edebiyatın ideolojik işlevi tam da burada gerçekleşir. “Anaokulundan üniversiteye dek, edebiyat, egemen ideolojik oluşumun algılanabilir ve simgesel biçimlerine bireyleri katmak bakımından canalcı bir araçtır” ve onun gibi başka hiçbir “ideolojik pratik”, söz konusu araçsallığı bu denli doğallıkla ve kendiliğindenlikle gerçekleştiremez (2009, s. 63). Bu, bireylerin toplum normlarını, değerleri ve dünya görüşünü içselleştirmelerini kolaylaştıran bir süreçtir ve Eagleton’ı yine, Althusser’in, kısmen de Macherey’nin teorik durağına yerleştirir. Edebiyat böylece “DİA” kategorisinde ele alınır ve egemen sınıf lehine ürettiği ideolojik bilginin (yani yanılsamanın) toplum tabanına zor kullanılmadan yayılmasına hizmet eder. Diğer tabirle, hegemonik gücün kendisini meşrulaştırma sürecini, büyük bir maharetle ve “sinsice” destekler.

Eagleton’un bakış açısının özgün yanlarından biri, “Edebi Üretim Tarzı”nın, “Genel Üretim Tarzı” ve “Genel İdeoloji”yle çelişme potansiyelini de vurgulamasıdır. Böylelikle edebiyat, yalnızca egemen sınıfın tahakkümünde vücut bulan bir üretim biçiminde değerlendirilmez. Tam tersine, “Genel Üretim Tarzı”nın toplumsal ilişkilerini yeniden üreten bir “Edebi Üretim Tarzı”, onun egemen ideolojik tarzlarından bazılarıyla çatışabilir. Teorisyen, bu duruma örnek olarak, romantiklerin burjuva değerleri ve ideolojisiyle çelişmesini gösterir (2009, s. 64). Sonuçta edebiyatın, iktidarın ideolojik söylemiyle tek taraflı ve basit bir irtibatı söz konusu değildir. Onu yeniden üretebileceği

gibi, onunla çatışmaya da girebilir. Bu yaklaşım, ideolojik yörüngesi egemen sınıfın çıkarlarıyla çelişen edebî üretimlerin varlığını yadsımaz ve onlara yaşam hakkı tanır. Edebiyatın farklı bakış açılarını içerme ve yayma potansiyelinin dile getirilmesi, bu üretimin toplumdaki farklı görüşlerin ifadesi için bir platform işlevine sahip olduğu düşüncesini de imler. Böylece, egemen ideolojiyle çelişebilecek toplumcu edebî üretimlerin nefes alabileceği alan açılmış olur.

Eagleton devamında, “Yazarın İdeolojisi” bahsini açar. Burada da “Genel İdeoloji”den bağımsız düşünölmeyecek bir olgu söz konusudur. O, ilgili başlık altında, “toplumsal sınıf, cinsiyet, milliyet, din, coğrafi bölge” gibi biyografik özellikleriyle yazarın “Genel İdeoloji”ye katılım biçimini sorgular. Neticede ikisi arasında benzerlikler olabileceği gibi, “yaman çelişkiler”in de bulunabileceğini öne sürer (2009, s. 65-66). Söz konusu ilişkinin çok yönlülüğü ve karmaşıklığı dikkat çeker. Örneğin, yazarın sınıfsal konumu, onu “Genel İdeoloji” ile uyumlu kılabilir. Ama cinsiyeti, dini ya da yaşadığı çevre gibi biyografik nitelikleri dolayısıyla yazar, bu unsurla uyumsuzluk sergileyebilir. Benzer şekilde, “Genel İdeoloji değıştikçe, bir noktada onunla uyumlu olan bir Yazarın İdeolojisi, bu defa onunla çatışmaya girebilir ve tersi de olabilir” (2009, s. 66). İki unsurun birbirine indirgenemeyeceğini vurgulayan Eagleton, “Yazarın İdeolojisi”nin özgüllüğünün altını çizer. Ama bu “özgüllük” en nihayetinde, “Genel İdeoloji”nin belirleyiciliğinde ve onunla etkileşime girerek gerçekleşir (2009, s. 66-67).

“Estetik İdeoloji”, yine, “Genel Üretim Tarzı” tarafından belirlenen “Genel İdeoloji”ye ait “estetik bölge” biçiminde sunulur. Bu, “edebi olanın da dahil olduğu bir dizi alt-bölümden oluşan içsel olarak karmaşık bir oluşumdur”. “[E]debiyat teorileri, eleştirel pratikler, edebi gelenekler, türler, uzlaşımlar, araçlar ve söylemler” söz konusu alanın kapsamına dâhil edilir (2009, s. 67). Eagleton’ın buraya kadar dile getirdiği bütün unsurların öne çıkan vasfının, son tahlilde karmaşıklık olduğu belirtilmelidir. Hiçbiri, birbiriyle tek yönlü ve doğrusal bir ilişki içinde ele alınmaz. Birbirlerini etkileme potansiyelleri her zaman vardır ve yansıtıcı değil dönüştürücü bir niteliğe sahiptirler. Mesela, “Edebi Üretim Tarzı”nın bir ideolojisinden bahsedilecekse, bu “kesin bir dille, Estetik İdeoloji ile Genel İdeoloji arasındaki bir kesişimin” sonucu olacaktır (2009, s. 67-68). Daha önce de vurgulandığı gibi, söz konusu oluşumların “her biri içsel olarak karmaşıktır ve de aralarında bir dizi içsel ve karşılıklı olarak çatışmalı ilişki var olabilir”

(2009, s. 68). “Sosyalist Gerçekçilik”te görüldüğü gibi, “Genel İdeoloji”nin “Edebi Üretim Tarzı”nı tek yönlü etkileyebilmesi ve belirleyebilmesi de olasıdır. Ama Eagleton’a göre bu durum “tipik değildir” ve “edebi pratikler genelde Edebi Üretim Tarzı/Genel İdeoloji/Estetik İdeoloji’nin, bu unsurlardan biri veya öbürünün egemenlik kazandığı, karmaşık bir kesişimin ürünüdür” (2009, s. 69). Dolayısıyla onun önerdiği eleştiri modeli girift bir okuma ve anlamlandırma süreci gerektirir. Benzer şekilde, edebiyatın doğası gereği herhangi bir unsura indirgenemeyecek çok boyutlu bir yapısı olduğunu imler.

Eagleton, teorik tartışmasının neticesinde şu sonuca varır: “Edebi metin ideolojinin ‘ifadesi’ olmadığı gibi, ideoloji de toplumsal sınıfın ‘ifadesi’ değildir. Metin, daha ziyade, belli bir ideoloji üretimidir” (2009, s. 73). Onun bu tespiti, Marksist estetiğin uzun yıllar kabul ettiği iddiaya bir cevap, diğer deyişle bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Teorisyenin, yukarıda ısrarla altının çizilmeye çalışıldığı karmaşıklık vurgusu, ideoloji ve edebiyat, hatta ekonomik alt yapı ve edebiyat arasında mekanik ve basit bir ilişki varsayan vulgar (kaba) Marksist bakış açısına yönelik bir itirazın tezahürüdür: Metin, herhangi tek bir olguya indirgenemez. Buna karşın, “Yazarın İdeolojisi”nin “Estetik İdeoloji”ye tabi olduğu bazı özel durumlar da söz konusudur. “Böylesi bir durumda, edebi üretici olmak, kaçınılmaz biçimde, edebi üretimin doğası ve önemine dair ideolojik temsiller içinde çalışmak demektir” (2009, s. 71). Yani, çoğunlukla “Genel Üretim Tarzı” ve “Genel İdeoloji”nin belirleyiciliğiyle şekillenen “Estetik İdeoloji”ye “boyun eğen” bir yazar (üretici), üretimini, ideolojik iktidarına teslim edecektir. Bu ne demektir? Öncelikle söz konusu yazar için edebî üretim, en başta fikirlerin iletildiği bir araç biçiminde algılanacaktır. Onun tarafından edebiyatın, estetik değil, iletişimsel kaygılarla üretilip tüketilmesi amaçlanacaktır. Buradaki fikrî içeriğin, yani ideolojik kapsamın egemen sınıfın çıkarlarıyla örtüşmesi söz konusu olabileceği gibi, onunla çelişen grupların ya da sınıfların söylemleriyle de koşutluk sergilemesi mümkündür. Yani yazar, “Genel İdeoloji”nin dışında, başka bir ideolojik hamiye sığınarak edebî üretimini, iktidarla çatışmak için bir silah gibi dokuyabilir. Toplumcu tiyatro metinleri göz önüne alındığında edebî üretimin çoğunlukla böyle bir niyete hizmet ettiği söylenebilir. Egemen sınıfa ya da başka ideolojik oluşumlara yönelik girişilen herhangi bir fiilî mücadelenin, fikrî açıdan meşrulaştırılması noktasında toplumcu tiyatro metinlerinin, edebî bir cephe açarak çatışmaya katıldığı öne sürülebilir.

Eagleton’ın eleştiri perspektifinin son tahlilde, ideolojik birtakım kabullerle şekillendiği ayrıca belirtilmelidir. Bu elbette, teorisyenin gizlemeye çalıştığı bir sır değildir. Çünkü, önerilen metin okuma yöntemi, kendisi tarafından daha en başta, “Marksist” etiketiyle sunulmuştur. Örneğin, “Metnin İdeolojisi”nin, “Edebi Üretim Tarzı”nın “ilericiliği ya da geri kalmışlığıyla” uyumlu olmasının gerekmediğine dair vurguda Eagleton (2009, s. 70), kendi ideolojik kabullerinden yola çıkar. İlericilik ya da gericilik, Marksist eleştirmenlerin sıklıkla başvurduğu değerlendirme ölçütleridir. Onların “büyük bölümü, kendi değerlerine uymayan metinleri ya da sanatsal ürünleri ‘gerici’ olarak niteler” (Ateş, 2020, s. 23). İdeoloji kavramını eleştirisinin merkezine yerleştiren Eagleton, kendi söylemini Marksizmin kabulleri doğrultusunda inşa ederek bir anlamda, ideolojiden bağımsız bir eleştirinin imkânsızlığını da göstermiş olur. Böylelikle onun, çalışması boyunca öne sürdüğü savunuları aynı zamanda, *Eleştiri ve İdeoloji* kitabıyla örneklediği söylenebilir. Sonuçta eleştiri, “masum bir disiplin değildir, hiçbir zaman da olmamıştır” (Eagleton, 2009, s. 18). Buradan hareketle, edebiyatın da “masum” bir faaliyet olmadığı belirtilebilir.

1.2.5. Roland Barthes ve Edebiyat-Mit İlişkisi

Buraya kadar söylenenlerden yola çıkıldığında düşüncelerine başvuru alan teorisyenlerin ideolojiye yüklediği anlamın, egemen ve sömüren sınıfla ilişkilendirilmesi dolayısıyla olumsuz çağrışımlar taşıdığı görülür. Bunda elbette, bu isimlerin ideolojik kabullerinin büyük bir payı vardır. Egemen sınıf, kendisini meşrulaştırmak ve çıkarlarını garanti altına almak için ideolojisini toplum tabanına yaymaya çalışır, bu noktada da birçok aygıtla birlikte edebiyatı araçsallaştırır. Neticede, uzaktan bakıldığında yapay ve art niyetli (yani ideolojik), içinde yaşandığında ise doğal ve değiştirilmez (yani gerçeklik) gibi algılanan bir düzen inşa edilir. Tam bu noktada Roland Barthes’ın, Türkçeye *Çağdaş Söylenler* adıyla çevrilen ama İngilizce başlığı *Mythologies* olan eserinden destek alınabilir. Barthes, kitabın ön sözünde, yazma gerekçesi olarak basın, sanat gibi olguların yarattığı genel yargının, tarihsel olmasına karşın ısrarla “doğallık” biçiminde sunulmasından ötürü yaşadığı kızgınlık duygusunu gösterir. Ona göre, bu “yalancı kesinlikler”, “söylen”, yani mit kavramıyla açıklanabilir (2014, s. 7). Düşünürün buradaki niyetinin, egemen ideolojinin kurguladığı toplumsal yaşamın, doğallık kisvesi altında ördüğü sınırlarında gedik açmak olduğu söylenebilir. Böylelikle o, yukarıda anılan isimlerle koştur bir çizgiye yerleşir. İlginç olan, Barthes’ın niyetini gerçekleştirirken ideolojiden ziyade mit tabirine

başvurmasıdır. Onun bu yaklaşımı, egemen sınıfın ve kapitalist sistemin ideolojik uygulamalarını, mit yaratma arzusunun bir tezahürü biçiminde değerlendirme imkânı verir. Buradan hareketle, modern dönemde yönetici sınıfın, tarih öncesi topluluklarda mite yüklenen anlamdan faydalanarak anlatılar inşa etmeye çalıştığı ve bu arkaik özü, toplumu yeniden tasarlama ve yönetme aracına dönüştürdüğü yorumu yapılabilir.

Şimdiye değin düşüncelerine başvurulmuş teorisyenlerin yaklaşımı göz önüne alındığında bütün ideolojik aygıtların egemen sınıfın emrinde bulunduğu ve onun müdahalelerini gizlemek, diğer deyişle yok kılmak için çalıştığı söylenebilir. Barthes da “Adsız Toplum Olarak Kenter Sınıfı” başlığı altında, “Kenter Sınıfı” tabiriyle karşıladığı iktidar burjuvazinin bu gayretini, “adsızlaştırma” çabası olarak ifade eder. Ona göre bu süreçte kenter sınıfı, “adlandırılmak istemeyen toplumsal sınıf olarak” tanımlanır (2014, s. 203). Burjuvazinin kendisini “doğallık” ve “evrensellik” kisvesi altında sunduğuna değinen Barthes, toplumsal düzendeki hemen her unsurun (basın, sinema, tiyatro, kitle yazını, davranış kuralları, adalet, diplomasi, konuşmalar, yargılanan cinayet, “duygulandıran düğün”, “düşlenen yemek” gibi) “kenter sınıfının insanla dünya arasındaki bağıntılar konusunda edindiği ve bize de geçirdiği tasarıma bağlı kal[dığını]” bildirir (2014, s. 205). Bu sınıf, kendi “tasarımlarını ne denli yayarsa, bunlar da o denli doğallaşır” (2014, s. 206). Egemen burjuvazinin, küçük burjuva üzerindeki etkisinin ve “adsızlaşma” sürecinin “yavaş yavaş, basın, yayın, yazın aracılığıyla” gerçekleştiğine değinen Barthes, sonunda, bir küçük burjuva çiftinin, büyük burjuva düğününü hayal eder hâle geldiğini belirtir (2014, s. 206). O, bütün bu adsızlaşma çabasını, diğer deyişle politikadan arınmayı, egemen burjuvazinin “Tarih’i Doğa’ya dönüştürme edimi” olarak değerlendirir (2014, s. 206). Sonuçta, yönetilenlerin tabi olduğu, onların hayatını düzenleyen, algısını şekillendiren, beğeni yargılarını belirleyen ve düşüncelerini, yönetenler lehine tanzim ederek sınırlayan normatif ve politik bir sosyal yaşam teşekkül eder.

Barthes, bütün bu işleyişin söylenler, yani mitler aracılığıyla gerçekleştiğini öne sürer. O, bu tabiri, göstergebilimsel açıdan “nesne-dil” içindeki bir “üst-dil” olarak tanımlar. Bir göstergebilimci tarafından, yazı ile resim aynı şekilde ele alınabilir. Çünkü ikisi de birer göstergedir (2014, s. 184). Düşünür, söz konusu kavramın ne olduğunu açıklamak için bir gazete resmine başvurur. Bu resimde, Afrikalı siyahi bir adam, Fransız askerî üniforması giymiştir ve asker selamı vererek Fransa bayrağına bakmaktadır. Resmin “nesne-dil”

bağlamındaki anlamı budur. “Üst-dil” yani söylen/mit açısından anlamı ise, “Fransa büyük bir imparatorluktur, renkli renksiz tüm oğulları bayrağının altında hizmet eder”. Barthes’a göre, “sözde sömürgecilik suçlayıcılarına bu zencinin sözde sömürücülerine hizmet etme çabasından daha iyi bir yanıt olamaz” (2014, s. 185). Dolayısıyla, egemen burjuva sınıfı, sömürgecilik faaliyetlerini söylen/mit aracılığıyla örtbas ettiği gibi, bu gazete resminin muhatapları için, özünde tarihsel ve ideolojik, görünürde ise evrensel ve doğal bir imge yaratır. İletişimin bu anlamla gerçekleşmesiyle, burjuva toplumu, egemen ideolojinin çıkarları ve kabulleri doğrultusunda dünyayı algılayacak ve yaşamını düzenleyecektir. Mesela kapitalist sistemin ihtiyaç duyduğu tüketim toplumu, bu sayede doğallıkla ve kendiliğinden oluşabilecektir.

Göstergebilim, söylenin/mitin görevinin “tarihsel bir amacı doğa, bir olumsuzluğu sonrasızlık biçiminde temellendirmek olduğunu öğretmişti[r]” ve bu tam da burjuvazinin tutumunun kendisidir (2014, s. 207). Söylen, “gerçeğin doğal bir imgesi[ni]” getirir, “nesnelerin tarihsel niteliğini sil[er]”, burjuva toplumu bağlamında kendisini, “politikadan-arınmış bir söz” olarak sunar (2014, s. 207-208). Barthes’ın “üst-dil”i doğrudan söylen/mit kavramıyla karşılaşması, bu tezin iddiaları doğrultusunda anlamlıdır. Mit, ilgili bölümde gösterilmeye çalışıldığı üzere, üretildiği toplumda gerçeklik gibi algılanan, yaşamı düzenleyen, toplum üyelerini bir arada tutan, yönlendiren ve yöneten bir niteliğe sahiptir. İlksel insan için sosyal düzenin teminatıdır. Modern zamanlara gelindiğinde burjuvazinin toplumun tasarlanmasına yönelik girişimlerinin ideolojik özü, Barthes’ın yaklaşımında, söylen/mit aracılığıyla gizlenmeye çalışılır. Yani egemen sınıf, kendisini ideolojiden arındırmak için bu “üst-dil”e başvurur, bir anlamda kendi ideolojisini (bilinçli ya da bilinçsiz) mitleştirme amacı güder. Böylelikle yarattığı yanılsamanın politik, tarihsel özünü örtbas ederek doğal ve evrensel biçimde algılanıp yaşanmasını arzular. Fuzuli Bayat’ın öne sürdüğü gibi mitler, ilk ideolojiler olarak değerlendirilebilirse (2005, s. 12) modern ideolojilerin, mitlerle özsel bir bağa sahip olduğu savı dile getirilebilir. Nasıl ki mağara resimlerindeki semboller binlerce yıl boyunca kolektif bilinçdışında taşınarak nesilden nesle aktarıldıysa, ilksel insanın görüşünü düzenleyen arkaik formlar olan mitlerin, modern insanın (homo sapiens sapiens) düşüncesinin filtresi ideolojiler bağlamında, “ilkingeler”i⁴⁵ yani arketipleri

⁴⁵ Bu tabir, Carl Gustav Jung’a aittir. İlkingeler, “türe özgü[dür]” ve “oluşumları türün ortaya çıkışıyla eşzamanlı[dır]”. Ayrıca “insanı insan kılan [ve] insan eylemlerinin insana özgü biçimleri[dir]. Jung’a göre,

karşıladığı yorumu yapılabilir. Carl Gustav Jung, arketipi, “hemen hemen yeryüzünün her köşesindeki mitlerin parçalarını oluşturan kolektif nitelikteki şekiller ve imgeler ve aynı zamanda da bilinçdışı kökenli bireysel ürünler” şeklinde tanımlar (1998, s. 57). Yukarıda dile getirildiği gibi, mitler ilk ideolojiler biçiminde ele alınırsa, bu anlatıların modern ideolojiler için bir “ilkörnekte” diğer deyişle arketip olma özelliği taşıdığı iddia edilebilir. Buradan hareketle edebî üretimin, ideolojinin taşıyıcılığını üstlendiği nispette, arketipsel bağlamda mit hüviyetine bürünme (yani mitmiş gibi üretilip tüketilme) potansiyelini içerdiği savlanabilir.

Özellikle kimlik ve toplumsal bağ kurma noktasında mitte ideolojinin benzer bir işlevselliğe sahip olduğu söylenebilir. Tek tek kişilerin ideolojiler aracılığıyla gruplaşması, onun çatısı altında birleşerek kendisini tanımlaması (yani kimlik edinmesi), edebiyatın (özelde tiyatronun) da bu ilişkinin kurucu unsurlarından biri olarak işlemesi ve safları sıklaştırma kabiliyeti, “özne” ve “iktidar” kavramlarıyla ilişkilendirilerek ele alınabilir. Bu bahis, iktidar mekanizmalarının ideolojiyi toplum tabanına nasıl yaydığının ve muhataplarını (okuru/seyirciyi) hangi tekniklerle özneleştirdiğinin anlaşılması için uygun bir zemin oluşturacaktır.

1.3. İdeoloji Ağlarını Örüyor: Özne ve İktidar

Tezin bu kısmında, “özne” ve “iktidar”, Michel Foucault’nun yaklaşımından hareketle ve bir önceki başlık altında yürütülen tartışmayla irtibatlandırılarak irdelenecektir. Foucault, *Deliliğin Tarihi*, *Kliniğin Doğuşu*, *Hapishanenin Doğuşu* ve *Cinselliğin Tarihi* gibi öne çıkan eserlerinde, genel anlamda sorunsallaştırma kavramını merkeze alarak “söylemsel ve söylemsel olmayan pratiklerin analizine” odaklanır (Keskin, 2011, s. 16). Sorunsallaştırma, “insanların belli varlık veya davranış biçimlerinin tarihin belirli anlarında sorun olarak kabul edilip bazı söylemsel pratikler ile söylemsel olmayan pratiklerin nesnesi haline getirilmesi ve Foucault’nun ‘hakikat oyunları’ adını verdiği sistemlere dahil edilmesidir” (Keskin, 2011, s. 15). Düşünürün ifadesiyle bu kavram, “herhangi bir şeyi doğru ve yanlış oyununa sokan ve onu (ister ahlaki düşünce biçiminde, ister bilimsel bilgi, isterse siyasi analiz, vb. biçiminde olsun) bir düşünce nesnesi olarak

“[b]u spesifik tarz insanın çekirdeğinde vardır” ve kalıtsaldır (2005, s. 20). Arketip kelimesinin Türkçe karşılıklarından biri olan “ilkimge”nin, kapsamı dolayısıyla, ideolojilerle mit arasındaki köken bağının kurulması için uygun bir çerçeve sunduğu söylenebilir.

kuran söylemsel ya da söylemsel olmayan pratikler bütünüdür” (Foucault, 2014, s. 86). “Bilgi”, “iktidar” ve “etik”, sorunsallaştırmanın üç ana eksenini olarak sıralanabilir (Keskin, 2014, s. 14).

Cinselliğin Tarihi kitabının ikinci cildi için kaleme aldığı “Giriş” yazısında Foucault, cinsellik teriminin on dokuzuncu yüzyıl gibi geç bir dönemde ortaya çıktığını ve bunun, hiç de küçümsenmeyecek bir olgu olduğunu bildirir (2007, s. 122). Böylece, söz konusu zamandan itibaren bu davranışın, bir sorun olarak öne çıktığı belirtilebilir. Dolayısıyla Foucault, bu sözcüğün literatüre girmesini basit bir tercih olarak görmez. Ona göre, “cinsellik” tabirinin belirmesi, “çeşitli bilgi alanlarının gelişmesi” (bilgi), “yeni bir kural ve normlar bütününe yerleştirilmesi” (iktidar) ve son olarak “kişilerin giderek tutumlarına, ödevlerine, hazlarına, duygu ve duygularına, düşlerine anlam ve değer verme biçimlerinin” değişmesiyle (etik) ilişkilidir (2007, s. 122). Yani, Foucault burada, “cinsellik”in dilde görünürlük kazanmasını, sorunsallaştırma çerçevesinde ele alır ve kavramın üzerinde yükseldiği üç sac ayağının (bilgi, iktidar ve etik) altını çizer. Böylelikle o, “belli kavramlar ve kuramlar içeren ve ürettiği hakikatlerle ifade bulan bir bilgi alanı, belli normlar ve kuralları içeren bir iktidar alanı ve bu bilgi ve iktidar alanları bağlamında bireyin kendisiyle kurduğu belli bir ilişki biçimini bir araya getirir” (Keskin, 2014, s. 14). Düşününürün yaklaşımında “söz konusu olan, kişilerin kendilerini çok çeşitli bilgi alanlarına açılan ve bir kuralları, bir zorlamalar sistemiyle eklemlenen bir ‘cinselliğin’ öznel deneyimleri olarak görmelerini sağlayan ‘deneyim’in” nasıl oluştuğunu ortaya koymaktır (Foucault, 2007, s. 122). Bütün bu terminoloji, sonuçta, delilik, suça eğilimlilik, hastalık ve cinsellik gibi öznel deneyimleri kuran mekanizmanın anlaşılması için başvurulması gereken araçları sunmaya yöneliktir. Ayrıca şeylerin tarihselliğini vurgulayarak o, Barthes gibi düşünürlerle koşut bir çizgiye yerleşir. Foucault’nun daha iyi kavranabilmesi ve terminolojisinin bu çalışma özelinde işlevsel kılınabilmesi için, yukarıda bahsi geçen tabirler, biraz daha detaylandırılarak ele alınmalıdır.

Bir davranışın öznel deneyime dönüşme süreci tam olarak nasıl işler? Diğer deyişle, tek tek bireyler, nasıl bir mekanizmanın etkisinde kalarak bir öznel deneyimin öznesine dönüşür ya da dönüştürülür? Öncelikle, bir davranışın sorun olarak görüldüğü, yani sorunsallaştırıldığı tarihî bir andan bahsetmek gerekir. Devamında söylemsel ve söylemsel olmayan pratiklerin bu davranışa, örneğin deliliğe dair nesnel ve bilimsel bir

bilgi üretme süreci başlar. Delilik bağlamında, psikoloji, psikiyatri, psikopatoloji gibi, kendisini bilim olarak sunan bilgi alanları söylemsel pratikleri; klinik, hastane ve akıl hastanesi gibi kurumlar ise söylemsel olmayan pratikleri oluşturur. Bunlar aracılığıyla üretilen nesnellik ve bilimsellik iddiasındaki bilgi, Foucault'ya göre, bir hakikat değil, bir "hakikat oyunu" yaratır ve "[d]eli özne, bir bilgi ya da bir tıp modelinin belirlediği bu hakikat oyununa" yerleştirilir (2014, s. 233). Düşünür böylelikle, "deliliğin hangi söylemler, hangi hakikat oyunları, hangi tanımlar yoluyla sorunsallaştırılarak 'akıl hastalığı' olarak değerlendirilmesine neden olacak kurumsal bir alana" nasıl dâhil edildiğini sorgular (Keskin, 2014, s. 14). Yani temelde o, "klinikler ve üniversiteler gibi bilim kurumlarının, zamansız nesnel gerçeklerin peşinde olmaktan çok, güçlerini kapitalist ve sömürgeci elitlerin hizmetinde, neyin gerçek sayılacağını belirlemek için kullandıklarını" iddia eder (Harari, 2024, s. 23).

Foucault'nun perspektifinde, bireyin öznesi olarak tanıtıldığı "deneyimlerin kurulmasını gerçekleştiren (...) bu pratiklerin merkezinde bir iktidar alanı var[dır]" (Keskin, 2014, s. 16). Çünkü, "iktidar ve bilgi karşılıklı olarak birbirlerini içerimler; karşılığında bir bilgi alanı oluşturmeyen iktidar ilişkisi olmadığı gibi iktidar ilişkileri varsaymayan ve oluşturmeyen bilgi de yoktur" (Keskin, 2014, s. 18). İki unsurun kesiştiği söylemsel ve söylemsel olmayan pratiklerin toplamı, Foucault'nun terminolojisinde "dispositif" kavramıyla karşılanır. "Bu pratikler yoluyla dispositif'ler birtakım deneyimler kurup insanları bu deneyimlerin öznesi olarak tanıtarak, onlara kendileriyle ilgili hakikatler dayatır, iktidarın şiddet kullanmadan bedeni kuşatmasını sağlar, onu itaatkâr ve uysal hale getirir" (Keskin, 2014, s. 18-19). Böylece dispositifler, "bireyin hareketlerini kontrol altına alan, bir anlamda toplumsal düzeni sağlarken diğer yandan öznenin biçimlenişine katkı sağlayan" normlar şeklinde tanımlanabilir (Yeşilyurt, 2023, s. 655).

1.3.1. Michel Foucault'nun İktidar Kavrayışının Bir Yüzü: Biyo-İktidar

Foucault, çalışmalarının genel amacını, "[d]elilik, ölüm, suç, cinsellik gibi deneyimler ile çeşitli iktidar teknolojileri arasındaki ilişkileri analiz etmek" (2014, s. 27) cümlesiyle ortaya koyar. Görüldüğü üzere "iktidar", onun teorisinin başat unsurlarından biridir. O, bu kavramı öncelikle, Marksist teorisyenlerin genel yaklaşımındaki gibi, merkezî yönetim organı devletle irtibatlandırarak ele alır. Burjuvaziyle birlikte şekillenen modern devletin iktidar yöntemlerini, diğer deyişle teknolojilerini sorgulamaya girişir.

Modernizm sürecinde yönetim tekniklerinin bireylere yönelmesiyle, “merkezî devlet” anlayışının değiştiğine değinen Foucault, bu bireyselleştirici iktidarı “pastorallık” şeklinde adlandırır.⁴⁶ Pastorallık, Foucault’nun “biyo-iktidar” tabiriyle karşıladığı modern devletin yönetim modelini oluşturur.

“Biyo-iktidar”ın öncelikle, “geleneksel siyaset teorilerinde rastla[nan] negatif iktidar anlayışından çok farklı” olduğunu belirtmek gerekir. Söz konusu “yeni iktidar biçimi üretken, yaşamı desteklemeye, yaşamın sağladığı güçleri sınırlamaya değil arttırmaya yönelik, yani pozitif[tir]” (2014, s. 16). Foucault, “anatomo-siyaset” tabiriyle adlandırdığı pratiğin, “bireylerin bedenlerini, davranışlarını hedefleyen” bir iktidar teknolojisi olduğunu bildirir (2014, s. 151). Burada amaç, “insan bedenini disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, [onu] daha verimli ve uysal kılmak ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmektir” (Keskin, 2014, s. 16). Düşünür ayrıca, nüfusun keşfedilmesiyle birlikte, “insanların çocuk yapmaya nasıl yönlendirilebileceği”, “nüfus akışının nasıl düzen[lenebileceği]”, “bir nüfusun büyüme oranını[n] ve göçleri[n]” nasıl kontrol edilebileceği sorularından hareketle “biyo-siyaset”in keşfedildiğini aktarır (Foucault, 2014, s. 152). Bu ikinci biçimde, “bedene doğal bir tür olarak yaklaşı[lır] ve nüfusu düzenleyici bir denetim” sağlanır (Keskin, 2014, s. 17). Sonuçta, on sekizinci yüzyıldan itibaren “yaşam ve beden”, bir “iktidar nesnesi”ne dönüşür (Foucault, 2014, s. 152-153). Özellikle cinselliğin sorunsallaştırılması ve denetlenip kontrol altına alınması noktasında, yukarıda bahsi geçen teknikler, Foucault’ya göre, iktidar burjuvazinin çıkarına hizmet eder: “Cinsellik anatomo-siyaset ile biyo-siyaset arasındaki birleşme noktasındadır, disiplinlerin ve düzenlemelerin kavşağındadır ve bu işlevinden dolayı on dokuzuncu yüzyıl sonunda toplumu bir üretim makinesi haline getirmek için birincil önemdeki siyasi bir parça haline gelmiştir” (2014, s. 153).

Biyo-iktidar teknolojisinin, her şeyden önce kârı esas alan kapitalist sistem içindeki yeri, temel işlevi kapatma, ıslah ve tedavi olan hapishane ve hastane gibi kurumların ortaya

⁴⁶ Düşünür, “pastorallık” terimini, Mısır, Asur ve Filistin gibi Antik Doğu toplumlarında benimsenmiş, Yunanlılar ve Romalıların ise yabancı olduğu, “[p]eşinden koyun sürüsünün geldiği çoban olarak ilahi varlık, kral ya da lider fikri[nden]” hareketle ve sürüsünü yöneten çoban analogisine başvurarak geliştirir (Foucault, 2014, s. 28). Antik Doğu’da yöneticinin çoban gibi görülmesi ve Tanrı’nın da benzer şekilde “insanları otlayacakları çayıra götürme ve onlara yiyecek sağlama bakımından bir çoban” gibi algılanması söz konusudur (2014, s. 28). Foucault, buradaki tartışmayı yürütürken İbrani metinlerindeki verilerden faydalanır. Sonuçta, söz konusu çobanın yönetim biçiminin, yani “pastoral iktidar”ın, tahakkümü değil, “sürünün her üyesine ayrı bir özen gösterilmesini içerimle[diğini]” ortaya koyar (2014, s. 31).

çıkış gerekçesiyle ilişkilidir. Herhangi bir ayırım gözetilmeden hemen herkesin kapatıldığı Genel Hastane gibi kurumlarda, on sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyıl başında, yani Fransız Devrimi zamanında ayırma işlemi gerçekleşir. Buna göre, “akıl hastaları tımarhaneye, gençler ıslahevlerine, suçlular hapisaneye” yerleştirilir (2011, s. 106). Sonuçta Foucault, kendi ülkesi Fransa’da bu kurumlar için çalışan sosyal danışman, eğitimci ve doktorları zindancıyla bir tutar. Ona göre bu mesleklerin ortak işlevi, “marjinal varoluşların gözetlenmesi, sürgü altında tutulmasıdır” (2011, s. 107). Düşünür, hapisane özelinde, bu yargısını şu cümlelerle açıklar:

[M]ahkûmun yarı serbest konuma getirilmeye veya şartlı tahliyeye “layık” olup olmadığına karar verme hakkının yargılamayı yapan hakimlerin dışındaki kişilere bırakıldığı, bunların cezaya son verebilir hale geldikleri andan itibaren, yasal cezalandırma mekanizmaları onlara verilmiş olmakta ve bu durum onların değerlendirmelerine terk edilmektedir: bunlar yardımcı yargıçlardır, ama gene de yargıçıtlar. (2015, s. 57)

Foucault, *Hapishanenin Doğuşu* başlıklı kitabının başında, on sekizinci yüzyılın ortasında, Fransa’da gerçekleştirilen çarpıcı bir idam sahnesini ele alır. Atıfta bulunduğu kaynaklarda, bu sahneye yönelik tanıkların anlatımlarına başvurur. Burada, babasını öldürmekten suçlu bulunan Damien adında bir adamın, işkence dolu infaz süreci ayrıntılarıyla aktarılır. Suçlunun bu sahnede, halkın önünde teşhir edilmesi ve (kerpetenle etlerinin kesilmesi, kanayan yerlerinin kızgın demirlerle dağlanması, uzuvlarının atlara bağlanarak bedeninin parçalanması gibi) birçok işkenceye başvurularak öldürülmesi söz konusudur (Foucault, 2015, s. 34-37). Foucault devamında, bu olaydan yaklaşık yetmiş beş yıl sonra hazırlanan, “Paris Genç Mahkûmlar Evi” için yazılmış yönetmeliği paylaşır (2015, s. 37-38). Böylece, çok kısa bir zaman içinde suçluların cezalandırılmasına yönelik pratiklerin, teşhir ve infazdan, kapatma ve ıslah sürecine evrildiğini gösterir. Yani, “[f]izik acı, bizzat beden acı çekmesi, artık cezanın oluşturuç unsurları olmaktan çıkmışlardır. Cezalandırma, bu dayanılmaz duygular sanatından, bir askıya alınan haklar ekonomisine geçmiştir” (2015, s. 43).

Yazar, çalışmasının devamında Avrupa özelinde, işkence odaklı ve beden sürekli acı çekmesi üzerine yoğunlaşan idam uygulamalarının, giyotin ve darağacı gibi yöntemlerle

giderek tek seferde gerçekleştirilen acısız bir infaz anlayışına evrilişinin tarihini araştırır. Sonuçta tıp, kriminoloji, psikoloji, psikopatoloji, psikiyatri, eğitim bilimleri gibi söylemsel pratiklerin ve hapishane, ıslahevleri, hastane, akıl hastanesi gibi söylemsel olmayan pratiklerin sürece dâhil olduğu bir cezalandırma ve kapatma pratiğinin “soy ağacını” çıkarmaya girişir (Foucault, 2015, s. 59). Onun perspektifinin dikkat çeken yönü, işkenceye dayalı infaz uygulamasının dönüştüğü ve ilk bakışta daha insancıl görünen cezalandırma ve kapatma uygulamalarının, “insanlığın bir gelişmesi veya insan bilimlerinin bir gelişmesi olarak” değerlendirilmemesidir. Foucault’ya göre “bunlar aslında daha çok, yeni iktidar taktiklerinin ve bunların arasında da yeni ceza mekanizmalarının etkilerinden biridirler” (2015, s. 59). Özetle, bu dönüşümün arka planında, iyi niyetten ziyade daha etkili yönetebilme kaygısının yattığı görülür.

Foucault, söylemsel pratiklerin ürettiği bilginin ve oradan hareketle söylemsel olmayan pratiklerde gerçekleştirilen uygulamaların, sonuçta, politik bir araç olarak görülen bedenin, itaatkâr ve üretken bir niteliğe dönüştürülmesini sağladığını bildirir. Bedenin, “iktidar ve egemenlik ilişkileri tarafından kuşatılmasının nedeni büyük ölçüde, üretim gücü olmasından kaynaklanmaktadır” (Foucault, 2015, s. 63). Hapishane, hastane gibi kapatma kurumları, ıslah ve (hem bedeni hem de ruhu) tedavi misyonunu varoluş gerekçesi olarak sunduğu an, bedenin iyileştirilerek kişinin topluma kazandırılması, diğer deyişle tabi kılınarak üretime katılması (yani normalizasyon) noktasında iktidarın laboratuvarı işlevi görecektir. Bu ne demektir?

Foucault’ya göre, “Büyük Kapatılma”⁴⁷ olayının gerekçelerinden biri, o dönemdeki krizin daha az hasarla atlatılmasına yönelik beklentidir. Çalışamayacak durumda olan her yaştan, cinsiyetten ve gruptan insanın kapatılmasıyla, onların dışarıda bulunarak ekonomik krizi daha da derinleştirmesinin önüne geçilmesi hedeflenir. Ama bu insanları kapatmak, “sonuçları görünür biçimde çok [daha] masraflıdır” (Foucault, 2011, s. 108). Buna rağmen, “Genel Hastane” projesi, hapishane, hastane, klinik, ıslahevi gibi kurumlara dönüşerek devam eder. Ekonomiye olumsuz etkilerinin yanında, örneğin

⁴⁷ Foucault, *Deliliğin Tarihi* başlıklı eserinde, on yedinci yüzyıldaki “Büyük Kapatılma” olayından bahseder ve bu olaydan sonra söz konusu yapıların ayrılarak kurumsal bir hüviyete büründüğünü bildirir. Bu olayda, 1656 yılında Paris’te kurulan Genel Hastane’ye (Hôpital général), kısa bir zaman içinde, şehirdeki “üç yüz bin nüfusun en az altı bini” gözetlenmek ve denetlenmek üzere yerleştirilmiştir (Keskin, 2011, s. 11). Buraya kapatılanlar, her yaştan ve cinsiyetten “deliler, hastalar, fakirler, eşcinseller gibi farklı özellikler taşıyan kişilerin oluşturduğu bir gruptur”. Bedensel engelinden ötürü çalışamayan ve bakıma muhtaç kimseler de bu mekâna yerleştirilir (2011, s. 11).

hapishanenin, suçluların ıslah edilerek normalleştirilmesi hedefini gerçekleştiremediği, “tersine neredeyse suçun kendisinin kurumsallaştığı, suçlu girenin suça eğilimli olmayı öğrendiği bir mekâna” dönüştüğü görülür (Keskin, 2011, s. 17).

Bütün bu oluşumların, ekonomik ve bir anlamda sosyolojik dezavantajlarına rağmen önemsenmesinin ve sürdürülmesinin gerekçesini Ferda Keskin, “Panoptikon”la ilişkilendirerek şu şekilde ortaya koyar:

Hapishane gibi sürekli gözetim ve denetleme üzerine kurulu bir kurumun tüm görünür başarısızlıklarına rağmen ısrarla muhafaza edilmesinin ve benzeri kurumların hapishanenin disiplin tekniklerini izlemesinin nedeni de bu ince disiplin tekniğinin, bu mikro-mekanizmanın geliştirilmesine hizmet eden bir laboratuvar işlevi görmesidir. Kapitalizmin ve burjuvazinin ihtiyaç duyduğu ya da kapitalist sistemin gerçek çıkarlarını bulduğu şey deliler, hastalar ve suça eğilimlilerin dışlanıp kapatılması değil; bu tür bir kapatmanın kullandığı teknikler ve prosedürlerdir. (2011, s. 18)

Böylece, burjuvazinin önemli keşiflerinden biri olan “biyo-iktidar”ın, toplumu disipline etme, yönetme ve yönlendirme tekniklerini, kapatma pratiklerinin kendisine sunduğu imkânlar sayesinde geliştirdiği söylenebilir. “Disiplinci iktidar, etkisini bedenler üzerinde icra eder ve onları, bir ödüllendirme ve cezalandırma oyunu içinde, belli bir norma uygun davranmaya zorlar: Tartışılmaz biçimde maddidir” (Pallotta, 2020, a. 183). Bu süreç aynı zamanda, kişilerin, (delilik, cinsellik, suça eğilimlilik gibi) öznel deneyimlerin birer öznesine dönüşmesi noktasında işlevseldir. Dolayısıyla biyo-iktidar mekanizmasının, görünürdeki pozitif uygulamalarının, son tahlilde burjuvazinin yönetsel çıkarları doğrultusunda, insanlar üzerinde tek tek işleyerek onları tabi kıldığı ve uysallaştırdığı söylenebilir. Mesela işçinin tasarrufa teşvik edilmesi, işsizlik ya da hastalık durumunda birtakım sosyal imkânlarla geçiminin ya da iyileştirilmesinin sağlanması, sonuçta bedeninin (hem fiziksel hem ruhsal açıdan) sağlıklı ve her an çalışabilir kılınması, “[e]mek gücünün yeniden üretiminin” (Pallotta, 2020, s. 178) koşulları olarak sıralanabilir. Neticede biyo-iktidarın, işçi lehine görülen bedeni disipline edici (anatomo-siyaset) pratikleriyle, arka planda kapitalist üretim ilişkilerinin sürdürülmesini

hedeflediği savlanabilir. Yani sözü edilen verimli hâle getirici, “kontrol, denetleme ve örgütlenme mekanizmaları, insanın üretiminin bir parçası haline gelen nesneleştirilme sürecini” işaret eder (Aka Erdem, 2016, s. 48). Bu açıdan Foucault’nun, iktidar kavramsallaştırmasının ilk ayağında, merkezî bir iktidar kabulünden hareket ettiği ve modern devletin (biyo-iktidarın), ideolojisini toplum tabanına nasıl yaydığının çözümlenmesine odaklandığı belirtilebilir. Diğer deyişle, “politik hükümlerliliğin icrasında yönetim pratiğinin akılsallaştırılmasını” (Foucault, 2015, s. 4) araştırdığı söylenebilir.

Söz konusu bakış açısı düşünürü, Marksist teorisyenlerin çizgisine yaklaştırır. Onların da farklı terminolojiler geliştirerek devleti yöneten egemen sınıfın ideolojisinin, hangi araçlarla toplum tarafından içselleştirildiğinin anlaşılması üzerine yoğunlaştığı, bir önceki bölümde gösterilmişti. İlgili isimlerle Foucault arasındaki düşünsel bağ, Louis Althusser özelinde irdelenebilir. Foucault’nun, “biyo-iktidar” mekanizmasının özde, bedenin, üretime katılması için uysallaştırılmasına yönelik işlediğini vurgulaması, Althusser’in teorisinde de karşılık bulan bir tespittir. Althusser’e göre, “[e]mek gücü sömürü için ancak belirli bir iş için kalifiye ise ve kapitalist toplum düzenine boyun eğmişse iş görür: Ancak itaatkâr olarak üretkendir” (Pallotta, 2020, s. 174). Benzer şekilde, Foucault’nun geliştirdiği “emek gücü oluşturma teorisi”, iki isim arasında “sanılabileceğinden daha büyük bir yakınlık olduğunu” ortaya koyar (2020, s. 175). “Foucault’nun düşündüğü disiplinci iktidar maddi olduğu gibi Althusser’in düşündüğü, ideolojik aygıtlarla düzenlenmiş pratikler içinde ritüelleşmiş ideoloji de maddidir” (2020, s. 183). Ayrıca, disiplinci iktidar ve “baskı-ideoloji kavram çiftinin” (2020, s. 185) anlam evrenindeki benzerlikler de onların teorisini birbirine yaklaştırır. Bütün bu koşutluklar bağlamında Foucault’nun, 1946-1951 yılları arasında École Normale Supérieure’da öğrenciyken Althusser’den ders aldığı (Lasowski, 2019, s. 10) unutulmamalıdır.

1.3.2. Metin Çözümlemesinde Foucault’nun Teorisini İşlevsel Kılmak: İktidarın Diğer Yüzü

Yukarıda dile getirilen örtüşmeye rağmen, Foucault’nun yaklaşımının özgün bir içeriğe sahip olduğu vurgulanmalıdır. Onun teorisinde ayrıca, tek ve merkezî olmaktan ziyade, kılcal damarlardan müteşekkil ve mikro düzeyde işleyen bir mekanizma söz konusudur. İktidar, sadece devlet ve kurumlar tarafından uygulanmaz, günlük yaşamdaki en basit

insani temasları da kapsar. Dolayısıyla tek yönlü ve baskılayıcı değil, çok boyutlu ve ilişkiseldir. Bu yüzden Foucault, kavramı “yalnızca bireyler arasındaki bir tür ilişki” biçiminde tanımlar (2014, s. 55). Ona göre, “[i]ktidarın işleyişi, bireysel ya da kolektif, taraflar arasındaki bir ilişki değildir yalnızca; bazılarının başkaları üzerindeki eylem kipidir” (2014, s. 72-73). Kavramın bu yönü, dünya üzerindeki her insanın, başkalarıyla temas etme sayısı kadar çok iktidar ilişkisinin varlığını imler. Sonuçta, sadece politik bir anlam içermez. Egemen sınıfın devlet ve kurumlar aracılığıyla topluma yönelik uyguladığı iktidarın, onun yalnızca bir yüzünü oluşturduğu ve bunun dışında, çok daha karmaşık ve kapsamlı bir niteliğe sahip olduğu söylenebilir. Bu yönüyle Foucault, Althusser’in geliştirdiği “iktidarın [sadece] birtakım devlet aygıtlarınca uygulanan baskı ve ideolojik denetimle icra edildiği fikrini” reddetmiş olur (Pallotta, 2020, s. 180-181) ve kendine yeni bir alan açar. Böylelikle sorunsallaştırmanın üçüncü sac ayağı olan “etik” bahsine geçilebilir. “Özne”nin kavramsal çerçevesi, bu bahisle birlikte ortaya konacaktır.

Etik, Foucault’nun yaklaşımında, kişinin kendisiyle kurduğu ilişkidir ve “bilgi” ile “iktidar” alanlarının ürettiği normların, kişi tarafından içselleştirilmesi ya da reddedilmesiyle alakalıdır. Şamil Yeşilyurt, Foucault’dan mülhem “etik”i, “öznenin iç hesaplaşması, kabullenışı ve kendini biçimlendirışı” şeklinde tanımlar (2023, s. 656). Kişinin kendi varlığına dair kabullerinin ve retlerinin tamamı neticesinde oluşturduğu kimlik(ler), “etik”in yörüngesini meydana getirir. Böylece kavram, “bilgi ve iktidar eksenlerinin bir araya gelerek kurdukları deneyimler, ürettikleri hakikatler ve dayattıkları sınırlar[ın]” (Keskin, 2014, s. 22) bireye nüfuz etmesiyle anlam kazanır. Örneğin, psikiyatri, psikopatoloji, tıp gibi söylemsel pratikler tarafından hastalığa dair üretilen nesnelliğin (bilgi), sınırlandırıcı ve kural koyucu erklerce (iktidar) çerçevelenmesi ve dayatılması neticesinde hastalık adı altında bir öznel deneyim tanımlanır. Buradan doğan “hakikat oyununda”, mesela eşcinsellik sorunsallaştırılıp ruhsal ya da fiziksel bir hastalık olarak etiketlenir. Herhangi bir birey, söz konusu üretimden yola çıkarak kendisini hasta addettiği an (etik), hastalık öznel deneyiminin bir öznesine dönüşmüş olur. Bu bağlamda, düşünürün iktidarla doğrudan ilişkilendirdiği özne tanımı şu şekildedir:

Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik

yaşama müdahale eder. Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ed[er]. (Foucault, 2014, s. 63)

Görüldüğü üzere Foucault'nun yaklaşımında özne, her şeyden önce kişinin kimliğine dair kabullerinin neticesinde şekillenir. Kimliğin sınırlarını çizen bilgi ve iktidar alanlarının etkisinde, etiğin yürürlüğe girmesiyle (yani kişinin kabulleri ve retleriyle) somutlanır. Söz konusu varlık biçimi ortaya çıktığında anne, baba, erkek, kadın, evlat, işçi, patron, ezen, ezilen, ahlaklı, ahlaksız, iyi, kötü, deli, suçlu, ulusalcı, sosyalist, faşist, vatansever, vatan haini gibi sayısı daha da arttırılabilecek, bakış açısına göre olumlu ya da olumsuz nitelikli kimlikler edinilir. Sonuçta, millî, dinî, bireysel, cinsel, ideolojik, kültürel kimlik türleri söz konusudur (Ateş, 2020, s. 72) ve bireyin, birçok kimliğin temsilciliğini tek başına üstlenebileceği söylenebilir. Mesela, evde baba ve evlat, fabrikada işçi, hastanede hasta, siyasi bir eylem içinde sosyalist etiketleriyle anılma, kişinin farklı mekânlar bağlamında ayrı ayrı görünür kıldığı kimlikleri örnekler. Foucault'nun düşüncesi açısından ele alındığında bütün bu hazır kalıplar, kişinin (denetim ve bağımlılık açısından) başkalarıyla ya da (vicdan ve özbilgi yoluyla) kendisiyle kurduğu ilişkinin çıktıları, diğer deyişle birer özne olma hâlleridir.

Düşünür, etik ve kimlik kavramlarını birbiriyle ilişkilendirerek “kendilik bilgisi” çatısı altında birleştirir. Yukarıda da açıklanmaya çalışıldığı gibi, onun yaklaşımında “kendilik bilgisi” içsel ve durağan değil, toplumsal ve dinamiktir. Mekâna göre değişiklik gösterir. Sosyal şartlardan etkilenir, bir anlamda kişinin kendisini, farklı habitatları gözeterek uyumlu ya da aykırı kılma güdüsüyle şekillenir. Giyildiği nispette içselleştirilen kimliklerin tercih sebebi, tek bir nedene indirgenemeyecek düzeyde karmaşık bir mekanizmanın etkisinde gerçekleşir. Foucault, *Cinselliğin Tarihi* başlıklı kitabında, “ahlaksâl özne”nin oluşma sürecinin nedenlerini sorgularken bu bağlamda edinilen kimliğin, çeşitli kişisel gerekçelerle şekillendiğini ortaya koyar. Bu noktada o, “[k]arıkocaya katı ve karşılıklı bir sadakat ve sürekli bir üreme iradesini öneren cinsel buyruklar kodunu” ele alır. Söz konusu sorgulamada, “böylesine katı bir çerçevede bile, bu ölçülülüğü uygulamanın, yani ‘sadık olma’nın farklı biçimleri” olduğunu dile getirir

(2007, s. 138). Düşünür böylece, bir özne olma hâlinin, bireysel ve kısmen özgün koşullardan doğduğunun altını çizer:

Buna göre, sadakat pratiğinin temeli, bilfiil eylemlerde, yasaklar ve zorunluluklara katı biçimde uyma ile belirlenebilir. Ancak sadakatin temeli arzulara hâkim olmaya, onlara karşı yürütülen sıkı mücadeleye, onlara direnme gücüne de dayandırılabilir, ki bu durumda sadakatin içeriğini oluşturan şey bu kararlılık ve mücadeledir; bu koşullarda, ahlaksâl pratiğin maddesini oluşturan, icraatları çerçevesinde eylemler olmaktan çok ruhun çelişkili devinimleridir. Sadakat ilkesi, bunun yanı sıra kişinin eşine karşı beslediği duyguların yoğunluğu, sürekliliği ve karşılıklılığında ve her iki eşi sürekli birbirine bağlayan ilişkinin niteliğinde de temellendirilebilir. (2007, s. 138)

Foucault'nun sunduğu perspektif, kimlik edinimi sonucu giyinilen özneliğin, yalnızca tek ve merkezî bir iktidarın sınırlandırmasıyla gerçekleşmediğini, özellikle bireyin, kendisiyle kurduğu ilişki bağlamında farklı iktidarlara (evde anne, baba, eş; okulda öğretmen, sınıf arkadaşları; iş yerinde patron, mesai arkadaşı gibi) temasları neticesinde de vuku bulduğunu gösterir. Çalıştığı yerde varlığını kabul ettirmek ve para kazanabilmeye devam edebilmek için patronun iktidarına boyun eğen bir kişi (bu tabi oluşun hem patrona hem de çalışana yönelik olumlu sonuçları olacaktır), kendi özel hayatında, örneğin evinde, çocuklarına ve eşine iktidar uygulayabilme özgürlüğüne her zaman sahiptir. Benzer şekilde babasının iktidarını kabul eden bir çocuk, bu tercihi neticesinde harçlık ya da oyuncak gibi maddi getiriler elde edebilecektir. Babasının da bu ilişkide kendi lehine, mesela psikolojik tatmin gibi, olumlu çıktıları söz konusu olabilir. Dolayısıyla Foucault'nun yaklaşımında iktidar, ısrarla vurgulandığı gibi, tek ve durağan değil, çeşitli, dinamik ve ilişkiseldir. Sadece iktidarın lehine işlemez ve reddedilebilme potansiyelini içinde taşır. Özne olma hâlinin böylece, birtakım faydaları da kapsadığı görülür. Tam bu noktada Foucault'nun iktidar kavramsallaştırmasının tahakkümü değil özgürlüğü varsaydığı, özgürlüğün olmadığı yerde iktidardan bahsedilemeyeceği belirtilmelidir. Ona göre bu yönetim biçimi, “yalnızca ‘özgür özneler’ üzerinde ve yalnızca onlar ‘özgür oldukları sürece uygulanır. (...) Kölelik, insan zincirlenmiş olduğunda değil (bu durumda söz konusu olan maddi bir kısıtlama ilişkisinin

dayatılmasıdır) hareket edebileceği ve hatta kaçabileceği zaman bir iktidar ilişkisidir” (2014, s. 75). Aksi hâlde ortaya çıkan pratik tahakküm olacaktır.

Buna karşın, bilgi ve iktidar alanlarının daha kuşatıcı bir şekilde işlediği öznelik biçimleri de söz konusudur. İkili ilişkilerde belli çıkarlar doğrultusunda kaygan bir zeminde çalışan iktidar, kültür gibi daha buyurganca işleyen mekanizmalarda varlığını tek taraflı dayatabilir. Herhangi bir kültürel kabul neticesinde giyindiği kimliklerle kişi, içselleştirdiği yaşam biçimini tek gerçeklik gibi algılayabilir. Örneğin, erkeklik ve kadınlık gibi cinsiyet rolleri, biyolojinin değil, kültürün güdümünde var olur. Cinsiyet rolleri bağlamında üretilen bilginin, insan ilişkilerinin hemen tamamını kapsayarak davranışları şekillendirme potansiyeli taşıdığı söylenebilir. Bunun sonucunda erkek ya da kadın gibi davranma edimleri ortaya çıkar. Bu kalıplara uyulmadığında ötekileştirme ve dışlama mekanizmaları yürürlüğe girer. Söz konusu kabullerle mesela, ataerkil yapının toplumdaki yeri sağlamlaşabilir. Kültür böylelikle, biyo-iktidarın, yani egemen burjuvazinin çıkarlarının toplum tabanına doğallıkla yayılmasına imkân sağlayabilir. Mesela erkeklik ya da kadınlığın ön plana çıktığı tüketim ürünleri, onlara dair reklamlar ve kurmaca üretimlerle, bu kimliklerin sınırları kalınlaştırılabilir ve böylece iktidar, kültür aracılığıyla işletilebilir.⁴⁸ Yani, hemen her toplumda kutsandığı dile getirilebilecek kültür gibi anlatılarda üretilen bilginin, farkına varılma, tartışılma noktasında bireyi zorlayacağı ve ona, reddetmekte güçlük çekeceği bir öznelik dayatacağı savlanabilir. Foucault’nun özgürlüğe dair dile getirdikleri, kültür gibi aşılması daha zor normların temelindeki yapaylığı ve kırılganlığı imlemesi açısından ayrıca önem arz eder. Sonuçta ona göre, “[g]ünümüzün sorunu artık ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir” (Keskin, 2014, s. 20).

⁴⁸ Tam bu noktada Theodor W. Adorno anılabilir. Adorno’ya göre kültür, ayırıştırıcı ve farklılaştırıcı değil, aksine homojenleştiricidir ve benzerlikler kurma, diğer deyişle, standartlaştırma işlevine sahiptir. Bu bağlamda, “[f]ilmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir” (2012, s. 47). Dolayısıyla onun yaklaşımında kültür, Althusser’in DİA teorisiyle, aynı zamanda da Foucault’nun iktidar kavramsallaştırmasıyla koşutluk sergiler ve toplumdaki her bireyin özneleşerek normalleşmesi sürecine doğrudan etki eder. Adorno ayrıca, kültüre dair her şeyi “endüstri”yle ilişkilendirir ve bir kısa öyküden sinema filmlerine ve radyo programlarına değin hemen bütün kültürel üretimleri, “meta” kategorisinde değerlendirerek bunların belli tüketicileri hedefleyip üretildiğini, genel resimde ise “kültür endüstrisi”ne ait her unsurun kapitalizm çarkına eklemlendiğini öne sürer (2012, s. 51).

Buraya kadar ortaya konan teorik yaklaşımların, bir kurmaca metin incelemesine nasıl katkı sunabileceği sorununun özellikle aydınlatılması gerekir.⁴⁹ Tezin bağlamı dolayısıyla bu sorun, toplumcu edebî üretimler açısından ele alınmalıdır. Sanatın kökenine dair yürütülen tartışmada mitlerin, toplulukların yaşamını düzenleyen anlatılar biçiminde değerlendirilmesi gerektiği söylenmişti. Bu anlatılar muhataplarına gerçeklik bilgileri sunar, içselleştirilen bu bilgiler aracılığıyla ilksel insanın algısına yön verir. Foucault'nun terminolojisiyle ifade edilirse mitlerin, söylemsel pratikler biçiminde işlediği, bir iktidar alanı yaratarak ilksel insan için öznel deneyimler tanımladığı ve uyulduğu nispette onu özneleştirdiği çıkarımına ulaşılabilir. Burada elbette biyo-iktidar gibi bir mekanizmanın varlığı söz konusu değildir. Başka iktidar odaklarının çıkarı doğrultusunda üretilen ve tüketilen bir bilgi akışından bahsedilemez. Yani, Foucault'nun incelemesinin odağı olan modernleşmeye özgü tarihsel şartlar, mitsel dönemler için geçerli değildir. İlksel insanın tabi olduğu mitsel iktidar, daha çok tek taraflı, temelde hayatta kalma ihtiyacının zorunlu tezahürü, herhangi başka bir çıkar odağının art niyetli uygulamalarından bağımsız, sadece bu insan lehine üretilen yapıcı bir ilişkiyi ifade eder.

Bu tezdeki iddialar bağlamında mitin, hakikatin kendisi gibi algılanması, dönem insanının hayatını düzenlemesi, zorla değil, gönüllülükle kabul görmesi gibi nitelikleri, biyo-iktidarın yönetsel keşiflerinin, arketipsel açıdan mitlerle ilişkilendirilebilmesine olanak sağlar. Daha doğrusu, mitsel dönem insanının doğaya içkinliği dikkate alındığında söz konusu anlatılardaki iktidar teknolojisinin pastorellikle anlamlandırılabilmesi düşünülebilir. Roland Barthes'ın da farklı kavramlardan hareketle, söylen/mit-ideoloji bağlantısından yola çıktığına değinilmişti. Dolayısıyla mit, modern iktidar yaklaşımının etkililik yönünden varmak istediği durağın arkaik özü biçiminde değerlendirilebilir. Sonuçta biyo-iktidar oluşumunun, pastorellikten esinle ve bilinçdışı düzlemde, daha önce de ifade edildiği gibi, toplumun tamamında mit gibi algılanıp mit gibi yaşanmayı hedeflediği savlanabilir.⁵⁰

⁴⁹ Türk edebiyatı araştırmaları arasında, Michel Foucault'nun teorisinden ve terminolojisinden hareketle edebî metin incelemesi yapılan çalışmalardan, Egem Atik'in (2014) "Sevgi Soysal'ın Romanlarında Özne ve İktidar" başlıklı yüksek lisans; Nilüfer Aka Erdem'in (2016) "Özne-İktidar İlişkisi Bağlamında Alev Alıtlı'nın Romanlarının İncelenmesi" başlıklı doktora tezlerine ayrıca bakılabilir.

⁵⁰ Şunu özellikle belirtmek gerekir ki, buraya kadar sunulan perspektif, tezin kapsamındaki toplumcu tiyatro metinlerinin temellendirilmesinde ve çözümlenmesinde kayda değer bir bakış açısı sunmasının yanı sıra, Marksist teorisyenlerin ve Foucault'nun üzerinde fikir yürüttüğü iktidar pratiğinin niteliğine dair bir öneri geliştirmeye yöneliktir ve elbette tartışmaya açıktır.

Althusser'in edebiyatı DİA kapsamında değerlendirmesinin, edebiyatın bir ideolojik aygıt gibi çalışması ve egemen ideolojinin içselleştirilmesi noktasında işlevselliğe sahip olduğu söylenmişti. Buna ek olarak söz konusu ismin ideolojiye dair iddialarının, Foucault'nun iktidar kavramsallaştırmasıyla koşutluğundan bahsedilmişti. Dolayısıyla Foucault'nun terminolojisinin de edebiyata uygulanabilecek bir kapsama sahip olduğu belirtilebilir. O, ayrıca dile getirmemiş olsa da edebî bir üretimin söylemsel pratik çatısı altında ele alınabileceği öne sürülebilir (Koç ve Şengül, 2023, s. 538). Toplumcu edebiyatın temel kıstaslarından birinin ideolojik telkin olduğu göz önüne alındığında belli bir ideolojiye dair ön kabullerle kurgulanan bir toplumcu metnin, yazarın iktidarının güdümünde muhataplarını (okuru/seyirciyi) özneleştirmek niyetine hizmet ettiği savlanabilir. Burada, söz konusu sürecin bilinçdışı da işleyebileceğinin altını çizmek gerekir. Yazar, kurgusal düzlemde yarattığı tiplerle, onların kimliklerine ait birtakım öznel deneyimler tanımlar. İdeolojik kabulünün doğrultusunda bazı kimlikleri olumlayıp bazılarını yargılar ve gözden düşürmeye çalışır. Böyle bir amaç, bu tarz üretimlerdeki kurmaca kişilerin genelde, derinlikli ve çok boyutlu karakterlerden ziyade tek yönlü ve yalınkat tiplerden oluşmasını gerektirir. Onların, olumlanan ya da olumsuzlanan fikirlerin taşıyıcılığını yüklenebilme potansiyeline sahip olmaları önemsenir. Buradan hareketle ve Murat Belge'nin "genel, toplumsal" özellikleriyle ön plana çıkan roman kişileri için dile getirdiği "toplumsal tip" (1998, s. 20) tarifinden mülhem toplumcu metinlerde, ideolojinin güdümünde ve etkisinde şekillenen kurmaca kişileri tanımlamak için "ideolojik tip" etiketi öne sürülebilir. Çünkü, bir toplumcu edebî metinde, yazarın müdahaleleri neticesinde ve ideolojinin yönlendiriciliğinde somutlanan kimliklere ve davranış biçimlerine yönelik taraflı bir bilgi üretimi söz konusudur. Okurun/izleyicinin, toplumcu edebiyat yazarının metin (yani söylemsel pratik) aracılığıyla uyguladığı iktidarı kabul etmesiyle, diğer deyişle ona tabi olmasıyla özneleşme sürecine katıldığı ve bu iktidarı içselleştirdiği nispette özneleştiği iddia edilebilir. Böylelikle, bu tarz metinlerin, tek tek bireyler üzerinden, bir toplum tasarımı sürecini işlettiği savlanabilir.

Foucault'nun terminolojisi, bir edebî metnin iki dış unsuru (yazar ve okur) haricinde, metin içi çatışmaların anlamlandırılmasında da işlevselliğe sahiptir. Onun iktidar yaklaşımının ilişkisel boyutu ve özneliğe dair öne sürdüğü dinamiklik, herhangi bir metindeki kurmaca kişilerin birbiriyle temasları neticesinde ortaya çıkan çatışmaları, özne ve iktidar kavramlarıyla irtibatlı kılar. Bir kişinin, mekâna ve şartlara bağlı olarak

birçok farklı kimliği giyinebildiğine değinilmişti. Bu kimliklerin, diğer tabirle öznelliklerin duruma göre birbirini dışlama potansiyeli her daim söz konusudur. Örneğin, çalıştığı fabrikada işçi statüsündeki biri, bu kimliğe dair kabulleri doğrultusunda iş yerindeki davranışlarını şekillendirecektir. Bu bağlamda patronuna boyun eğebilir, kişisel çıkarını gözeterek erkeklik özelindeki davranış kalıplarını göz ardı edebilir. Evine döndüğünde ise baba ve erkek olarak işçiliğe dair kabullerini bastırıp ailesine, yalnızca diğer iki özneliğinin davranış kalıplarıyla yaklaşabilir. Patronunun kendi evine olası bir ziyaretinde ise, söz konusu üç öznellik hâli (işçi, erkek ve baba) çatışmaya girecektir. Buradan çıkacak sonuca göre söz konusu kurmaca kişi, ailesinin nazarında erkekliğinin ve babalığının sağladığı iktidar zeminini yitirebilir ya da tam tersi, işçi kimliğinden ödün vererek patronunun gözündeki değerini ve işini kaybedebilir. Sonuçta, Foucault'nun teorikleştirdiği özne ve iktidar kavram çiftinin, bir edebî metinde süregelen çatışmaların omurgasını oluşturabileceği, bu çatışmaları çeşitlendirip derinleştirebileceği dile getirilebilir.

Marksist teorisyenlerin, edebî üretimin egemen sınıflar lehine ürettiği bilgiyle toplumu manipüle etme, yapaylığı doğallık gibi sunabilme kabiliyetine sıklıkla atıf yaptığı görülmüştü. Bu bakış açısında edebiyat, salt estetik ve masum bir uğraş olmanın ötesinde, ideolojinin üretildiği, normalleştirildiği ve yayıldığı büyük bir politik mekanizmanın önemli bir parçası biçiminde değerlendirilir. Birçok normatif çerçevenin somutlandığı edebiyat, olay örgüsü, kişi ve mekân gibi kurgusal unsurlarıyla, her daim tarihsel ve öznel (dolayısıyla sınırlı) bir gerçekliğin sunumunu gerçekleştirir. Marksist düşünürlerin yaklaşımında hem üretim hem tüketim noktasında insan algısından bağımsız ve ideolojiden arınmış bir edebî üretimin imkânsızlığı önemle vurgulanır. Macherey'nin gösterdiği gibi, evrensel değerlerin savunuculuğunu üstlenmiş, bu yönüyle insancıl ve masum görünen bir edebiyat eserinde bile ideoloji, tam bu noktada, yani masumluğun içine sinmiş suskunluklarda kendisini görünür kılar.

Foucault'nun savunusunun, Marksist düşünürlerin ideoloji bağlamındaki yaklaşımlarıyla bir derecede koşut oluşu,⁵¹ iktidar ve özne ilişkisini farklı düzeylerde somutlamayan bir toplumcu edebî üretimin olanaksızlığı düşüncesini doğurur. Yani, yazarın tabi olduğu

⁵¹ Burada, görünürde iyi, toplumun lehine zannolunan ama özünde iktidarın sinsi çıkarlarını gözetken biyo-iktidar gibi mekanizmalara ve hapishane gibi kapatma pratiklerine dair Foucault'nun düşünceleri hatırlanabilir.

iktidar (diğer deyişle ideoloji), yazara tabi metindeki hemen her kurgusal unsurun şekillenmesinde başat rol üstlenir ve metin aracılığıyla okurun dikkatine sunulur. Burada muhatap, edebî üretim vasıtasıyla yaratılan hakikat oyununu içselleştirip kabul edebilir ya da dışlayarak reddedebilir. İdeoloji dozu yüksek böyle bir üretimle, estetik kıstaslar gözetilerek de ilişkiye girilebilir. Bu durumda toplumcu edebî mahsul, güzellik ve çirkinlik açısından ele alınıp ideolojiye verdiği ağırlık nispetinde değersiz ve kötü sayılabilir. Ama toplumcu metin üreticisinin hedef kitlesinin bunlardan ziyade, diğerleri olduğu söylenebilir. Böylece, edebî metnin bir bilgi ürettiğine ve hakikat sunumu gerçekleştirdiğine yönelik ön kabulü onu tüketmeye hazır alımlayıcının varlığı sayesinde, toplumcu sanat üretimlerinin anlam kazandığı savlanabilir. Bu tezin kapsamındaki 1946-1960 yıllarında kaleme alınan tiyatro metnlerinin çoğunda, ideolojilerin yön verdiği bir sosyal mesaj kaygısı güdüldüğü görülür. Tüketim zinciri içinde alıcı bulamayan bir metanın piyasadan silineceği dikkate alındığında toplumcu tiyatro ürünlerinin tüketici nezdinde kayda değer bir karşılığı olduğu öne sürülebilir.

Söz konusu alış-verişin varlığı, birincil önceliği estetik bir deneyim yaratmak ve yaşatmak olması gereken edebiyat (özelde tiyatro) gibi bir sanat olayı için ne anlam ifade eder? Ona yönelik tercihin estetikten ziyade ideolojik beklentilerle şekillenmesinin gerekçesi ne olabilir? Bu sorulara farklı açılardan hareketle cevap aranabilir. Örneğin, sosyolojik bir perspektiften bakarak Ziya Gökalp'in dile getirdiği gibi, “şuur devrinde” şiirin (yani estetiğin) susacağı, “şiir devrinde” ise şuurun (yani fikrin ve ideolojinin) seyirci kalacağı belirtilebilir (1976, s. 7). Kısaca, “[b]elli bir dönemde, toplumun eriştiği düzeye göre sanatın bu iki ögesinden biri ağır basabilir” (Fischer, 2012, s. 29). Bu tezde ise, ideoloji ve mit ilişkisi, mitlerin ilk ideolojiler biçiminde değerlendirilebilmesi ve modern ideolojilerin kendisini mit gibi sunma eğilimleri ve gerekçeleri bağlamında bu sorular aydınlatılmaya çalışılacaktır. Sözü edilen ilişkinin arkaik ve arketipsel yönü yukarıda vurgulanmıştı. Edebiyatın mitlerle kökensel bir bağa sahip olduğu da söylenmişti. Buradan hareketle mitin bir kanun, bir kurallar silsilesi ve didaktik buyrukların sıralandığı bir bildiriden ziyade, anlatı çatısı altında sanatsal bir form olarak dikkate alınması gerektiği öne sürülebilir. Böylelikle kurgusal özünün de altı çizilmiş olur. Bütün bunlardan yola çıkıldığında ideolojinin mit hüviyetine bürünerek kendisini sunduğu temel aygıtlardan birinin edebiyat olduğu iddia edilebilir. Herhangi bir ideolojinin (büyük oranda) gerçeklik gibi üretildiği ve tüketildiği anlatılar olması

nedeniyle toplumcu tiyatro metinlerini, ideolojinin mit yaratma arzusunun bir tezahürü biçiminde ele almak mümkündür. Ayrıca bunları, toplumun mite yönelik arkaik ve arketipsel yönelimlerinin bilinçdışı düzlemde aktarılması sonucunda benimsenen ve tüketilen sanat formları olarak değerlendirmek olasıdır.

Buraya kadar sürdürülen tartışmayla, toplumcu bir edebî üretime özsel bir gerekçe ve teorik bir çerçeve sunmak hedeflenmiştir. Ayrıca, bu tarz eserlerin incelenmesi için terminoloji, yöntem ve bakış açısı teklif etme gayesi güdülmüştür. Bir sonraki başlık, Marksist estetiğin, genel hatlarıyla ve sanatın kökenine dair iddiaları bağlamında irdelenmesine ayrılacaktır. Literatürde toplumculuk dendiğinde Marksizmin anlaşılması ve toplumculuğun görünümlerinden birinin, bu ideolojinin etkisinde şekillenen edebî üretimler olması, böyle bir başlığı gerekli kılmaktadır. Ayrıca, aşağıda yürütülecek tartışma, diğer toplumcu metinlerin etiketlenmesi ve incelenmesindeki kıstasların belirlenmesini kolaylaştıracaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

TOPLUMCU TİYATRONUN KRİTLERLERİNE DOĞRU

2.1. Sanatın Köklerinden Beslenen Bir Toplumculuk: Marksist Estetik

Marksizm, tarihi belli prensipler doğrultusunda yorumlayarak çağını değiştirip geleceği şekillendirme iddiasındaki felsefi ve politik bir sistem biçiminde ortaya çıkar. Marksist estetik ise, Rus kuramcı Georgiy Valentinoviç Plehanov'un “temel taşlarını koy[duğu]” (Fréville, 1999, s. 11) bir sanat teorisi olarak dikkat çeker. Teorisyenin, bu bağlamdaki görüşlerini geliştirirken sanatın başlangıcına dair dile getirdiği düşünceler, Marksist estetiği, yukarıda genel çerçevesi çizilmeye çalışılan sanat ve faydacılık arasındaki ilişkinin çimento vazifesi gördüğü zemine oturtur.

Marx ve Engels'in, Marksist estetiğe dair derli toplu ve kapsamlı görüşler dile getirmedikleri, bu meseleye yeterince zaman ayıramadıkları bilinir. Nitekim Murat Belge'ye göre, “Marx, Kapital'i yazmayı bitirdikten sonra, Balzac üzerinde bir çalışmaya girmeyi bile düşünüyordu. Ama o da, Engels de, sanat ve edebiyatla doğrudan ilgilenmeye fırsat ve vakit” bulamamışlardır (1989, s. 29). Jean Fréville de onların, “yeni bir estetik kurma yoluna” girmediğini bildirir (1999, s. 12). Buna karşın, söz konusu isimler, “genel Marksist kuram içinde sanatı ekonomik yapıya bağlamakla Marksist estetiğin temel ilkesini yerleştirmişlerdir” (Moran, 2002, s. 42). Onların, teorik kitaplarındaki bazı vurguları ve özellikle, edebiyata dair düşüncelerini dile getirdikleri mektuplar, Marksist sanat görüşünün çekirdeğini meydana getirir. Örneğin Murat Belge, Karl Marks'ın, “[k]afada ortaya çıktığı şekliyle, bir düşünceler bütünlüğü olarak çıktığı şekliyle, bir düşünceler bütünlüğü olarak bütünlük, elinden gelen tek yoldan, sanat, din, ya da pratik-akıl yollarından ayrı bir yoldan âlemi özleştiren düşünen kafanın bir ürünüdür” şeklindeki ifadesinden hareketle, onun sanatı, özünde “bir bilgi biçimi” olarak değerlendirdiğini öne sürer (1989, s. 31). Başka bir örnekte, Marks ve Engels'in, *Alman İdeolojisi*'nde, “[s]anatın ve sanatçının yaratıcı ruhunun, tarihsel gelişimin her bir somut aşamasındaki toplumun ekonomik ve politik yaşamına bağımlılığını” sergilediği iddia edilir (Marksizm-Leninizm Enstitüsü, 2013, s. 11). “Tüm toplumların bugüne kadarki tarihi, sınıf savaşımının tarihidir” düsturu da (Marx ve Engels, 2015, s. 49) Marksist edebî üretimleri fazlasıyla etkiler. Bu gibi vurgulardan hareket eden teorisyenler genelde, söz konusu anlayışı maddeci bir zemine oturtarak sanat ve tarih, sanat ve ideoloji, sanat

ve ekonomi arasında mekanik bir ilişkinin varlığını öne sürer. Yazarın, mensup olduğu sınıfın sözcülüğünü üstlendiğini varsayar. Çünkü yazar, “yapıtını her şeyden önce o sınıf için kaleme alır” (Lunaçarsaki, 1998, s. 42). Terry Eagleton’ın bu anlayışa yönelik itirazlarından yukarıda bahsedilmiştir. Söz konusu yaklaşımı benimseyenlerin Ortodoks Marksizmin savunucuları olduğu söylenebilir. Bu isimlerin öncülerinden sayılabilecek Plehanov, Marx ve Engels’in eserlerindeki teorik kırıntılardan hareketle meseleyi genişlemesine ele alıp literatüre Marksist estetiği kazandırmaya çalışır. Yani söz konusu isim, “Marksçılığın büyük buluşlarını temel alan bir bilimsel estetik kurmak ister” (Fréville, 1999, s. 13). Murat Belge’ye göre, “aradaki Mehring, Lafargue gibi yazarlar özgün bir görüş” getirmemiştir (1989, s. 42).

2.1.1. Georgi Plehanov ve Marksist Estetiğin Temelleri

Plehanov, edebiyata dair yaklaşımını “maddeci eleştiri” biçiminde adlandırır (1987, s. 9). Bu bağlamda edebiyatı, fayda prensibinden hareketle ve materyalist perspektifle anlamlandırma gayreti güder. Hukuk, eğitim, sanat gibi üst yapı unsurlarının, ekonomik alt yapının belirleyiciliğinde şekillendiğini iddia eder. Ayrıca, neden-sonuç ilişkileriyle ve sınıf çatışması temelli gelişen bir tarih tezinin terimleşmiş karşılığı olan tarihsel materyalizm anlayışını savunur. Bu yaklaşım, “[b]elli bir dönemde insan ilişkilerini ve bu ilişkilerin bir dönemden ötekine değişimini belirleyen genel yasalar” (Caudwell, 1998, s. 15) şeklinde tanımlanabilir. Tarihsel materyalizm anlayışında, toplumların uğradığı aşamalar, “ilkel toplumlar, kölelik üzerine kurulmuş toplumlar, feodalizm, kapitalizm, sosyalizm”, dünyanın varacağı nihai nokta ise komünizmdir (Moran, 2002, s. 43). Kapitalizmin çarklarını işleten burjuvazi yozlaşmıştır, dolayısıyla gericidir. Proletarya, yani işçiler ise tarihin kendisine yüklediği sorumlulukla birlikte geleceğin komünist toplumunu kuracak yegâne unsurdur, bu yüzden ilerici sınıfı temsil eder. İdeolojinin tartışmasız kabul ettiği şekilde, kapitalizmin bozukluğu ile insanın özüne yabancılığı, egemen sınıfların tahakkümü ve sömürücülüğü, tarihsel gelişimin temel dinamiği olan ezen-ezilen arasındaki çatışma ve diyalektik, son olarak proletaryanın örgütlenerek geleceğin komünist toplumunun inşasındaki rolü gibi hususlar, güncelin ve geleceğin hakikatidir. Bunlardan hareketle “Marksçılık sanat yapıtlarını belirli yaşam koşullarını az ya da çok gerçekçi bir tutumla yansıtma açılarından inceleyip çözümler” (Lunaçarski, 1998, s. 42). Bütün bu iddialar, “Ortodoks Marksist” estetikte, bir eserin dile getirmesi gereken gerçeklikler biçiminde sunulur. Plehanov bu bağlamda, edebiyat ve eleştirinin

“toplumsal oluşlar”la bağlantısını vurgular (Fréville, 1999, s. 14). Jean Fréville, teorisyenin Marksist estetikteki yerini şu ifadelerle ortaya koyar:

Başka alanlarda olduğu gibi estetikte de Marksçılık her şeyden önce bütün belirtileri ve örtüleriyle idealist önyargılara savaş açar; burjuvaların ve gericilerin yöntemlerine, anlayışlarına, değerlerine ilerici ve devrimci sınıfın düşünceleriyle karşı çıkar. İşte bu ödevi Plehanov, güzel yazılarıyla, parlak bir biçimde yerine getirir. (1999, s. 15-16)

Friedrich Engels, işle sanatın doğuşu arasında dolaysız bir bağlantı kurar. İnsan elinin çok uzun yıllar boyunca sınırlı bir düzeyde kullanıldığına değinen Engels, “ilk çakmaktaşı” işlenip bıçak yapma becerisi kazanıldıktan sonra, elin artık “serbest kal[dığını]” bildirir. Uzun ve karmaşık bir beceri edinimi ve gelişimi sürecinden sonra el, “Raphael’in resimlerini, Thorwaldsen’in heykellerini, Paganini’nin musikisini yaratmayı başarmıştır” (1980, s. 17-18). Buradan yola çıkan Plehanov, anahtar sözcüklerinden birini “iş” olarak belirler. Çünkü, ideolojisinin kurucusu olan Marx ve Engels’in etkisinde o, sanatın doğuşunu ve tarihsel gelişimini ekonominin belirleyiciliğinde somut gerekçelerle açıklamaya çalışır. Teorisyenin perspektifinde sanat, tarihsel gelişim çizgisi içinde, estetik olanın değil, değerli olanın öncelenmesiyle vücut bulan bir mefhumdur: “Maddi koşullar sanatların doğuş ve gelişimini belirler. Doğayla yaptığı savaşta insan, birtakım pratik amaçlar güder. [İlksel toplumda] insan olayları ve nesneleri salt yararlık bakımından ele al[ır].” “Estetik kavrayış” daha sonra gelişir (Plehanov, 1999, s. 31). Örneğin, bir hayvan taklidi yapan insan, bunu ancak yetkin ve güzel bir şekilde başarabildiği zaman iyi bir avcı olabilecektir. Murat Belge, Plehanov’un sanata faydacılık açısından bu şekilde yaklaşımını, “kaba bir maddecilik” biçiminde değerlendirir (Belge, 1989, s. 45). Berna Moran, bu ismin sanatın kökenine dair düşüncelerini aşağıdaki şekilde aktarır:

Sanatın doğuşu sorununu incelerken Plehanov özellikle antropologların ve biyologların araştırmalarından yararlanır. Bu düşünüre göre sanatın kökeni iştir. Dans olsun şiir olsun, resim ya da süsleme olsun, bunlar, hep ilkel toplumların beslenme ve barınma gibi, yarar gözeterek giriştikleri faaliyetlerden doğmuştur. Meselâ yük taşıyanlar, kürek çekenler, deriyi işleyenler v.b. bu işleri yaparken bir şarkı mırıldanırlar. Yaptıkları işe göre

mırıldandıkları şarkının belli bir ritmi vardır ve bu ritm, iş sırasında yapılan beden hareketlerine uygun, onları kolaylaştırıcı ve düzenleyici bir tempodadır. (2002, s. 47)

Plehanov'un düşüncesinde, maddi üretim ilişkilerinin biçimi, sanat olayının yörüngesini çizer. Bu faaliyetin doğuşu, “insanların yaşamak için yapmaları gereken” işlere bağlıdır (Moran, 2002, s. 47). Örneğin, “[a]vcılık yaşamının koşulları, onların yalnız dünya görüşünü değil, (...) [aynı zamanda] onların ‘sanatsal güdülerini’ni belir[ler]” (Plehanov: 1991, s. 44).

Teorisyen, ilksel toplulukların ideolojisinin anlaşılması noktasında en iyi araştırılan alanın sanat olduğu görüşündedir. Onun vardığı sonuca göre bu konudaki incelemeler, “tarihin materyalist açıklamasının doğruluğunu ve deyim yerinde ise kaçınılmazlığını” kanıtlamaktadır (1991, s. 46). Bu araştırmalardan biri, “[n]akış sanatı[nın], ancak onun maddi ön koşulunu oluşturan endüstriyel etkinlik sayesinde gelişebil[ceğini]” öne sürer (1991, s. 46). Devamında Plehanov, Karl Bücher’in, şiirin iş anlamına gelen hareketten doğduğuna yönelik fikirlerini aktarır (1991, s. 47). Düşünür, ele aldığı verilerden yola çıktığında “beden hareketlerinin ritmik düzenlenmesini”, Bücher’den alıntılanarak “[ü]retim sürecinin karakteri ile” açıklar. Aynı isimden yaptığı aktarımda, “şiir sanatının gizi, üretici etkinlikte bulunmak[tır]” iddiasının altını çizer (1991, s. 47). Wallaschek’in, ilksel insanlardaki sahne gösterilerinin içeriğini, (avcı toplayıcılık, tarım gibi) maddi üretim biçimlerinin belirlediğine dair savunularının ışığında Plehanov, şu sonuca varır: “Varlığın düşünce tarafından değil, düşüncenin varlık tarafından belirlendiği tezine, bundan daha parlak bir açıklama tasarımılamak olası görünmemektedir” (1991, s. 48).

Onun bu yargısı, Karl Marx ve Friedrich Engels’in, “[h]ayatı bilinçlilik değil, bilinçliliği hayat belirler” (1980, a. 16) şeklindeki iddiasıyla tam bir koşutluk sergiler. Ayrıca onlara göre, “[b]ireylerin hayatlarını ortaya koyuş tarzı, onların ne olduklarını da ortaya koyar. Dolayısıyla, onların ne oldukları üretimleriyle -ne ürettikleriyle olduğu kadar nasıl ürettikleriyle de- örtüşür. Bu nedenle, bireylerin ne oldukları, onların maddi üretim koşullarına bağlıdır” (2013, s. 30). Söz konusu iki isim, bilinç, tasavvur ve fikirlerin tamamının “başlangıçta, insanların maddi faaliyetiyle ve aralarındaki maddi temaslarla, yani gerçek hayatın diliyle doğrudan bağlantılı” olduğunu öne sürer. Buna göre, “[b]ilinç,

asla bilinçli varlıktan başka bir şey olamaz; insanların varlığı da onların gerçek yaşam süreçleridir” (Marx ve Engels, 2013, s. s. 34). Yani, insanın ve ona dair her şeyin arka planında maddi ilişkiler ve maddi üretim ilişkilerinin etkisi söz konusudur. “Yazın’ın/sanat’ın dilini toplumbilim diline çevirmeyi başlıca amaç edinen” (Oktay, 1986, s. 66) Plehanov’un da benzer şekilde, insan faaliyetlerinden biri olan sanatın özüne yönelik materyalist bir bakış açısı geliştirme gayreti, yukarıda da vurgulandığı üzere, Marx ve Engels’in teorisinde kısmen es geçtiği boşluğu doldurma çabası olarak değerlendirilebilir.⁵² Tezin kapsamı bağlamında, söz konusu ismin yaklaşımları kayda değer bir nitelik taşır. Öncesinde söylendiği gibi, toplumcu edebiyat dendiğinde bu estetik anlayışın toplumla ilintisi doğrudan gündeme gelir. Marksizmden mülhem üretilen edebî metinlerin toplumculukla özdeşleşmesinin arka planında, Plehanov gibi isimlerin maddeci tutumlarının bir etkisi olduğu düşünülebilir. İnsana dair hemen her şeyin maddi bir temele dayanması gerektiğine dair kabul, sanat gibi bir oluşumun da benzer şekilde, birtakım maddi gerekçelerle ortaya çıkması gerektiği varsayımını doğurur. Böylece, adı anılan kuramcının bu varsayıma dair derli toplu bir teori geliştirme gayretinin, kendi ideolojik kabulleri doğrultusunda anlam taşıdığı belirtilebilir.

2.1.2. Christopher Caudwell ve Edebiyata Marksist Bir Köken Arayışı

Marksist estetik söz konusu olduğunda İngiliz eleştirmen Christopher Caudwell’in de sanatın, özelde ise şiirin kökenine dair materyalist bir perspektiften hareket ettiği görülür. Sonuçta, “Caudwell bir Marksistti[r]; üstelik, görüşünü akademik bir düzeyde geliştirmekle yetinmeyip militanca yaşamış ve militanca ölmüş bir yazar[dır]” (Belge, 1989, s. 14). O da Plehanov gibi, Marx ve Engels’ten kalan mirastan yola çıkarak onların genel teorisinin “ilkeleriyle tutarlı [olmak kaydıyla] sanatın mahiyetini, doğuşunu ve işlevini” açıklama işine girer (1989, s. 30). Odaklandıkları meselelerin aynı olmasına karşın, başvurdukları kaynakların farklı olduğuna değinen Murat Belge, bunun “aradaki zaman farkından ötürü” (Plehanov, 1918 yılında ölmüş, Caudwell ise teorisini 1930’larda

⁵² Bütün bunlara ek olarak Plehanov, devletin güdümünde gelişen salt propagandist edebiyat anlayışına ve üretimlerine mesafeli durur. Sanatın partinin emrine verilmesine karşı çıkarak sanatçının nispeten estetik özgürlüğe sahip olması ve sanatsallığı gözetmesi gerektiğine dair düşünceler öne sürer (Oktay, 1986, s. 66). Murat Belge, benzer şekilde Plehanov’un estetiğe değer verdiğini, ama maddeci kabullerinden dolayı, “güzelliği fayda ilkesine göre açıklama çabasına” giriştiğini bildirir (1989, s. 44). Plehanov, söz konusu tereddütleri yüzünden özellikle Stalin döneminde, Marksist estetiğe katkıları dikkate alınmadan devletin resmî sanat görüşü sosyalist gerçekçilik kapsamında görmezden gelinmiştir.

kaleme almıştır) bu şekilde geliştiğini bildirir. İlki Darwin’e, ikincisi ise nöroloji incelemelerine yaslanmıştır (1989, s. 43).

Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik* adlı kitabında, kendi şiir incelemesini “herhangi bir katkısız estetik kategoriyle sınırlanmayı” reddederek başlatır (1998, s. 18). Onun yöntemi, şiire somut ve tarihsel bir zemin arayışının izinde ilerler. Çünkü, “[i]nci nasıl istiridyenin ürünüyse, sanat da toplumun ürünüdür” (1998, s. 18) ve dolayısıyla toplumsallığın sınırları, bir anlamda bu tarz üretimlerin de sınırlarını belirleyecektir. Sanatın temelde, toplumun ideolojik ürünlerinden biri olduğunu varsayan Caudwell, onun “somut yaşamla olan etkin ilişkilerini çırılçıplak” göz önüne serebilmek için en etkili toplumbilimin, “Tarihsel Maddecilik” olduğunu savunur. Bu yüzden kendi yönteminin temelini, tarihsel maddecilik olarak belirler (1998, s. 18). Söz konusu modelde teorisyen, Marx ve Engels’in felsefî savunularıyla koşutluk sergileyecektir. Özetle, insanın soyut olandan yola çıkarak değil, maddi ilişkilerden hareketle bütün var oluş biçimlerini belirlediğine dair savın, şiirin oluşumunda ve gelişiminde nasıl bir karşılık bulduğunun araştırmasına odaklanacaktır. Bundan ötürü, Murat Belge’nin de dile getirdiği gibi Caudwell, Plehanov’la benzer bir çizgiye yerleşerek incelemesini sürdürür.

Caudwell şiiri, “insan aklının estetik etkinliklerinin en eskilerinden biri” ve “tarihin, dinin, büyüün, hattâ yasaların ortak taşıyıcısı” olarak değerlendirir. Özellikle ilksel insanda edebiyatın, şiirden ibaret olduğunu öne sürer ve bu bağlamdaki üretimleri, “günlük konuşmanın yüceltilmiş bir biçimi” şeklinde tanımlar (1998, s. 21). Bu türe özgü ritim ve ölçünün, insanlık tarihi boyunca önemsendiğini belirten düşünüre göre, “[u]ygur bir çağda şiire özgü biçim, bütün edebiyatın ilkel biçimi olmaktadır” (1998, s. 22). İlksel insan tarafından, kafiyeli ve ölçülü sözün, kaba bir ritim eşliğinde dillendirilerek törenlerin icra edilmesi, Caudwell’e müziğin ilksel şiirden doğduğunu düşündürür (1998, s. 22-23). Onun, şiiri, edebiyatın ve ilksel insanın toplumsallığının temeli sayan bu gibi vurguları, incelemesinde neden şiire odaklandığının anlaşılmasını sağlar. “Basit bir kabile ekonomisinde toplumun hizmetin[e]” sunulan bu yüceltilmiş dil (1998, s. 24), doğaya içkin insanın sürdürdüğü ilksel üretim ilişkilerinin teminatı ve sağlayıcısı konumundadır. Kendisine sunduğu ve sunacağı her şey için doğaya yönelen ve onu kutsayan topluluk üyeleri, bu eylemini şiirin imkânlarına başvurarak gerçekleştirir. Dolayısıyla şiir, somut bir zemin üzerinde yükselerek doğayla etkileşimin önemli bir unsuru ve yaşamı

düzenleyici büyümlü bir dil olarak ilksellerin, belli maddi ihtiyaçlarına cevap vermek amacına hizmet eder. Sonuçta, içinde doğduğu ve üretildiği toplumun beklentileriyle şekillenmesi yönüyle her daim toplumsal ve tarihseldir. Nitekim Caudwell'e göre, "kültür, ekonomik üretimden, şiir de toplumsal örgütlenmeden ayrılamaz" ve "özünde ırksal, ulusal, genetik ya da türsel bir şey gibi değil, ekonomik bir şey gibi" işler (1998, s. 25). Bu görüş, (ahlak, eğitim, sanat, ideoloji gibi) üstyapı unsurlarının, ekonominin (yani altyapının) dolaysız etkisiyle vücut bulduğunu öne süren vulgar (kaba) Marksist bakış açısının bir ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Caudwell, ritmik dilin ilksel insan için apaçık bir amaca hizmet ettiğini bildirir: "[O]na kendini güçlü hissettirecek, tanrılardan kopmamış hissettirecek bir duygu vermek; bu ise yürekli tutacaktır onu" (1998, s. 35). Böylelikle, sanatın kökenine yönelik işlevsel bir yaklaşım dile getirmiş olur. Marksist görüşte, herhangi bir toplumsal oluşumun nedensellikten ve amaçsallıktan bağımsız ortaya çıkması mümkün değildir. Plehanov gibi Caudwell de tartışmasını yürütürken maddi bir temel inşa etme gayesi güttüğü için, "kolektif konuşmanın dili olan" ritmik dili, "toplumsal coşkunun dili" biçiminde tanımlayarak işlevsellik açısından masaya yatırır. Onun perspektifinde, şiirin bir yönüyle şarkı oluşu, şarkının da ancak "hep birlikte söylenen bir şey" olabilmesi (1998, s. 37), ilksel insanın toplumsallığını pekiştiren yegâne unsurlardan birinin şiir olduğu düşüncesini imler. Dolayısıyla bu özel dil, başlangıçta kabilenin somut ihtiyaçlarına cevap vermek üzere doğmuş ve gelişmiştir. Devamında düşünür, hasat gerçekleştirilirken şiirsel ritme başvurulduğunu ve bu ritmin, söz konusu üretim için "gerekli çalışmayı kıskırt[tığını]" öne sürer (1998, s. 37). İnsanın, üretime yönelik ihtiyaç duyduğu enerjiyi sağlayacak içgüdüye sahip olmadığını dile getiren Caudwell, bu doğal yoksunluğun telafisi için kişinin, "çalışma çarkına koş[ulması], onun coşkularını[n] bir araya toplama[nı] faydalı ekonomik kanala" yönlendirilmesi noktasında şiirsel ritmin ve oradan doğan şarkının işlevini vurgular (1998, s. 37). "İlkel insan, çapa yapmak, toprak bellemek, çift sürmek, ekin biçmek ve ekini içeri taşımak gibi işleri, bunların ihtiyaçlarına uygun sanatsal bir öz taşıyan ve bu uğraşların ardındaki ortak coşkuyu dile getiren ritmik bir şarkıya çevirir" (1998, s. 38).

Böylece Caudwell, sanatın doğuşuna yönelik yürüttüğü tartışmasını, somut gerekçelere bağlayarak üretim ilişkilerinin niteliğine indirgemiş olur. Onun amacı, Plehanov'da da

görüldüğü gibi, tarihsel materyalizm savunusuna bağlı kalarak Marksist bir değerlendirme ortaya koymaktır, yani ideolojiktir. Modern zamanlara gelinmesiyle, iş bölümünün çeşitlenerek katılaşması ve sınıflı bir toplumun teşekkül etmesi gibi gelişmelerden dolayı şairin artık “tipik bir yalnız birey”e dönüştüğünü dile getirir. “Böylece sanat, giderek işten tamamen ayrılır; bu ayrılış her ikisinde de, ancak sınıfların son bulması ile iyileşebilecek, derin yaralar açar” (Caudwell, 1998, s. 38). Bu vurguyla birlikte düşünür, kapitalist sistemin insan doğasına aykırılığının altını çizdiği gibi, kendi ideolojik kabulleri doğrultusunda, Marksist olmayan toplumsal ve siyasi bir düzeni mahkûm eder. Sanatçının yalnızlığa itilişi, doğallıktan uzak üretim ilişkilerinin zorunlu çıktısı biçiminde ve tarihselliği yönüyle ele alınır. Bir diğer Marksist eleştirmen György Lukacs da Caudwell’in öne çıkardığı yalnızlık için, “bütün bir topluluk yaşayışının sadece bir parçası, bir dönemi, bir yükseliş ya da düşüş anıdır” diyerek bunu, evrensel değil tarihsel bir durum olarak değerlendirir. Burjuvazi eleştirmenlerini ve yazarlarını, kendi çağlarına özgü bir kesiti, genel insanlığa teşmil ettikleri için olumsuzlar (Lukacs, 1979, s. 23). Böylelikle Caudwell’in yaklaşımının, Marksist gelenekte doğrudan karşılık bulduğu görülür.

Caudwell’e göre ayrıca, insan özü gereği kolektif bir varlıktır. Şiir, bu kolektivizmin doğal bir ürünüdür ve içinde, toplumsallığa dair arkaik bir bilgi taşır. Teorisyenin perspektifinde alet, “insan elini yeni bir işleve uydurur, bunu yaparken insanoğlunun ellerinin geçmişten miras aldığı biçimini değiştirmez” (1998, s. 40). Benzer şekilde, şiirin türsel olarak taşıdığı anlam yükü bir miras gibi aktarılacak burjuvazi toplumundaki şairin üretiminde, “kabilenin hasatla ilişkisi demek olan coşkusal, toplumsal ve kolektif karmaşayı anlatır, dile getirir” (1998, s. 41). Dolayısıyla, sınıf ayrımının ve yabancılaşmanın yaşanmadığı insan doğasıyla uyumlu toplumsal düzene duyulan arkaik özlemin ve geleceğin gerçekliğine (yani komünizme) dair beklentinin bir ifadesidir. Ahmet Oktay’a göre ilgili isim, Marx’tan yola çıkarak “zorunlulukla özgürlüğün, işle oyunun bir arada bulunduğu, uyumlu toplum” düşüncesini kuramlaştırma çabası güder (1986, s. 181). Geçmişin bu ideal düzeni bozulmuş, sonuçta, modern dünyaya hâkim, ideolojinin yarattığı bir yanılsama inşa edilmiştir. Caudwell’in yaklaşımında kurtuluş, sınıfsız toplumla yani komünizmle mümkündür. Çünkü sınıflı “topluma geçiş, Caudwell için, sanatın ilkel toplumdaki bütünsel perçinleyici rolünün” sona ermesi demektir (Belge, 1989, s. 114). Şiir de özsel açıdan taşıdığı anlam yüküyle, kurtuluş arzusunun biçimsel

bir formu ve “insanın iç dünyası ile dış dünya arasındaki uyumu sağlayan bir çaba” (Oktay, 1986, s. 182) olarak anlam kazanıp önemsenir. Çünkü bu tür, “yapısı ve doğası gereği, yarattığı gerçekliğin ötesinde bir gerçekliği gözler önüne serer ve ikinci derecede olmasına karşın yine de daha yüksek ve daha karışık bir gerçekliği doğurur, biçim olarak gösterir” (Caudwell, 1998, s. 40).

2.1.3. Ernst Fischer ve Sanatın Maddeci Doğası

Bir diğer Marksist teorisyen Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği* başlıklı kitabında, Plehanov ve Caudwell gibi, sanatın doğuşuna, toplumdaki yerine ve işlevine yönelik tartışma yürütür. Özellikle modern dönemlerde sanatın üretilme ve tüketilme gerekçesine odaklanır. Kitap okuyan, müzik dinleyen, film izleyen, tiyatroya giden milyonlarca insanın bu eylemi neden gerçekleştirdiğini sorgular. Bu eğilim ona göre, hoşça vakit geçirmek ve eğlenmek gibi niyetlerle açıklanamaz. Ama, insanın kendi yaşamını yetersiz bulmasıyla, ayrıca daha zengin ve “tehlikeden uzak yaşantılara kaçmak” isteğiyle sanata yönelim arasında bir ilişki kurulabilir. Bu durumda Fischer, şu soruları sorar: “Yaşayışımız neden yeterli değil? Neden gerçekleşmemiş yaşamlarımızı başka görüntülerle, başka biçimlerle gerçekleştirmek istiyor, karanlık bir salonun aydınlatılmış sahnesinde yalnızca oyun olduğunu bildiğimiz bir şeye soluğumuz kesilircesine kapılıyoruz?” (2012, s. 22). Düşünür bu soruları, insanın kendini aşmak isteği ve “sınırlı benliğini sanatta toplu yaşayışla birleştirmeyi, bireyselliğini toplumsallaştırmayı” arzulaması ekseninde cevaplar. Yani onun yaklaşımında sanat, özsel olarak toplumsallığın bir ürünüdür ve kişi, bir sanat üretimine, “bireyden ötede bir şey” (2012, s. 22), yani toplumsal bir varlık olduğu için yönelir. Kapitalizmin yanılsamalı ve yalnızlaştırıcı dünyasında bireyselleşen insan, var oluşuna yabancılaşır, bir anlamda eksilir. Düşüncesinin derinliklerinde ise “çoğalma ve bütünlenme” (2012, s. 22) arzusu taşır. Fischer’a göre, “[b]ireyin bütünle kaynaşması için vazgeçilmez bir araçtır sanat. İnsanın sınırsız birleşme, yaşantıları ve düşünceleri paylaşma yeteneğini yansıtır” (2012, s. 23).

Onun buradaki bakış açısı, Caudwell’in modern dönemlerdeki şiir üretimlerine yönelik dile getirdikleriyle koşutluk sergiler. Sanat eserinin özündeki toplumsallığı ve toplumsallaştırıcı rolü, insanın onunla kurduğu ilişkiyi gereklilik düzlemine taşır. Sosyal düzenin sunduklarının yozlaştırıcı niteliği, mesela sınıf ayrımından dolayı süregelen kast hiyerarşisi, Bertolt Brecht’in de vurguladığı gibi, tiyatrodaki seyirci olmakla silikleşir ve

kişi tiyatro aracılığıyla, maruz kaldığı ideolojik kuşatmanın dışına çıkarak “evrensel insan bütünlüğü kazan[abilir]” (Fischer, 2012, s. 24). Böylece sanat, özlenen ve arzulanan başka bir gerçekliğe (yani insanın özsel toplumsallığına) dair yaşattığı deneyimle, tüketici için ihtiyaç duyulan bir faaliyet biçiminde değerlendirilir. Fischer’ın savunusunda, “sanatın hiç değişmeyen, bir gerçeği yansıtma niteliği vardır” ve “yirminci yüzyıl insanını, tarih öncesi mağara resimleri karşısında ya da çok eski ezgileri dinlerken heyecanlandıran, sanatın bu niteliğidir” (2012, s. 25). Örneğin, Homeros, Aiskhilos, Sophokles tarihsellik bağlamında kölelik düzeninin sürdüğü bir toplumun özgün koşullarını yansıttıkları nispette “eskimiş yazarlardır”. “Ama o toplumda, insanın yüceliğini gördükleri, çatışma ve tutkularına bir sanat biçimi verdikleri, sınırsız yeteneklerine dikkatimizi çektikleri ölçüde de bugün yaşıyormuşçasına yenidirler” (2012, s. 28).

Görüldüğü üzere Fischer’ın, sanatın değişmeyen gerçekliği derken kastı, insana dair evrensel değerlerdir. Bir eser tarihsellikten sıyrılıp değişmez hakikatleri aktarabildiğinde dönemsel sınırlılıktan sıyrılabilir. Burada, insanın özünde iyi olduğu varsayımı dikkat çeker. Tarihin yarattığı yanılsamanın dışına çıkılabildiğinde fark edilebilecek, hemen her dönemde yüceltilmiş ve değişmeyen değerlerin varlığına dair bir iddia söz konusudur. Yani bir eserdeki tarihî veri, yanıltıcı ve ideolojiktir. İnsanın, genel insanlıkla olan bağı zedeler, onu kendi tarihselliğine mahkûm eder. Sanat ise bu yanılsamayı aşarak insanı, genel insanlıkla bütünleştirici bir öze sahiptir. Fischer’ın bu perspektifinin, Marx ve Engels’in savunularından doğduğu dile getirilebilir. Nitekim onlar, kendi zamanlarındaki genel tarih anlayışını, “[y]aşamın gerçek üretimi[ni]” ve “[i]nsanın doğayla olan ilişkisi[ni]” dışladığı için eleştirir. Bu tarih yaklaşımının ürettiği bilgiye maruz kalan toplum, “o dönemin yanılsamasını paylaşmak zorunda” kalır. Böylelikle insanlar, kendi gerçek pratikleri doğrultusunda dile getirilen “sanıları” ve “tasavvurları”, “tek belirleyici ve etkin güç” (Marx ve Engels, 2013, s. 47) biçiminde algılayıp kabullenir. Yani, insanın özüyle ilişkili olmayan, gerçeklikten uzak birtakım tarihsel veriler, tarih bilgisi biçiminde aktarıldığında o dönem insanının düşüncesinde gerçeklik yerine geçer.

Fischer’ın yukarıdaki vurgusunda söz konusu yanılsama, herhangi bir sanat üretiminin dış tabakasındaki tortu, onun tarihsel ve değersiz yönü olarak sunulur. Bu tabaka temizlendiğinde ortaya çıkan öz, insanın doğayla (aynı zamanda doğasıyla) uyumlu ve tarihsel süreklilik içinde nesilden nesle aktarılan olumlu değerleri barındırır. Böylelikle,

yabancılaşmanın ve yalnızlaşmanın doruğa ulaştığı bir çağda sanatın, insanın toplumsallığını besleyen ve destekleyen, bir anlamda onu fabrika ayarlarına döndüren arkaik bir şifacı işlevine sahip olduğu belirtilebilir. Bu yüzden, “Antigone’nin kişiliği bugün de her zamanki kadar sarsıcıdır; insanlar yeryüzünde yaşadıkça bu sözlerden heyecan duyacaklardır” (Fischer, 2012, s. 28).

Sanatın büyüsel yanını da özellikle vurgulayan Fischer, onun bu “büyücülük görevi[nin] giderek toplumsal ilişkilere ışık tutmak, yoğunlaşan toplumlardaki insanları aydınlatmak, insanların toplumsal gerçekleri tanıyıp değiştirmelerine yardım etmek görevine” dönüştüğünü bildirir (2012, s. 28). Büyüleme vasfını, aydınlatma niteliğinden ayırdığı için düşünürün, sanatın büyüsellikinden bahsederken estetiği kastettiği söylenebilir. Bu bağlamda ona göre, “özündeki büyüden yoksun oldu mu, sanat sanat olmaktan” çıkacaktır (2012, s. 29). Söz konusu vurguyla Fischer, bazı Marksist eleştirmenlerinin, özellikle Sovyetlerdeki sanat teorisyenlerinin estetiği topyekûn yok sayan anlayışlarının dışında konumlanır. Çünkü onun perspektifinde sanat, “insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir. Ama salt özünde taşıdığı büyü yüzünden de gereklidir” (2012, s. 29). Ne şekilde olursa olsun insanın toplumsallaşma ihtiyacını karşılar. Yabancılaşmanın ve bireyselleşmenin panzehri gibi işler. “Sanatın görevi her zaman insanı bütünlüğü içinde heyecanlandırmak, kendisini bir başkasının yaşamı ile bir görebilmesini, başkalarında kendisinin olabilecek yaşantıları benimsemesini sağlamaktır” (2012, s. 29). Böylece Fischer, estetiğin de toplumsal bir fonksiyon taşıdığını öne sürmüştür.

Düşünür, “Sanatın Başlangıcı” bahsinde “neredeyse insanla yaşattır” dediği bu faaliyetin (2012, s. 30), çalışma ve işle ilişkisini açığa çıkarma gayesi güder. Bu bölümde o, araçla insanın ayrılmaz bir bütün oluşturduğunu öne sürer (2012, s. 30). Aracı kullanan el, kültürün “başlıca organı” ve “insanlaşmanın başlatıcısıdır” (2012, s. 31). İnsanın bu yetisi, zamanla, doğanın “araç olarak kullanılması” sonucunu doğurur (2012, s. 33). Fischer devamında, aracın insanın ve sanatın gelişimine sunduğu katkıyı şu cümlelerle ortaya koyar:

Araçların kullanılmasıyla, kural olarak, artık hiçbir şey olanaksız değildir. Gerekli olan, daha önce erişilmeyene erişecek, başarılmayana başaracak aracı bulmaktır. Doğa üzerinde yeni bir güç kazanılmıştır ve bu güç yetisi

bakımından sınırsızdır. Büyünün, dolayısıyla da sanatın köklerinden biri işte bu buluşa uzanır. (2012, s. 34)

Anlaşılabacağı üzere teorisyen, Plehanov ve Caudwell gibi, maddeci bir perspektiften hareket eder ve tarihsel ilerlemeyi somut bir zemine oturtarak anlamlandırmaya çalışır. Marx ve Engels'in, varlığın bilinci belirlediğine dair görüşü, Fischer'ın yürüttüğü tartışmanın çıkış noktasıdır. Bu bağlamda, meyvenin yere düşürülmesi için sırığa başvurulmasıyla, sırığın artık herhangi bir sopa hüviyetinden sıyrılarak özel bir araca dönüştüğüne değinir. Ona göre böylece, “araç gittikçe artan bir önem kazanır. Amacını yerine getirmekteki yeterliliği incelenir; daha kullanışlı, daha etkili olabilmesi, amacını daha büyük bir başarıyla yerine getirebilmesi için değiştirilip değiştirilemeyeceği araştırılır” (2012, s. 35). Neticede, “her türlü düşünme işleminden önce gelen, ‘ellerle düşünme’, zamanla bir amaca yönelir” ve “bu dönüşüm çalışma, bilinçli varlık, bilinçli iş, us yoluyla sonucu kestirme de[nilen] şeylerin başlangıcıdır” (2012, s. 35). Yani madde, bilincin ve bilinçle ilintili faaliyetlerin gelişmesinde başat bir rol üstlenir. İnsan, doğadaki güçsüzlüğünü ve onun karşısındaki acizliğini, ürettiği ve kullandığı araçlarla aşmaya çalışır. Zamanla, doğayı kendine köle kılmayı başarır (2012, s. 38).

Düşünür, dilin ortaya çıkışını da araçların keşfiyle ve kullanımıyla ilişkilendirir (2012, s. 38). Dil sayesinde gerçekleşebilen adlandırma faaliyeti, onun yaklaşımında, ilk soyutlama örneklerini meydana getirir (2012, s. 44). İlksel insan, ürettiği alete ad verdiğinde ilk kavramı da keşfetmiştir (2012, s. 45). Fischer ayrıca, tarımsal üretimin toplu çalışmayı, bunun da belli bir ritim gerektirdiğine değinir. “Bir büyü yanı olan böylesi nakaratta birey, topluluğun dışında çalışsa bile topluluk duygusunu korur” (2012, s. 46). Teorisyen, bu vurgusuyla da Caudwell'in savununun sınırlarında dolaşır. Onun betimlediği süreç, doğayı nesneleştiren ve kendi amaçları doğrultusunda şekillendirebilen öznenin doğuşunu sağlamıştır (2012, s. 48). Özetle, araç bulma, geliştirme ve kullanma yeteneği insanı gittikçe doğaya karşı güçlü kılmış, kendi bilincini şekillendirmiş, soyut düşünebilme ve kavramsallaştırma kabiliyetini destekleyerek dilin oluşumuna katkı sunmuştur. Büyü ve sanat, bütün bu süreçten bağımsız değildir ve insanın doğayı alt edebilme çabasının gereği ve sonucudur. Bu yüzden Fischer, “taşa yeni bir biçim veren ilk araç yapıcı[yı]”, “ilk ad verici[yi]”, “[r]itmik bir ezgi yoluyla çalışma sürecini düzenleştiren, böylece insanın toplu iş gücünü artıran ilk örgütleyici[yi]” ilk büyük

sanatçılar addeder (2012, s. 49). Sanatın başat vazifelerinden birinin güç sağlamak olduğunu bildirir ve bu yüzden güzellik ve estetiğe dair herhangi bir nedenin, onun doğuşuyla ilişkisi olamayacağını öne sürer. Çünkü insan “topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyü bir araç, bir silahtı[r] sanat” (2012, s. 52). Sonuçta düşünür, bu insani faaliyetin, doğduğu andan itibaren toplumsal bir eylem olduğunu ve “ilkel toplu yaşama düzeni bozulup yerine sınıflar ve bireyler toplumu geçtikten sonra bile, sanat[ın] bu toplumsal niteliğini hiçbir zaman bütünüyle” yitirmediyini aktarır (2012, s. 54).

Teorisyenin yürüttüğü tartışma, kapitalist düzenin doğanın karşısında ve ona rağmen vücut bulduğunu imler. Sınıflı toplum, bireyselleşme, yalnızlık gibi modern çıktılar, yabancılaştırıcı ve yozlaştırıcı bir sistemin sonuçlarıdır. İnsanın doğayla “eksiksiz birliği” anlamına gelen büyü törenleri yerini, iş bölümü ve mülkiyet ilişkilerine bırakmıştır (2012, s. 56). Bu yanılsamanın içinde kişi, bilinçdışında taşıdığı toplumsallık özlemini her daim duyumsar. Sanata yönelim, bu özsel ihtiyacın ve bütünleşme arzusunun bir tezahürü olarak ortaya çıkar. Düşünürün izlediği yol haritası, insanın fabrika ayarlarına dönebilmesini sağlayabilecek yegâne düzenin, sosyalizm ve komünizm olduğu düşüncesini imler. Dolayısıyla, Fischer’in buraya değin öne sürdüğü hemen her şeyle, kendi ideolojik konum alışının kışkırtmasıyla şekillenen ve ona dair kabullerinin etkisinde, insanın ve sanatın özüne dair maddeci bir bakış açısı sunduğu söylenebilir. Buna karşın, sanatı silah olarak değerlendirmesinin, bu tezin toplumcu edebî üretimler bağlamındaki iddiaları açısından önem taşıdığı belirtilmelidir. Marksist estetik üzerine kalem oynatan birçok teorisyenin, benzer şekilde silah analojisine başvurduğu görülür. Fischer söz konusu bağlamda, “[s]ınıflı toplumda, sınıflar[ın] sanatı -topluluğun bu güçlü sesini- kendi yararları için kullanmaya” çalıştığını bildirir (2012, s. 57). Bu vurgu da toplumcu tiyatro metinlerinin, kendilerince gerçeklik anlayışına sahip ideolojik toplulukların yaşama savaşında bir silah vazifesi gördüğü savını destekler.

Fischer’in yaklaşımının, toplumsallıkla ilişkilendirilemeyecek bir sanatsal üretimin imkânsızlığını öne sürdüğü söylenebilir. Ona göre, bireycilik bile, “daha geniş bir toplu yaşayış düzenin[in]” içinde var olabilir (2012, s. 62). Örneğin, “bireysel tutkuyla dolu şiirler yaz[an]” Sappho, bu üretimlerle “[o]rtak bir yaşantıyı -yalnız olmanın, kırgın ve terk edilmiş olmanın yaşantısını- bütün Yunanlıların ortak diliyle anlatmış” olur (2012, s. 62). Yani bireysel olmak, aslında toplum içinde bireysel olmaktır ve bu tutum, aynı sosyal

yapı içindeki bireylerin çoğunda mevcut olduğundan aynı zamanda toplumsaldır. Sanatçı, bireysel olanı dile getirmekle, bir anlamda bireyselliği toplumsallaştırır. Kendisi gibi hisseden ve düşünenlerin dile gelmemiş, somutlanmamış duygu ve düşüncelerini, sanat aracılığıyla görünür kılar. Çünkü insan, kendisinden büyük bir bütünün parçasıdır her zaman. O, belleğinin derinliklerindeki birlik arzusunu çağlar boyunca aktarır. Dolayısıyla edebiyat aracılığıyla sanatçı, bireysel kaygılarla bir eser oluştursa dahi, bunu bir edebî form içinde (yani bütüncül bir yapıya katılarak) gerçekleştirmesiyle, bir bütüne dâhil olma gereksinimini ve isteğini dışa vurmuş olur.

Tezin bu kısmında Marksist eleştirmenler Plehanov, Caudwell ve Fischer’ın, sanatın başlangıcına, önemine ve gerekliliğine yönelik yürüttükleri tartışmalara odaklanıldı. Üç ismin de Marx ve Engels’in savunularından yola çıktıkları için düşüncelerini geliştirirken meseleye ideolojik sınırlılıkla yaklaştıkları görüldü. Bunun, hemen bütün Marksist eleştirinin açmazlarından biri olduğu söylenebilir. Farklı zamanlarda teorik iddialarını dillendiren bu düşünürler, temelde Marksizmin iddialarını ispatlama ve yüceltme, onun dışındaki ideolojik kabulleri yok sayma ve kötüleme eğilimi sergiler. Tarihsel gelişimi belli bir doğrultuda ele alır. Komünizmi, nihai durak olarak işaretler.

Sanatın doğuşuna dikkat kesilmelerinin arka planında ise, bu faaliyete maddi/materyalist bir gerekçe bulma kaygısının yattığı söylenebilir. Bu görüşte, insanın hem kendi doğasıyla hem de dışındaki doğayla uyum içindeyken köklenen sanat, âdeta insan türünün cennette yaşadığı bir zamanda doğmuştur. Bu büyüsel tarihî kesit, insanoğlunun gelişerek ve ilerleyerek kendisine ve doğaya yabancılaşmasıyla (diğer deyişle kapitalizmle) sonuçlanmıştır. Yani insan bir anlamda, kendi kendisini cennetten kovmuştur. Ama onun bilincinin derinliklerindeki cennet bilgisi ve arzusu nesilden nesle aktarılarak özellikle sanat aracılığıyla somutlanır ve insan bütün dönemlerde, o altın çağa dönme gereksinimi duyar. Bu arzunun gerçekleşmesi ise yalnızca komünizmle mümkündür. Bu vurgu aynı zamanda, insanın kendisinin tanrısı olduğu düşüncesini imler. Dolayısıyla materyalist bakış açısıyla uyumludur.

Fischer’ın, Antik Yunan’daki sanatçının eserinde, “Diyonizossu bir ayaklanma ile”, “toplumun bölünüp parçalanışına, özel mülkiyet tutkusuna, sınıflı toplumun kötülüklerine karşı çıkan, eski düzenin ve eski tanrıların, doğruluğunu ve zenginliğini

herkesin paylaşacağı bir altın çağın döneceğini haber veren” bir sesle karşılaştığını bildirmesi (2012, s. 58), sözü edilen bağlamda anlamlıdır. Onun, altın çağın niteliğine dair söylediklerinin, komünizmin idealize ettiği düzenle koşutluğu ayrıca dikkat çeker. Tam bu noktada, toplumculuğun Marksist görünümüne dair teori üreten düşünürlerin, ütöpik bir dünya tahayyülünü imledikleri öne sürülebilir. Toplumculuk ve ütopya ilişkisini gündeme getiren bu tespit, başka bir çalışmanın konusu olacak düzeyde kapsamlı bir incelemeyi gerektirir. Sonuç olarak bahsi geçen isimlerin, sanatın doğuşu, önemi ve gerekliliğine dair öne sürdükleri savlarla, Marksizmin savunularını pekiştirmek ve meşrulaştırmak kaygısı güttüğü bir kere daha hatırlatılabilir.

2.2. Marksist Toplumcu Tiyatronun İki Dayanağı: Erwin Piscator ve Bertolt Brecht

Tezin devamında, tiyatro oyunları kaleme alan ve bu bağlamda bir teori geliştiren Erwin Piscator ve Bertolt Brecht’ten hareketle, toplumculuğun görünümlerinden biri olan Marksizmden mülhem kaleme alınan tiyatro metinlerinin kıstasları sorgulanacaktır. Burada yürütülecek tartışmayla birlikte, toplumcu tiyatro üretimlerine dair ortaya konacak teorik kapsam için söz konusu isimlerin savunularından faydalanılması hedeflenmektedir.

2.2.1. Erwin Piscator ve Politik Tiyatro

Erwin Piscator, kendi sanat anlayışını 1929 yılında kaleme aldığı *Politik Tiyatro* başlıklı kitabında dile getirir. Onun “politik tiyatro”sunun ilkeleri, “tiyatronun siyasal bir görev üstlenmesiyle başlar ve Marksist felsefenin tarihsel maddecilik ilkesine dayanarak, tiyatronun sınıf mücadelesine bir silah olarak hizmet etmesini, seyirciyi koşullandırmaların etkisinden kurtararak, yaşamın gerçeklerini doğru bir biçimde algılamasını sağlamayı öngörür” (Ünlü, 2012, s. XXXII). Yani, Piscator’un geliştirdiği “politik tiyatro” temelde, tiyatro aracılığıyla Marksizmin topluma benimsetilmesi, bu öğretiyi doğrultusunda insanların aydınlatılması ve yönlendirilmesi amacını güder. Başka Marksist düşünürlerce ifade edildiği gibi onun bakış açısında da tiyatro, “sınıf mücadelesine bir silah olarak hizmet etme” misyonu yüklenir. Bu yönüyle, “politik tiyatro”ya dair teorik çerçevenin, toplumculuğun öne çıkan ideolojik telkin kriterine sahip olduğu görülür. Bertolt Brecht’e göre, tiyatroya “öğretici nitelik kazandırma yolundaki en köklü denemeyi Piscator gerçekleştirmiştir. Bu alanda sürdürdüğü girişimlerin tümüne katılmış bir kişi olarak şunu söyleyebilirim ki, sahnenin öğretici değerini artırmayı

amaçlamayan hiçbir denemeye başvurmamıştır” (Brecht, 1997, s. 74). Mesela Piscator, tarihe seyirciyi politik yargılarına inandırmak amacıyla başvurur (2012, s. XXXIV). Buradaki öğreticilik vurgusu, toplumcu bir edebî yönelimin ideolojiyle ilişkisini pekiştirir. Böylelikle tiyatronun, sanatsal ve estetik değil, bilgisel niteliğiyle önemsendiği ve tüketilmesinin hedeflendiği söylenebilir.

Piscator, *Politik Tiyatro* başlıklı kitabını kaleme alma gerekçesini şu ifadelerle ortaya koyar: “Faşizmi sadece tiyatromuzla durduramayacağımız daha başlangıçta hepimiz için çok açıktı. Tiyatromuzun yapması gereken, pratik politika eylemine dönüştürüldüğünde belki de bu faşizmi durdurabilecek kritik tepkileri kitlelere iletmek[tir]”. (Piscator, 2012, s. XXXIX). O, yöntem olarak “[e]pik tekniklerin işlevsel karakteri[nden]” faydalandığını söyler (2012, s. XI). Görüldüğü üzere, onun tiyatro aracılığıyla gerçekleştirmeye çalıştığı amacı tamamen siyasidir. Estetik, bu siyasi amacın hizmetine sokulmuştur.

Teorisyen, sanat ve politika ilişkisinin 1919’a kadar birbirine koşut ama ayrı çizgilerde ilerlediğini bildirdikten sonra Rusya’da gerçekleşen “devrim”in kendisine yol açarak sanat görüşünü politikayla bütünleştirdiğini belirtir (2012, s. 13). Ona göre sanat, ancak sınıf mücadelesinde bir silah olarak kullanılırsa bir anlam ifade eder (2012, s. 17). O ayrıca asıl hedefinin, “bilinçli propaganda yapmak, proletarya için bir tiyatro yapmak değil, Proletarya Tiyatrosu’nu kurmak” olduğunu bildirir. Bu yüzden, sanat sözcüğünü programından kaldırır, güncel sorunları “politik bir etkinlik” gerçekleştirmek niyetiyle tiyatrosunun gündemine taşır (2012, s. 33). Temel ilkesini, “tüm sanatsal araçların devrimin hizmetine sunulması, sınıf savaşı düşüncesinin bilinçli vurgulanması ve geliştirilmesi” şeklinde belirler (2012, s. 33). Kurduğu “Proletarya Tiyatrosu”nun ilk görevi, “komünist düşüncenin kavranmasını yaymak ve derinleştirmektir” (2012, s. 34-35). Bu anlayış tiyatronun, “[d]evrimci hareketin iletişim kaynaklarından biri olarak, basın ve parlamentonun yanı sıra yerini” alması için çabalar (2012, s. 42). 1923-1924 yıllarında etkinlik gösteren Piscator’a ait Merkez Tiyatrosu’nun amacı, benzer şekilde, “geniş sanatsal düzeyde, politik bir bildiriye doğru ilerlemek” cümlesiyle ortaya konur (2012, s. 45). Anlaşıldığı üzere onun “entelektüel hedef”i, “her zaman proletarya ve toplumsal devrim[dir]” (2012, s. 95). Bertolt Brecht de yönetmenin güzelbilimi/estetiği “politik bakış açılarının” emrine verdiğini bildirir (1997, s. 75-76). Böylelikle ilgili ismin söz konusu sanatsal faaliyeti, propagandanın yerini alacak düzeyde politikleştirmeye

çalıştığı söylenebilir. Buna özellikle ve bilinçle gayret göstermesi ise anlamlıdır. Kısaca, Piscator'un anlayışının özünde devrim fikri, diğer deyişle siyasi tutumunun dayanağı Marksizm vardır. Dolayısıyla, “politik tiyatro” dendiğinde bu özün her daim göz önüne alınması gerektiği, Marksizmden ayrı ve bağımsız bir “politik tiyatro” olayından bahsedilemeyeceği özellikle belirtilmelidir.

Piscator, ideolojik niyetini gerçekleştirebilmek için, yönettiği oyunlardaki sahne tekniklerini, seyircinin eseri mümkün mertebe gerçek gibi algılayabilmesi doğrultusunda şekillendirir. Rote Fahne'nin, Piscator'un yönettiği *Kanakanlar* oyunu için yazdığı eleştiri, yönetmenin tiyatro aracılığıyla yaratmaya çalıştığı etkiyi gözler önüne serer:

Bu tiyatrodaki temelde yeni olan, gerçekliğin ve oyunun birbirine garip biçimde karışmasıdır. Çoğu kez bir toplantıda mı, yoksa tiyatrodaki mi olduğunuzu bilemiyorsunuz; karışmanız, yardım etmeniz, bir şeyler söylemeniz gerektiğini seziyorsunuz. Oyunla gerçeği ayıran çizgi belirsizleşiyor. Halk, gerçek yaşamdan bir parçanın sunulduğunu, bir tiyatro sahnesini değil yaşamın bir kesitini izlediğini, seyircinin de oyunda yer aldığını, sahnede olup bitenlerin tümünün onu ilgilendirdiğini seziyor. (Fahne'den aktaran Piscator, 2012, s. 42-43)

Benzer şekilde, Leo Lania'nın, Piscator'un yönettiği oyunlardan *Bayraklar* için kaleme aldığı metin, “politik tiyatro”nun neyi amaçladığı, ne tarz oyunlar ürettiği ve bu sanat yaklaşımının bir eserden ne beklediğini açıkça dile getirir:

Yazar herhangi bir sanatsal fantaziden bilinçli olarak uzak kalmış ve çıplak gerçeklerin konuşmasını sağlamış. Oyunda ‘kahramanlar’ ve ‘sorunlar’ yok, bir bildiri var ve oyun proletaryanın özgürlük için verdiği mücadelenin bir öyküsü. Ancak yazar, bir şair, doğruluk ve adalet yolunda bir savaşçı olduğundan, yapıtta yaşamın sıcak nabızı oyun kişilerinde atıyor, sahnede etten, kandan oluşan insanlar var. Bu nedenle bu ‘oyunlaştırılmış roman’ bir sanat ürünüdür. (Lania'dan aktaran Piscator, 2012, s. 54)

Bertolt Brecht de Piscator'un sahneyi makinalarla dolu bir fabrikaya, tiyatro salonunu ise bir toplantı yerine çevirdiğini söyler. Brecht'e göre bu tiyatroda, "[b]ir çözüme bağlanması istenen büyük kamu sorunları, sahneden somut olarak bu parlamento önüne çıkarıl[ır]. Diyelim bir milletvekilinin toplumdaki kimi düzensizlikler üzerinde yapacağı bir konuşmanın yerini, o bozuklukların artistik bir kopyası al[ır] sahnede" (1997, s. 75). Yönetmenin üretimini, farklı isimlerin aktarımlarında görüldüğü üzere, gerçek gibi sunma, seyircileri böylece kendi savunularına ikna etme gayreti, bu çalışmanın iddiaları açısından kayda değerdir. O, kendi perspektifinden gerçeklik ve yanlılığın birbiriyle çelişmediğini ifade eder. Çünkü, gerçeğin "devrimci olduğu bir dönemde bunlar bütünüyle" özdeştir. Piscator, sahnelediği tiyatro üretimlerinde, kendi yanlılığının gerçeklikten kopmaya değil, tersine onu düpedüz yansıtmaya yaradığını bildirir (2012, s. 83). Onun somut gerçekliğe yönelimi, "koşulları değiştirmek amacıyla[dır]" (İpşiroğlu, 1995, s. 32). Yönetmen, Marksizmi hakikat olarak algılar ve tiyatroda onu savunmakla hakikatin aktarımını yaptığını düşünür. Böylece seyirci, kendisine dayatılan yanılsamadan uyanacak, asıl ideolojik olan toplumsal düzenin farkına vararak gerçekle yüzleşecektir. Önceki bölümlerde, toplumcu edebî üretimlerin, ideolojiyi muhatabına iletme ve kabul ettirmek için hakikat gibi üretildiği ve sunulduğu söylenmişti. Piscator'un da kendi ideolojisini seyirciye aktarabilmek için benzer bir kaygıyla hareket ettiği görülür. Rote Fahne ve Leo Lania'nın aktarımından yola çıkıldığında bu niyetini nispeten gerçekleştirdiği anlaşılr.

Yönetmenin tiyatroyu politik bir silah kılma gayreti de bu çalışma özelinde önem arz eder. Kendi anlayışını geliştirirken bilinçli ve hesaplı bir tutum sergilediği belirtilebilir. Amacı, Almanya'da vuku bulacak olası bir Marksist devrime tiyatro aracılığıyla katkı sunmaktır. "Politik tiyatro" her şeyden önce, "hiçbir zaman yerini alamayacağı daha büyük bir sürecin içindeki hassas bir araç[tır]" (Piscator, 2012, s. 283). O, seyircisine doğrulttuğu bu "silah"ıyla onları, manipüle etmenin ve devrim sürecinde nefer kılmanın yollarını arar. Ayrıca bu aygıtı, egemen burjuvaziye yöneltir ve onunla mücadele aracı kılar. Almanya'daki diğer ideolojik gruplar, örneğin Hristiyan-milliyetçi çevreler, yönetmenin söz konusu çabasının farkındadır ve kendilerine, neden tiyatroda Piscator kadar etkin olmadıklarını sorarlar (2012, s. 102). 1919 yılında, sosyalist Volksbühne'ye karşı, "Alman-Hristiyan-milliyetçi" "ruhta bir tiyatro oluşturulmasını desteklemek için" Volksbühnenbund örgütü kurulur (2012, s. 105). Bu bağlamda Almanya'da tiyatronun,

Piscator'un aktif olduğu yıllarda ideolojik bir cephe gibi algılandığı söylenebilir. O, bu yüzden kitabını, “kültür cephesinde savaşmak isteyen tüm güçlerin yoğunlaşmasını, birleşmesini sağlayacağı” temennisiyle bitirir (2012, s. 283). Söz konusu durum ayrıca, Türkiye'deki toplumcu tiyatro üretimlerinin, ideolojik mücadelenin bir platformu gibi işlediğine dair sava yönelik Almanya özelinde tarihsel bir veri sunar.

Tam bu noktada Foucault'nun terminolojisine başvurulabilir. Görüldüğü üzere Piscator, tiyatroyu bilgi üreten bir nesne, diğer deyişle söylemsel pratik oluşu yönüyle ele alır. O, bir yönetmen ve iktidar olarak tiyatro üretimleri aracılığıyla tek tek seyirciler üzerinde çalışır ve onların, kendi politik savunuları lehine özneleşmelerini hedefler. Piscator'un, sahnede gerçeklikle kurgusallık arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı hedefleyen teknik denemeleri, muhatabın tiyatro olayını hakikat gibi algılaması düşüncesinin bir yansımasıdır. Yönetmenin politik kabulleri doğrultusunda sahneye taşınan oyun, seyirci tarafından gerçeklik düzeyinde alımlandığı an, sahnelenen hakikat oyunu, işlevini yerine getirmiş ve özneleşme süreci başarıyla tamamlanmış olacaktır. Foucault'nun düşüncesinde biyo-iktidarın, psikiyatri gibi söylemsel pratiklerle hastane ve klinik gibi söylemsel olmayan pratikler aracılığıyla yarattığı hakikat oyununun ve onun etkisinde işleyen özneleşme sürecinin, Piscator ve onun sanat teorisinin âdeta iskeletini oluşturduğu belirtilebilir. Bu elbette, anakronik bir yanıştan hareketle Piscator'un Foucault'dan etkilendiğine yönelik bir tespit değildir. Onun yaptığı işin daha iyi anlaşılmasında Foucault'nun kavramsallaştırmasından yararlanma girişimidir.

Silah analogisinden hareket edilirse, kapitalizmle özdeş bir iktidar teknolojisi olarak biyo-iktidarın, kendi çıkarlarını korumak ve toplumu bu bağlamda yönetebilmek için nesnel ve bilimsel bilgi üreten söylemsel ve söylemsel olmayan pratikleri bir silah gibi işlettiği öne sürülebilir. Piscator, ön-sezisinin de katkısıyla burjuva ideolojisinin zor kullanmadan topluma sinme kabiliyetini keşfetmiş gibi, benzer yöntemlerle kendi ideolojisinin meşrulaşması ve yayılması adına tiyatroyu söylemsel bir pratiğe ve bir silaha dönüştürme gayreti sarf eder. Bu yüzden bu faaliyeti politik bir propaganda aracı kılar. Temel niyeti, gelen seyirciye sunduğu “hakikat gibi” oyundaki “gibi”yi geçersiz kılarak hakikati yaratmak ve yansıtmaktır. Onun üretimi böylece bir silah gibi dokunarak burjuvazi ve işçi/emekçi sınıf arasında süregelen mücadeleye katılır. Yani yönetmen, kendi silahını kapitalizme doğrultup onun psikiyatri, hukuk, medya gibi kurumsal bilgi üreten

pratiklerinin karşısına tiyatroyla çıkar. Böylece tiyatronun, kendisinin de yer yer vurguladığı gibi, onun ideolojik mücadelesi için silah ve bu silahın şarjörünü dolduran mermi işlevi gördüğü savlanabilir.

Piscator, bu tutumu Marksizme indirgemiş olsa da herhangi bir ideolojinin etkisinde üretilen toplumcu tiyatro metinlerinin de onun savunusuyla koşut birtakım niteliklere sahip olduğu, bu açıdan yönetmenin kendi sanat görüşü doğrultusunda dile getirdiklerinin, genel olarak toplumcu tiyatro üretimleri için de geçerlilik taşıdığı söylenebilir. Çünkü, “politik tiyatro” tabirinin, hemen bütün özellikleriyle Marksist bir toplumcu tiyatronun özelliklerini karşıladığı görülür. Ama sözü edilen adlandırma, Piscator’a özgü ve onun siyasi kabulleriyle ilgilidir. Toplumculuk tabiri ise, bu ismin yapmaya çalıştığı işi daha geniş bir bağlama oturtur, farklı ideolojilerin telkini noktasında işlevsel kılınmaya çalışılan üretimleri de kapsar. “Politik tiyatro”, Almanya özelinde, Birinci Dünya Savaşı sonrasının toplumsal, siyasi ve ekonomik koşullarından doğmuş, tarihsel ve bölgesel bir estetik anlayış olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle, dönüp dolaşıp coğrafya ve tarihe dayanan bir sınırlılığa takılır. Ama Piscator’un tiyatroya yüklediği görevin, köklü ve kendi tarihselliğini aşacak mahiyette olduğu dile getirilebilir. Yönetmenin savunusuyla, bir anlamda, Marksist toplumculuğa dair bir yol haritası çizdiği belirtilebilir. Bu yüzden, mesela Türkiye’de Marksizm dışındaki herhangi bir ideolojinin telkini niyetiyle kaleme alınan bir üretimi “politik tiyatro” etiketiyle değerlendirmek, teorik açıdan yanlış bir temele dayanmak anlamına gelir. Bu tarz bir eserdeki ideolojik yükün Marksizm olması durumunda söz konusu etiket tercih edildiğinde ise, bu sefer “politik tiyatro”nun coğrafi ve tarihsel sınırları göz ardı edilmiş olur. Bundan dolayı Piscator’un savunusunu, toplumcu tiyatronun Marksist görünümlerinden biri olarak ele almak ve bu anlayışın Almanya’ya özgülüğünü unutmadan toplumculuğun kuramsal sınırlarının belirginleştirilmesinde başvurulacak bir yöntem şeklinde düşünmek, daha doğru bir bakış olacaktır.

2.2.2. Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro

Erwin Piscator’la uzun yıllar birlikte çalışmış olan Bertolt Brecht’in “epik tiyatro” anlayışı, egemen sınıfın hegemonik gücünü yıkma ve topluma hâkim ideolojik yanılsamayı aşma düşüncesinin sonucudur. O böylece, Antonio Gramsci’den itibaren Marksist düşünürlerin dile getirdiği teorik iddiaları sanat arenasına taşır ve Marksist bir

üretici olarak burjuvazi iktidarına savaş açar. Bu yönüyle Brecht'in tiyatro kuramı, Piscator'un "politik tiyatro"sı gibi siyasi bir temele yaslanır, ideolojik bir hüviyete sahiptir ve Marksist olmayan bir "epik tiyatro"dan bahsedilemez. Böylece onların, kuramsal açıdan "birbirlerine herkesten daha yakın" oldukları ifade edilebilir (Ünlü, 2012, s. XXXIV). Althusser'in sonraki yıllarda DİA kapsamına sokacağı edebiyat (ve tiyatro), Piscator'la Brecht'in elinde, devrime hizmet eden ve kapitalizmin aleyhinde çalışan Marksist bir aygıt gibi işler. Bu görüşte, ideolojik olan, egemen burjuvazinin çıkarına hizmet eden hemen her şeyi kapsar. Marksizm ise ideolojinin dışında, hatta karşısında konumlanır. Doğallığın, insancılığın, gerçekliğin, doğruluğun temsilcisi ve uygulayıcısıdır. İki ismin genel ortaklıklarının yanında, arzu ettikleri hedefi gerçekleştirmek için tiyatronun işlevsel kılınması noktasında farklı yaklaşımlara sahip olduğu söylenebilir. Piscator, sanatsallığı yok sayarak gerçeği öncelemiştir (İpşiroğlu, 1995, s. 32). Onun salt politik bir hamurdan ürettiği tiyatro görüşünü Brecht, estetik çeşniler katarak zenginleştirir, ilgili üretimi hazmı daha kolay bir kıvama getirir. Tiyatro özelinde öne sürdükleri ve uygulamalarıyla Marksist estetik içinde önemli bir yeri olan yazarın savunusu, bu tezin kapsamı dolayısıyla üzerine eğilmeyi lüzumlu kılar.

Bertolt Brecht, yapısal bağlamda gerçekleştirdiği devrimle, toplumun ve dünyanın değiştirilmesi yolunda tiyatroyu faydalı bir aygıt kılmayı hedefler. Marx'ın, "[f]ilozoflar dünyayı yalnızca çeşitli biçimlerde yorumladılar, aslolan onu değiştirmektir" cümlesi (2013, s. 17), Brecht'in çıkış noktalarından biridir. Nitekim o, kendi anlayışı sayesinde tiyatronun, "dünyayı açıklamakla yetinmeyip, onu değiştirmeyi de dileyen" filozofların "uğraş yerine" dönüştüğünü bildirir (1997, s. 31). Benzer şekilde, tiyatrodaki özdeşleşmenin ortadan kaldırılarak epik biçimin tercih edilmesini, seyircinin dünyayı yorumlamasına yardım etmekten vazgeçilip dünyanın "değiştirilmesine katkıda bulunacak" düzeye getirilmesiyle gerekçelendirir (1997, s. 56). Louis Althusser, Marx'ın felsefede gerçekleştirdiğini Brecht'in tiyatrodaki yaptığını bildirir, dolayısıyla ikisini kuramsal düzeyde koşut kılar. Onlar, "kendince, anlamıştır ki, felsefenin ve tiyatronun özgün niteliği siyasetle gizli, içten içe bir ilişki sürdürmesidir. Temelde, felsefe de tiyatro da siyasetle belirlenir, ikisinin de sınırları siyasetle çizilir" (Althusser, 2004, s. 87).

Brecht, amacını Piscator'dan farklı bir yolla, estetiği de gözeterek gerçekleştirmeye çalışır. Onun görüşünde epik tiyatro, "eğlendirici ve öğretici nitelik taşımak zorundadır"

(Brecht, 1997, s. 13). Yani Brecht, “öğreticilik ve eğiticilik ilkelerini” birlikte ele alma gayretindedir (Ünlü, 2012, s. XXXIII). Yukarıda, Piscator’un “sanat” kelimesini dışladığına değinilmişti. Brecht ise farklı dönemlerde kaleme aldığı yazılarının toplandığı *Epik Tiyatro* başlıklı kitapta, güzelbilim, artistik öge ya da sanatsallık kelimeleriyle karşıladığı estetiğe sıklıkla atıf yapar. Onsuz bir üretimin seyircide beklenen etkiyi yaratmayacağını öne sürer. O, Piscator’un, “[g]üzelbilimin bakış açıları[nı], tümüyle politik bakış açılarının buyruğuna” verdiğini vurgulayarak (Brecht, 1997, s. 75-76) kendi görüşüyle onun anlayışı arasına sınır çizmiş olur. Yazar, tiyatronun arzu edilen işlevselliği sağlayabilmesi ve “toplumsal bir anlam” taşıyabilmesi için “sanatsal araçlarla” donatılması gerektiğini bildirir (1997, s. 79). O, bu çabasıyla, “[h]em yazınsal/sanatsal ölçütlerin korunması hem de siyasal işlevin gerçekleştirilmesi konusunda olumlu adımlar atmıştır” (Oktay, 1986, s. 217). Piscator’u “epik tiyatro”nun mimarı saysa da (1997, s. 220) Brecht, bu biçimin asıl teorisyeni ve uygulayıcısı olarak öne çıkar. Mustafa Ünlü’ye göre, “Piscator’un, çalışmalarının temel ilkelerini ortaya koyan bir kuram oluşturmamış olduğu ve epik tiyatronun kuramsal yanı üzerine pek az şey yazdığı göz önüne alındığında, epik tiyatronun gerçek kuramcısı” kabul edilmesi gereken isim Bertolt Brecht’tir (2012, s. XXXIV).

Zehra İpşiroğlu, Brecht tiyatrosunun 1930’larda doğduğunu bildirir ve onun kendi anlayışını, “canlandıran değil, ‘anlatan’ (epik) tiyatro” şeklinde tanımladığını aktarır (1995, s. 38). Brecht’in teorisinin başat unsurlarından biri “yabancılaştırma”dır. O böylece, “gerçeği öykünme yoluyla yansıtmaya çalışan benzetmeci tiyatro geleneğini kırarak, düşünmeye ve kurmacaya dayanan bir tiyatro anlayışının yerleşmesini” sağlar (İpşiroğlu, 1992, s. 12). Oyuncuların “yansılacağı kişilerle seyircilerin özdeşleşmesi” biçiminde tanımladığı “katarsis” kavramından hareketle Brecht, “[i]ster Aristoteles’in koyduğu kurallardan yararlanarak başarsın bu işi, ister yararlanmaksızın, böyle bir özdeşleşmeyi sağlayan dram sanatını” Aristotelesçi şeklinde etiketler (1997, s. 51). Ona göre özdeşleşme (identifikasyon), burjuvazinin çıkarlarına hizmet eder (1997, s. 55), seyircinin kapitalizmin ürettiği yanılsamayı doğallık biçiminde algılamasını sağlar. Yabancılaştırma ise teorisyenin, özdeşleşme üzerine kurulan dramatik ve Aristotelesçi anlayışın karşısına yerleştirdiği bir kavramdır. Egemen ideolojinin aleyhinde çalışır ve mevcut toplumsal düzenin yapaylığını, seyircinin eleştirel düşünebilme kabiliyetini harekete geçirerek açığa çıkarır. Brecht’in kuramında, yazar bunu gerçekleştirebilmek

için, “gördüğü ya da duyumsadığı dünyanın benzeri bir dünyayı canlandırmaya çalışmaz, benzetmeci tiyatro geleneğinden bağımsız olarak, kafasında kurduğu, tasarladığı bir dünyayı anlatır izleyicilere” (İpşiroğlu, 1995, s. 39).

Epik tiyatrodaki bütün unsurlar, seyircinin izlediği oyunla özdeşleşmesine izin vermemeye yöneliktir. Bu, daha geniş açıdan, toplumun içinde yaşadığı sistemle özdeşleşmesinin engellenmesi niyetine hizmet eder. Brecht böylece, “bilim çağının tiyatrosu [saydığı] epik tiyatro [ile], seyircisini bu uyutulmuş/uyuşturulmuş vaziyetten çekip almak, onu ait olduğu dünyanın sorunları karşısında bilinçli ve güçlü bir hâlde tutmak ister” (İri, 2020, s. 67). Yabancılaştırma sayesinde muhatap, “bir tiyatro oyunu izlediği bilincini yitirmeden sahnede gösterilenler üzerine düşünme olanağı bulur” (İpşiroğlu, 1995, s. 39). Brecht böylece, “gerçekliğin çelişen öğelerinin sergilenmesi yoluyla bir bilinç uyandırmaya çalışır” (Oktay, 1986, s. 216). O, söz konusu tekniği şu cümlelerle açıklar: “[İ]nsanlar arasında geçip sahnede sergilenecek olayların yadırgatıcı bir özellikle donatılmasını sağlayan, kendiliklerinden anlaşılmayıp bir açıklamayı gerektirdiklerinin belirtilmesine ve seyirciler tarafından doğal karşılanmalarının önlenmesine imkân veren efektlerdir bunlar. Amaçları, seyircide, toplumsal açıdan verimli bir eleştirinin etkin duruma geçirilmesidir” (Brecht, 1997, s. 11). Bu metot aynı zamanda, “belli bir toplumun tarihselliğinin kanıtlanmasını” da sağlayacaktır (1997, s. 26). Kuramcı, tarihselleştirmeye eş gördüğü yabancılaştırma için ayrıca, “olay ve kişileri tarihsel, bir başka deyişle süreklilikten yoksun nesneler gibi sergilemektir” der (1997, s. 85). Bunlara ek olarak söz konusu efekt, oyuncunun performansının gerçek gibi algılanmaması için çalışır. “Epik tiyatro, pek abartmalı kılık değiştirmelerden veya seyirlik giysi niteliğini taşıdıklarını nasılsa belli eden kostümlerden yararlanarak böyle bir yanılsamanın doğmasını önler” (1997, s. 14).

Kısaca yabancılaştırma efekti Brecht’in gözünde, seyircinin içinde bulunduğu sosyal ve siyasi ortamı yadırgaması, doğallığını reddetmesi ve mevcut şartların kendisine dayatılan ideolojik bir yanılsama olduğunun bilincine varması için estetik bir zorunluluk biçiminde değerlendirilir. Buna göre muhatap, genelde ise toplum, kendisi için kurgulanmış bir yaşam içinde varlığını sürdürmektedir. Kapitalizm, burjuvazinin çıkarları doğrultusunda süregelen bir sistemdir. Sadece bu sınıfın refahını gözetir. Geri kalan bütün gruplar ve sınıflar, onun hegemonyası altında ezilmektedir. Söz konusu sistem, birçok aygıtla,

yarattığı yapay düzeni doğallık biçiminde ve tek gerçeklik gibi sunma becerisine sahiptir. Gramsci'den Foucault'ya kadar bu tezde düşüncelerine başvuru alan isimlerin, burjuvazinin bunu nasıl gerçekleştirdiğine dair çözümlemelerine değinilmişti. Bu bağlamda özdeşleşmeye dayalı Aristotelesçi dram anlayışı, muhatabıyla kurduğu duygudaşlıkla sahnede sergilenenin, bir oyun ve kurgu değil de gerçeklik gibi algılanmasını sağlar. Neticede ise yarattığı yanılsamayı özdeşleştirme aracılığıyla yok kılmaya çalışır. Brecht'in teorisi tam burada devreye girerek yabancılaştırmayla seyircinin, bütün bu kurgusalılığı anlayabilmesini ve aşabilmesini hedefler.

Bütün bu vurgular, çalışmanın önceki kısımlarında Marksizme dair dile getirilen teorik perspektifle uyumludur. Dolayısıyla Brecht'in her şeyden önce, kendi ideolojik kabulleri doğrultusunda tiyatrunun işlevsel kılınmasına gayret ettiği tekrar söylenebilir. Yazarın sözcülüğüne soyunduğu şey ahlak değil, ezilenlerdir (Brecht, 1997, s. 36). Bunu ise, klasik ve gerçekçi bir üslubun dışına çıkarak yabancılaştırma gibi, yeni bir anlatım tekniğiyle gerçekleştirmeye gayret eder.

Brecht'in bu uygulaması, György Lukacs tarafından biçimcilikle itham edilir. Gerçeğin bütünselliğinin, ancak bu bütünsellik içinde ifade edilebileceğini vurgulayan Lukacs, gerçekçi anlatım dışındaki her yöntemin karşısında konumlanır. Bu yüzden, "Brecht'inki de dahil, gerçeğin bütünlüğünü bozan her türlü fragmanlaştırma Lukacs tarafından" zararlı addedilir. Brecht'in, estetiğinin başat unsuru kıldığı teknik, ilgili isme göre, "insanın içine sürüklendiği yabancılaşma olgusunu süreklileştirmekte ve politik bilinci engellemektedir" (Oktay, 1986, s. 152). Buna karşın aynı isim, Brecht'in "tiyatro uygulamaları[nın], Hitler'in iktidara geçmesiyle başlayan uzun sürgün yıllarında köklü bir şekilde" değiştiğini söyleyerek onun bu -kendisine göre- olgunluk dönemi eserlerini gerçekçilik açısından başarılı bularak yüceltir (Lukacs, 1979, s. 100-102). Brecht ise, Marksist estetiğe aykırı bir sanat görüşü benimsediği doğrultusunda kendisini yargılayan eleştirmenlere, onların Karl Marx'ın öğretilerini anlamadıklarını söyleyerek karşı çıkar (1997, s. 129). O ayrıca, "Lukacs'ın gerçekçiliği tek yöntem ve on dokuzuncu yüzyıl romanını da vazgeçilmez bir örnek diye ileri sürmesini hem tarihî koşullara ters düşmek hem de bağnazlık olarak yorumlar" (Moran, 2002, s. 64). Kendi yaklaşımıyla Brecht, Marx'ı doğru bir şekilde anladığını ima eder ve sanat teorisini, onun savunularıyla uyumlu hâle getirmeye çalışır. Althusser, Marx'ın, felsefenin dünyanın

yorumlanmasından ibaret oluşunu eleştirmesiyle, Brecht'in "mutfak tiyatrosu ya da operası" eleştirilerini aynı kefeye koyar (2004, s. 88). Dolayısıyla ikisini, bakış açılarındaki ortaklık açısından özdeşleştirir.

Brecht'in kuramsal açmazlarının tam da bundan, yani bağlı olduğu ideolojiden kaynaklandığı öne sürülebilir. Çünkü o, dönüp dolaşıp onun sınırlarına çarpar. Teorik yazılarında epik tiyatroyu her ne kadar estetik unsurlarla zenginleştirmeye ve derinleştirmeye çalışsa da üretiminin nihai hedefini, toplumun Marksizm lehine dönüştürülmesi olarak belirler. Bu durumda epik tiyatro, yazarın ideolojisinin taşıyıcılığını üstlenen bir aygıtı indirgenmiş olur. Söz konusu bağlamda Brecht, kendi zamanındaki insanın içinde yaşadığı sosyal düzenin sorunlarını bilmediğini ve maruz kaldığı manipülasyonu algılayamadığını bildirir. Bu sebeple, "hemen her icat karşısında atılan zafer naraları çok geçmeden korku çığlıklarına" dönüşmektedir (1997, s. 79-80). Toplumu, çağının farkında kılmak için sanatçıya, aydınlatıcı ve öğretici misyonlarını yükler. Böylelikle sanatçı, iktidar niteliğiyle Foucault'nun dile getirdiği özneleşme ve özneleştirme sürecinin başat unsuruna dönüşür.

Brecht, savunusunu desteklemek için Einstein'a başvurur. Einstein'a göre, doğayı egemenliği altına alan insanın eşitlik ve adaletten yoksun bir düzen kurması ve ilk fırsatta birbirinin "boğazına sarıl[masının]" nedeni, "kitlelerin zekâ ve karakterlerinin, toplum için değerli nesneler üreten az sayıdaki bireylerin zekâ ve karakterine göre kıyas kabul etmeyecek gibi düşük düzeyde oluşudur" (Einstein'dan aktaran Brecht, 1997, s. 80). Kitlelerin cahilliğine yapılan bu teknokratik atıf, Brecht'in de kabul ettiği ve değiştirmeyi arzuladığı bir tespittir. Ona göre insanlar, "kendi doğaları konusunda" bilgisizdir. Sömürü ve savaş gibi olumsuzlukları göz önüne aldığında yazar, bireyin "kendi kendisiyle bir türlü başa çıkam[adığını]" bildirir (1997, s. 81). Böylece Brecht, tiyatronun toplumu söz konusu "yanlış bilinç"ten kurtarmak ve onu "doğru bilinç"e yönlendirmek, en azından içinde bulunduğu şartları anlayabilmesi için işlevsel kılınmasını arzular. "Bunu başarabilen sanat, toplumun gelişmesine geniş çapta müdahale gücüne kavuşur, insanlara az çok belirsiz dürtüler iletmekten çıkar, hisseden ve düşünen kişiye dünyayı, insanların dünyasını günlük yaşamında olduğu gibi yararlanması için buyur eder" (1997, s. 81). Bu düşüncesiyle o, sanatın insan hayatını kolaylaştıran bir araca dönüşmesini ve pratik

ihtiyaçlara cevap verebilmesini temenni etmiş olur. Toplumun, içine dūřtuėu yanılığının ve yozlaşmanın farkına varabilmesi için uğraşır.

Brecht'in sanat kuramı, Piscator'da da görüldüğü üzere, okuru ve seyirciyi kendi ideolojisi lehine manipüle etme üzerine kuruludur. Yazar, kendisini bilici ve aydınlatıcı sayarak iktidar koltuğuna oturur.  retimlerini, söylemsel bir pratik gibi dokur ve okuru/seyirciyi doğru-yanlış, diğer deyişle hakikat oyununa sokar. Brecht'in bu noktada eğlendiricilik ve estetik nosyonlarını gözetmesi, aslında üretiminin eğitcilik vasfını daha etkili kılmaya yöneliktir. Epik tiyatro, özde amaçsal bir niteliğe sahiptir. Nihai hedef, sosyalizm ve komünizm yolunda tiyatroyu araçsallaştırmak, toplumu düşünsel bağlamda harekete geçirerek burjuvazi ve kapitalizm aleyhine kışkırtmaktır. Buradaki temel varsayım, insanların içinde yaşadıkları sosyal ve siyasi düzenin bozukluğunu algıladıklarında ona karşı cephe alacakları ve Marksizm lehine saf tutacaklarıdır. Mevcudun yanlışlığı ve doğrunun tekliği üzerine inşa edilen bu ön kabul, tarihsel maddecilik bağlamında insanlığın varacağı son durağın komünizm olduğu determinist inancın bir yansıması şeklinde değerlendirilebilir. Ahmet Oktay, Brecht'in de dâhil olduğu Marksist teorisyen ve yazarların toplumu aydınlatma eğilimlerinin ideolojik içeriğini şu ifadelerle ortaya koyar:

Sınıflı toplumda, kapitalist üretim biçimi dolayısıyla şeyleşmiş ilişkiler içinde bulunur insan, bu ilişkiler yüzünden gerçeği doğru biçimde algılayamaz. Ama yanlış-bilinç içinde yaşasa bile, bu durumu aşabilecek olan tek sınıf da işçi sınıfıdır. Yazar, başka türlü söylemek gerekirse hem yanlış-bilinç biçimini hem de doğru-bilinç biçimini kavrayabilen bilen-özne, bu devrimci sınıfa kendi bilincini kazandırmak için çalışmalıdır. Yani ona gerçeğin doğru bilgisini vermelidir. Böylece bilinlenecek olan insan, sınıfının çıkarlarını kavrayacak ve dünyayı değiştirmek amacıyla mücadeleye girişecek ve sosyalist toplumu kuracaktır. (1986, s. 24)

Burada, bir sanat üretimi olarak tiyatronun bahsi geçen bu ideolojik yükü zor kullanmadan topluma aktarabilme ve benimsetebilme, böylelikle onu yönlendirebilme ve yönetilme kabiliyetine sahip olduğu varsayımı bir kere daha  ne çıkar. Tezde gösterileceği üzere, farklı ideolojileri benimsemiş yazarların da benzer niyetlerle tiyatro

metni üretmesi söz konusudur. Toplumcu tiyatronun tam buradan, sanatın ideolojik bir mücadele aracına ve platformuna dönüştüğü yerden doğduğu söylenebilir. Aydın ve bilici yazar, (Türkiye özelinde İslamcılık, Marksçılık, Türkçülük, milliyetçilik, Atatürkçülük gibi) kendi politik kabulleri doğrultusunda okuru ve izleyiciyi uyarmayı, aydınlatmayı, yönlendirmeyi ve yönetmeyi hedefleyebilir. Bu denklemde, yazar ve ideolojisi bir iktidar; metin, bir söylemsel pratik; metinle yaratılan şey, bir hakikat oyunu; okur/izleyici ise kendisi için tanımlanan öznel deneyimler (yani metinde olumlanan ya da olumsuzlanan kimliklerin davranışları) arasından içselleştirdikleriyle özneleşmeyi bekleyen bir kitle olarak öne çıkar. Gramsci'nin hegemonyayı yönetimsellik ile ilişkilendirerek ele aldığına değinilmişti. Onun yaklaşımında, bir sınıfın başka bir sınıf üzerinde zor kullanmadan ve rızaya dayalı bir şekilde benimsettiği iktidar, hegemonyanın işleyiş biçimini gösterir. Toplumcu tiyatro üretimleri dikkate alındığında farklı ideolojilerin sanat arenasında çarpışması sonucunda ideolojik baskınlığın sağlanarak toplum nezdinde hegemonik iktidarı ele geçirmenin hedeflendiği savlanabilir. Bu politik beklentinin, toplumcu edebî üretimlerin kıstaslarından biri olduğu belirtilebilir.

Tezin devamında, Marksist estetiğin Sovyetlerdeki uygulaması “sosyalist gerçekçilik”ten bahsedilecektir. Bu estetik anlayışa dair kriterler, bugün bile Türkiye’deki toplumcu edebî üretimler için bir yöntem ve sınır olarak kabul edilmektedir. Bu yüzden, “sosyalist gerçekçilik”e genel hatlarıyla ve öne çıkan nitelikleriyle değinmek yerinde olacaktır. Bu bölümle ayrıca, şimdiye kadar çerçevesi çizilen teorik kapsamdan ve sosyalist gerçekçi teorisyenlerce öne sürülen kıstaslardan hareketle, oyunların inceleme başlıkları belirlenecektir.

2.3. Kitle Ruhunun Örgütlenmesi ya da SSCB, Parti ve Sanat: Sosyalist Gerçekçilik

Sosyalist gerçekçilik her şeyden önce, Marksist estetiğin Sovyetlere ve Sovyet edebiyatına⁵³ özgü bir yorumu olarak ele alınmalıdır, çünkü bu anlayış, belli ve sınırlı bir coğrafyaya ve döneme ait olma özelliği taşır. Bu açıdan bölgesel ve tarihseldir. Ahmet Oktay’ın *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*’nda, ilgili yönelimden bahsederken

⁵³ K. Zelinski, Sovyet edebiyatını 1917 Ekim Devrimi’yle başlattıktan sonra şu şekilde tarif eder: “Devrimin imajlarının, düşüncelerinin, türkülerinin, devrimin kendisinin sesidir. Bu edebiyatın temelleri işçilerin ve köylülerin başarıları, Lenin’in komünist toplumun kuruluşu konusundaki fikirlerinin zaferiyle atılmıştır” (1978, s. 15). Zelinski’nin düşüncesinde Sovyet edebiyatının, yani, “[b]u kişisel, ideolojik ve sanatsal deneyin kökleri, komünizm için mücadele eden tüm halkın tarihsel yaşantısındadır” (1978, s. 16).

“anavatan” vurgusunu sıklıkla öne aldığı görülür. O, sosyalist gerçekçilikle eş gördüğü toplumcu gerçekçiliğin “anavatan”ı olarak Sovyetler Birliği’ni işaret eder (1986, s. 22). Adı anılan kitaptaki birinci bölümün başlığı, “Kuramın Anavatanında”dır (1986, s. 43). Oktay ayrıca, toplumcu gerçekçiliğin özde, “ulusalcı bir içerik yansıttığı[nı]” bildirir (1986, s. 44). Attilâ İlhan, “SSCB’de uygulanan ‘parti sanatı’ sosyalizmin babalarından çok, Rus gerçeğine, Lunaçarskiy’le Jdanov’un ‘istidlal ve tefsirlerine’ dayanıyor” diyerek Oktay’la benzer bir düşünceyi dillendirir (1980, s. 9). Gennadiy N. Pospelov da ilgili kuramın, “toplumcu dönüşüm için sahici olanakların ve aynı zamanda bu olanakları gerçekleştirecek güçlerin var olduğu” bir zamanda doğabildiğini ve uygulanabildiğini dile getirir (1995, s. 490). Bu ifadeler, söz konusu sanat anlayışının Sovyetlere özgülüğünün altını çizdiği gibi, başka herhangi bir coğrafyaya yabancılığını da imler.⁵⁴ Sosyalist gerçekçilik, Marx ve Engels’in görüşlerinden hareketle ortaya çıkmışsa da onlardan ziyade Vladimir Ilyic Lenin’in, sanatı “Parti”nin ve politikanın emrine veren yaklaşımına dayanır. Bu bağlamda onun 1905 gibi erken bir tarihte kaleme aldığı “Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı” başlıklı yazısı önem arz eder. Çünkü, “Lenin’in bu yazıda ilerici dünya görüşü ve partizanlığın önemi konusunda öne sürdüğü görüşler, sosyalist gerçekçi estetiğin temeli” olmuştur (Parkhomenko ve Myasnikov, 1976, s. 15).⁵⁵ İlgili isim söz konusu metinde, “parti edebiyatı” tabirini ortaya atar ve bu tabirin içini şu ifadelerle doldurur:

Sosyalist proletarya için, edebiyat bireyleri yada grupları zengin etme aracı olamaz. Edebiyat, proletaryanın ortak davasından kopuk, bireysel bir girişim de olamaz. Partizan olmayan yazarlara paydos! Edebiyat süpermenlerine paydos! Edebiyat, proletaryanın ortak davasının bir parçası, tüm işçi sınıfının siyasal bilince ermiş tüm öncüleri tarafından harekete geçirilen bir tek büyük Sosyal-Demokrat mekanizmanın vazgeçilmez dişlisi olmalıdır. Edebiyat, örgütlü, planlı, bütünlenmiş

⁵⁴ Sadece sanat değil, Sovyetlerdeki ideolojik anlayış da Marx ve Engels’in teorikleştirdiği “Sosyalizm ve Komünizm” öğretisiyle tam manasıyla örtüşmez. Oradan aldığı esinle, ama daha çok “V. İ. Lenin ve ondan sonra gelen SBKP [Sovyetler Birliği Komünist Partisi] liderleri tarafından yorumlanarak oluşturulur” (Şengün, 2022, s. 12).

⁵⁵ Zelinski’ye göre Lenin, Sovyet edebiyatına yönelik yapılan hemen her çalışmada atıfta bulunan bu yazısında, “[s]anatının, yazarın toplumdan bütünüyle bağımsız ve özgür olup olamayacağı sorusunu; bağımsız olamıyorsa, kapitalist toplumda neye bağımlı olduğu sorusunu ve nihayet, sosyalist toplumda edebiyatın nasıl olması gerektiği sorusunu ortaya atmıştır” (1978, s. 59).

Sosyal-Demokrat Parti çalışmalarının koparılmaz bir parçası olmalıdır.
(Lenin, 1976, s. 154)

Onun bu cümleleri, edebiyatı “Parti”nin bir organı kılma niyetini açığa çıkarır.⁵⁶ Buna karşın, Lenin’in liderliğinin etkili olduğu 1922-1928 arasındaki NEP (Yeni Ekonomik Düzen) döneminde, “yazın ve sanatın özgür bir yaşam ortamı bulduğu, siyasal önderliğin bolşevizmi benimsememiş olmalarına rağmen ona açıkça cephe almayan kimi ‘yol arkadaşları’na anlayış gösterdiği söylenmeli[dir]” (Oktay, 1986, s. 70-71). Lev Troçki, 1924’te kaleme aldığı bir yazısında, yazarlara “sanat alanında tam bir öz-belirleme hakkı” tanınması gerektiğini belirtir (1976, s. 12). Lenin’in, devrimin ilk yıllarındaki uygulamaları bu doğrultuda ilerler. O, örneğin, Çarlığı ve “uşaklarını” temsil eden heykellerin yıkılması çağrısı yaptığında yerine heykelleri dikilecek isimleri belirlerken (bu isimler arasında Bolşeviklerin politik görüşleriyle örtüşmeyen muhafazakâr yazarlar da vardır) estetik standartları gözetmiş, aynı zamanda yüksek kültürlü Rus mirasına sahip çıkmıştır. Lenin bu süreçte ayrıca, heykeltıraşları, eserlerini nasıl üretecekleri noktasında serbest bırakmış, “program bu yolla farklı biçimlerin özelliklerinin tartışıldığı bir forum özelliği kazanmıştır” (Clark, 2011, s. 95). Bu yüzden sosyalist gerçekçilik, Lenin öldükten sonra devletin başına geçen Josef Stalin’le birlikte, özellikle 1930’lardan itibaren Komünist Parti’nin, diğer deyişle devletin güdümünde ve yalnızca Sovyet Rusya’nın çıkarları doğrultusunda şekillenen bir estetik kuram olarak öne çıkar.

Anlaşıldığı üzere, “Sovyet edebiyatının yargıcı ve fikir ustası, Lenin’in Partisi, Markçı – Leninci ideolojidi[r]” (Zelinski, 1978, s. 16) ve temel hedeflerinden biri, “sınıfsız sosyalist toplumun inşasının gerçekleştirilmesi[dir]” (Jdanov, 1996, s. 14). Böylelikle “Sovyet edebiyatı Komünist Parti ile tamamen iç içe geçer ve bu hâliyle kısa bir süre sonra parti kararlarının birebir yansıdığı bir alan hâline gelir” (Ateş, 2020, s. 31). Kuramın kökleri, on dokuzuncu yüzyıl Rus eleştirmenlerinden Vissarion Belinsky, Nikolay Çernişevski ve N. Aleksandrovic Dobrolybov’un, edebiyatın toplumun dönüştürülmesi için işlevsel kılınmasına yönelik düşüncelerine uzanır (Oktay, 1986, s. 105). Söz konusu isimlerden mülhem, Sovyetlerde sanatçı, “gerçekliği yorumlamak, yansıtmak ve

⁵⁶ Ahmet Oktay’ın aktardığına göre, Lenin’in karısı Krupskaya’nın, Stalin’in ölümünden sonra, 1968’de yayımlanan mektubu, söz konusu iddiayı tartışmalı kılar. Lenin’in bu yazıda, “literatura” derken kastı “güzel sanatların dalı olan yazın” değil, “parti yayınları, propaganda yapıtları[dır]” (Oktay, 1986, s. 86). Ama genel literatürde, Lenin’in ilgili ifadelerinin, sosyalist gerçekçiliğin dayanaklarından biri olarak değerlendirildiği söylenebilir.

değiştirmek[le]” görevlendirilir (Clark, 2011, s. 102). Bütün bu çerçeve, sosyalist gerçekçiliğin Sovyetlere aitliği, aynı zamanda oradaki estetik ve politik gelenekten doğduğu savını destekler.

Marksist toplumculuğun kapitalizm içinde hep muhalif konumda bulunduğu göz önüne alındığında Sovyetlerle birlikte, bu ideolojinin oraya özgü yorumu sonucunda üretilen edebiyatın, egemen sınıfın sözcülüğünü üstlendiği, dolayısıyla iktidar koltuğuna yerleştiği söylenebilir. Sosyalist gerçekçilik, Stalin önderliğinde ve onun kültür politikalarından sorumlu Andrey Jdanov’un gözetiminde, genel ilkeleri 1934 yılında gerçekleştirilen Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresi’nde belirlenen, Marksist-Leninist ve bu doğrultuda propagandist bir sanat görüşüdür. Ahmet Oktay, “devrimci romantizm” ve “olumlu tip” kavramlarını formüle etmiş olmasından dolayı, söz konusu kuramın asıl kurucusunun Maksim Gorki olduğunu bildirir (1986, s. 105). Özdemir Nutku benzer şekilde, “toplumcu gerçekçilik” tabiriyle karşıladığı “sosyalist gerçekçilik” adını Gorki’nin “ortaya at[tığını]” söyler (1985, s. 137).⁵⁷ Bu bağlamda, Jdanov’un, “büyük proleter yazar” diye nitelediği (1996, s. 13) Gorki, bahsi geçen kongredeki konuşmasında, ilgili sanat görüşünün baş kahramanını, “modern tekniğin gücüyle donatılmış olan, buna karşılık kendisi de çalışmayı daha kolay, daha üretici duruma sokan ve sanat düzeyine yükselten emekçi -yani emek süreçleriyle örgütlü insan” şeklinde belirler (Gorki, 1976, s. 54). Jdanov da aynı kongredeki sunumunda, sosyalist gerçekçiliğin amacını, “gerçeği ve somut tarihsel nitelikteki sanatsal yansıtmayı, emekçilerin sosyalizm ruhuyla eğitilmeleri ve ideolojik dönüşümlerinin sağlanması göreviyle birleştirmek” diyerek ortaya koyar (Jdanov, 1996, s. 18). Böylelikle onlar, 1917 Ekim Devrimi’yle birlikte yeni bir rejim kuran Bolşeviklerin, edebiyattan da destek alarak “Homo Sovieticus/Sovyet İnsanı”nı yaratma hedefini dile getirmiş olur. “Sovyet edebiyatı, bu yeni kimli[ği] oluşturma çabasının açık bir ürünüdür” (Ateş, 2020, s. 117).

Jdanov’un bahsi geçen kongredeki konuşmasında değindiği hususlar, sosyalist gerçekçiliğin dayandığı politik zemini ve iktidar tarafından kuşatılmışlığını gözler önüne

⁵⁷ K. Zelinski, 1906’da yayımlanan *Ana* adlı romanıyla Gorki’nin, “kaynaklarını halkın hayatından alan sosyalist gerçekçiliğin nasıl doğduğunu” açığa çıkardığını bildirir. Çünkü Gorki, kendisine kadar süregelen tutumun tersine, “insanın kendini devrime adanmasının, onu manevi açıdan zenginleştirdiğini ve doğru yola getirdiğini göstererek, çok farklı bir görüş açısı getirmiştir” (1978, s. 73). Yazarı, birçok açıdan bir öncü olarak niteleyen Zelinski, onun, “Rus edebiyatının babası” ve “sosyalist gerçekçiliğin kurucusu” sıfatlarını tamamıyla hak ettiğini dile getirir (1978, s. 80).

serer. Onun “sanat konusunda yaptığı formüller için kendine kaynak olarak gösterdiği en güçlü dayanak” (Belge, 1989, s. 63), Lenin’in yukarıda değinilen yazısıdır. Jdanov’a göre Sovyet yazarları, “Partinin önderliğinde, Merkez Komitesinin dikkatli ve titiz yönetimi altında ve Stalin yoldaşın büyük destek ve yardımı ile”, “Sovyet iktidarı ve Parti çevresinde birleşmişlerdir” (1996, s. 15). Bu vurgu, SSCB’deki yazarların devletin ne derece güdümünde ve etkisi altında olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir. Böylece söz konusu estetik yaklaşımı, “politikacıların buyruğunda düpedüz güdümlü bir edebiyat” (İlhan, 1980, s. 9) saymak gerekir. Aktarılan cümle ayrıca, Sovyet yazarlarının, iktidar tarafından kuşatılmışlığından dolayı parti politikaları dışında özgür ve özgün bir içerik üretmelerinin olanaksızlığını imler. Jdanov bu bağlamda, ülkesindeki edebiyatın başarısını, “sosyalist insanın başarısına” bağlar. “Onun gelişmesi[ni], sosyalist rejimi[n] yerleşmesinin ve başarı kazanmasının bir ifadesi” olarak görür (1996, s. 15). Edebiyat aracılığıyla yazarlara yüklediği bu misyon, ilgili ismin sanatı ne düzeyde politikleştirdiğini ve devlet eliyle sınırladığını gözler önüne serer. Dolayısıyla sosyalist gerçekçilik, Komünist Parti’nin doğrudan etkisiyle şekillenir, onun içeriği, biçimi, öne alacağı ya da dışlayacağı neredeyse her şey Parti tarafından belirlenir. “Bu eleştirel yaklaşımda olumsuz görüngüler, geçici ve çökmeye yargılı, tarihsel olarak yenilebilir nitelikleriyle gösterilir” (Pospelov, 1995, s. 506). Sovyet yazarları, devletin onlara sunduğu malzemeyi işlemekle ve onu belirli (aynı zamanda resmî) bir edebî form içinde sunmakla görevlendirilir. Çünkü “sosyalist gerçekçilik neyin iyi neyin kötü olduğunu bilir” (Lukacs’dan aktaran Oktay, 1986, s. 68). Bu açıdan yazarın, kendisine verilen talimatlara uymakla yükümlü bir işçiyle hemen hemen aynı statüye sahip olduğu söylenebilir. Stalin’in “insan ruhunun mimarları” dediği (Jdanov, 1996, s. 17) bu edebiyat işçileri, rejimin çıkarlarını gözetmek, onun direktifleri doğrultusunda toplumu yönetmek, yönlendirmek ve biçimlendirmek vazifesini yürütür. Bu özellikleriyle, “Sovyet sanatı, temelde devlet tarafından finanse edilen, ulusal ve kitlesel izleyiciye yönelik bir sanat olmuştur” (Clark, 2011, s. 89).

Jdanov, Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresi’ndeki konuşmasının henüz başında, “[n]e pahasına olursa olsun, deniz ve demiryolu ulaşımı, meta dolaşımı, demirsiz metaller gibi ulusal ekonominin çok önemli kesimlerindeki geriliğin üstesinden gelmeliyiz. Sosyalist tarımımızın en önemli kesimlerinden olan hayvancılığı yaygınlaştırma çalışmasını geliştirmeliyiz” der (1996, s. 14). Bir edebiyat toplantısında bu şekilde

ifadelere özellikle yer verilmesi, ülke yazarlarına ilgili konularda sorumluluk ve ödev yüklendiği anlamına gelir. Yani, “[h]ayvancılığı yaygınlaştırma çabasında yazarlara da görev düşmektedir” (Belge, 1989, s. 60). Sonuçta, “Partinin sanata karşı bu tavrı alması, sanatı, Partinin normal idari nesnelerinden biri haline getirir” (1989, s. 60). Bu özellikleriyle sosyalist gerçekçilik, Sovyetlere özgü ve orası için tasarlanmış, Marksizmin evrenselliğinden ziyade Sovyetlerin ulusalcılığının ürünü bir sanat anlayışı olarak öne çıkar. Söz konusu kuramda, devlet eliyle de olsa, edebiyata toplumun tasarlanması ve ideolojik inşası için ayrı bir önem atfedilmesi, genel açıdan Marksist estetiğin edebiyatın toplumsal ve politik işlevselliği bağlamındaki yaklaşımıyla uyumludur. Sanatın, egemen ideolojinin toplum nezdinde benimsetilmesi ve içselleştirmesi noktasında işe yararlılığına dair Marksist kabul, Sovyet Rusya’nın, iktidarın bütün imkânlarıyla edebiyatı hem burjuvazinin mağlubiyeti hem de kendi halkının sosyalizm lehine arzu edilen kimliğe dönüştürülmesi için bir silah gibi algılayıp dayatması sonucunu doğurmuştur.

Böylece, Marksizmin Sovyetler durağında edebiyat, Althusser’in kavramsallaştırdığı gibi bir ideolojik aygıt niteliğine bürünür. Düşünürün yaklaşımıyla kıyaslandığında öne çıkan farklardan biri, SSCB’de egemenliğin burjuvaziye değil proletaryaya dayanıyor olmasıdır. Ama burada da edebiyat, egemen sınıfın ideolojisinin toplum tabanına yayılması için çalışır, daha doğrusu çalıştırılır. Çünkü, “[h]er egemen sınıf kendi kültürünü ve bunun sonucunda kendi sanatını yaratır” (Troçki, 1976, s. 171). Bir diğer fark, sosyalist bir “iktidar” hüviyetindeki Stalinist Sovyetlerin, sanat üzerindeki baskısının sinsice değil, alenen ve zor kullanarak uygulanmasıdır. Bu yönüyle hegemonik değil, despotiktir. Çünkü yazarlara, daha genelde topluma estetik ve politik bağlamda bir özgürlük ve tercih hakkı tanımaz. Örneğin, “[p]ropaganda amacıyla yazdığı şiirlerde bile şair kalmayı öngören” Vladimir Mayakovski, “Parti”nin emrine girmeyip sanat anlayışından ödün vermediği için maruz kaldığı baskı ve dışlanma yüzünden intihara sürüklenir (Oktay, 1986, s. 74). Bolşevik Devrimi’ne ve sonraki yıllarda rejimin çıkarlarına tiyatro aracılığıyla kayda değer bir katkı sunan yönetmen Vsevolod Meyerhold, sanat anlayışının egemen estetikle çatışması sonucu giderek gözden düşer ve 13 Haziran 1939’da “Tiyatro Yönetmenleri Genel Kurultay”ında yaptığı konuşmadan ötürü tutuklanır. “2 Şubat 1940 tarihinde, Moskova hapisanelerinin birinde kurşuna dizil[ir]” (Nutku, 1985, s. 147). Lukacs da benzer gerekçelerle “tutuklanıp sürgüne yollanır” (Oktay, 1986, s. 157). Görüldüğü üzere, devletin resmî sanat görüşüyle (diğer

deyişle egemen ideolojiyle) ihtilafa düşmenin bedeli hapis, sürgün ya da ölümdür. Nitekim bu dönemde, “Parti üyelerinden aydınlara, toprak sahiplerinden köylülere, etnik azınlıklardan reşit olmayan gençlere dek şüpheli unsur olduğu ileri sürülen her birey Büyük Temizlik operasyonlarına; baskı, tasfiye, kovuşturma, hapis, sürgün, infaz süreçlerine maruz bırakılmıştır” (Özakın, 2020, s. 3754). Foucault’nun Stalinizmi, patolojik bir iktidar biçimi şeklinde değerlendirdiği de göz önüne alınırsa (Foucault, 2014, s. 59), özellikle Stalin yönetimindeki Sovyetlerin, iktidardan ziyade tahakküm kavramıyla anlamlandırılabilen bir yönetim biçimini karşıladığı söylenebilir. Bütün bu tespitler, sosyalist gerçekçiliğin, bu yönetime özgü ve onunla sınırlı bir estetik kuram olarak ele alınması gerektiğini bir kere daha ortaya koyar.

Sosyalist gerçekçiliğin yukarıda ifade edilmeye çalışılan Sovyetlere özgü yanlarının dışında, bu kuramın anavatanının sınırlarını aşan “devrimci romantizm” ve “olumlu tip” unsurları dikkat çeker.⁵⁸ Aziz Çalışlar söz konusu estetik teori için, “iyimser dünya görüşünü içeren ve olumlu kahramanı işleyen bir program” diyerek (1995, s. 641) bu iki unsuru öne alır. Gennady N. Pospelov “devrimci romantizm”i, “yazarın geleceğe yönelik iyimser inancı, insan yaşamının daha ileri bütünlenmesine yönelik çaba ve bugün ile gelecek arasındaki sürekliliğe olan sanatsal bağlanım” şeklinde tanımlar (1995, s. 504). Sosyalist gerçekçiliğin Sovyet edebiyatındaki yerini ve seyrini anlaşılır kılmak için Murat Belge’nin aşağıdaki ifadelerine başvurulabilir:

[B]u ülkede ortaya çıkmış bütün belli başlı sanat teorisyenleri “devrimci romantizm” adı verilen bir şeyden söz ediyorlardı. Terimi ortaya atan Gorki’ydi. Lunaçarski, Plekhanov’u eleştirir ve Çernişevski’yi överken aynı terimi ön plana çıkarmıştı. Onu izleyen Jdanov da daha ileride aynı sözleri tekrarlayacak, bütün sosyalist sanatçıları “devrimci romantizm” yapmaya çağıracaktı. (Belge, 1989, s. 130)

⁵⁸ Maksim Gorki, sosyalist gerçekçiliğin, “yaşamın bir yaratıcılık olduğunu” ortaya koyduğunu söylerken ve yaratımı oluşturan eylemlerin, “insanın doğasal güçleri yenmesine, sağlıklı ve uzun bir yaşam sürmesine, sürekli gelişen taleplerine uygun olarak (...) dünya üzerinde yaşayanlara büyük mutluluklar vermeye, insanın en değerli bireysel yeteneklerini geliştirmeye” yönelik olduğu vurgusuyla (1989, s. 267), bu iki unsurun işlevselliğinin ve hayatîyetinin altını çizer.

2.3.1. İdeal-İdeolojik Bir Gelecek Tahayyülü: Devrimci Romantizm

Andrey Jdanov, “devrimci romantizm”in, Sovyet edebiyatının ve eleştirisinin “temel yöntemi olduğunu” bildirir (1996, s. 18). Bu uygulamada romantizmin idealizminden faydalanılarak komünizmin inşası doğrultusunda idealleştirilmiş, ama Marksizmin tarihsel materyalizm savunusu dolayısıyla ulaşılabilecek tartışma götürmez bir gelecek tahayyülüne yönelir. Bu açıdan ilgili kavram, olandan ziyade olması gerekenin işaret edildiği bir perspektifin karşılığıdır. Jdanov, Sovyet edebiyatının temeli addettiği “devrimci romantizm”i meşrulaştırmak adına, devletin “komünist toplumun inşası” için verdiği mücadeleyi öne sürer (1996, s. 18). Bu geleceğin gerçekliğine yönelik politik girişimlere edebiyat, söz konusu yöntemle destek olur. Çünkü yarınlara ancak, “bilinçli ve yöntemli bir çalışmayla bugünden yaratılmaktadır” (Jdanov, 1996, s. 18). Edebiyat aracılığıyla yazarlar, bu çalışmanın birer neferi olarak “Parti”nin direktifleriyle geleceğin komünist toplumunu yaratmak için devrimci romantizme başvurur. Henüz değilse de elbet gerçekleşecek ideali, gerçeklik gibi sunarak okurları bu gelecek için hazırlar.

Anatoli Lunaçarski, “[g]eleceğin şimdiden bilinmesini ve yaşanan gerçeğin zorluklarının aşılmasını sağlayan” devrimci romantizmin (Oktay, 1986, s. 113) Sovyet edebiyatını burjuva gerçekçiliğinden ayıran yegâne sınır ve unsur olduğu görüşünü ileri sürer. Romantizmden arınmış bir sosyalist gerçekçiliğin olanaksızlığını dile getirir. Ama bu tutum, burjuva romantizminden farklıdır. Onlar, gerçekleşmesi imkânsız hayallerin ve düşlerin peşinde koşar. “Bu nedenle de salt sanat niteliğine bürünür (ve kendini güzelliklerle avutur)”. Sosyalist gerçekçiliğin romantizmi ise nesnel bir gelecek tahayyülüne dayanır. Yaşama “yeniden biçim vermek için” çabalar. (Lunaçarski, 1976, s. 30). Tarihsel materyalizmin iddiaları doğrultusunda gerçekleşmesi tarihsel bir zorunluluk olan geleceği, günceli bozarak, daha doğrusu ona yeniden şekil vererek inşa eder. Çünkü, “Sovyet sanatı, gerçekten hoşnut olmayışının yanı sıra, bu gerçeği değiştirmek istemekte ve bunu başaracağını kesinlikle bilmektedir” (Lunaçarski, 1976, s. 31). Murat Belge’ye göre bu tutum, Marksizmin savunularıyla uyumsuz. Onun yaklaşımında Lunaçarski, “Marksist bir edebiyat ve sanat oluşturmak için Marksizm-dışı yöntemlerden yararlanmak gibi çelişik bir teorik tutumun ilk temellerini” atmıştır (Belge, 1989, s. 54).

2.3.2. İdeal-İdeolojik Bir Kişi Kurgusu: Olumlu Tip

“Olumlu tip”, “devrimci romantizm”in doğal bir çıktısı şeklinde düşünülebilir. Bu estetik unsur, Sovyet yönetiminin ve sanat teorisyenlerinin, toplumun kendi ideolojileri lehine dönüşeceklerine dair iyimser beklentilerine ve bu yöndeki çabalarına dayanır. İdeal “Sovyet İnsanı”nın kurgusal düzlemde somutlanmış biçimidir. “Olumlu kahraman” söz grubuyla da karşılanan olumlu tip, “sadece düşüncelerinde değil, davranışlarında da belirlenen iyi yönleri ve gelişim süreci[yle], okuyucuya kendisinin de böyle bir gelişim gösterebileceği olanağını kanıtlar. Olumlu kahramanın eğitici gücünün ‘giz’i okuyucudaki etkisinin eğitici yönü, işte bu noktada saklıdır” (Parkhomenko ve Myasnikov, 1976, s. 22-23). Böylelikle Sovyet edebiyatı, rejimin öngördüğü insan tipinin oluşturulmasına katkı sunar. Eserlerde, “[y]orulmak nedir bilmeyen cesur kızıl ordu askerleri, çalışan okul çocukları veya kendini Parti’ye adanmış eylemciler” (Clark, 2011, s. 104) kusursuz-örnek vatandaşlar biçiminde sunulur. Sözü edilen kurgusal unsur bir anlamda, Abdullah Şengül’ün “Değişimin Öncüleri” ifadesiyle nitelediği “Model Şahıslar” teorisiyle uyum gösterir. Buna göre, önce edebî eserde örneklenen ve topluma örnek olacak özelliklerle donanan bu kurgusal kişiler, daha sonra gerçek dünyada yetiştirilmeye çalışır. Şengül’ün düşüncesinde bu kahramanların, “çağdaş ve yenilikçi oluşları” ve sahip oldukları kimliği “en üst noktada temsil etmeleri” gibi iki önemli özelliği söz konusudur (2006, s. 131). Maksim Gorki, olumlu tipin temsil etmesi gereken değerlere yönelik Sovyet yazarlarına şu ödevleri verir:

[Ç]ok uluslu Sovyetler Birliği’nde amaç birliği bilincinin nasıl geliştiğini, bu bilincin yetenekleri nasıl harekete geçirip yön verdiğini, nasıl bilgiye susattığını, insanları nasıl çalışma alanında kahramanlığa ve dünyanın dört köşesinde proletaryanın bu haklı davası için savaşa hazır duruma getirdiğini [ve] yoksulluğu hor görmenin nasıl mülkiyeti hor görmeye dönüştüğünü göstermek. (Gorki, 1976, s. 52)

Gorki’nin öne çıkardığı bu içerik, olumlu tip aracılığıyla somutlanacak nitelikleri işaret eder. Bolşevikler, Çarlık rejiminin bozuk ve çürümüş sistemini yıkmış, yerine ideal bir sistem kurmuştur. Böylece insanlar huzura ve mutluluğa kavuşmuştur. Sosyalist zihniyetin öngördüğü davranış ve düşünce biçimlerini içselleştirmişlerdir. Ekim Devrimi’yle birlikte bir anda gerçekleştiği varsayılan bu ideolojik dönüşüm, Sovyet

edebiyatının içeriğini, bu bağlamda kurgulanan “olumlu tip”in de çerçevesini oluşturur. Bu tip, “[p]olitik erdem mükemmel bir temsilcisi olarak okurda saygı uyandıracak, okurun gıpta ederek benzemeye çalışacağı bir örnek olacak; şimdiki durum ile gelecek arasında bir bağ kurarak sosyalizmin başarılabileceğini gösterecek” (Mathewson’dan aktaran Moran, 2002, s. 61). Yani SSCB’nin ekonomik refahın, çatışmasız toplumun ve Sovyet insanının teşekkül ettiğine dair ideolojik kabulleri, ülkedeki edebî üretimlerin güzergâhını belirler.

Sovyet Sosyalist perspektifte yazarlar, nesnel gerçeğin izini sürmez, rejimin dayattığı ideolojik gerçekliğin peşinden gider. Bu eserlerde örneğin, “devlet çiftliğinde çalışan bir kadın kamu mülkiyetini özel mülkiyetten üstün saydığı için kendisine ödül olarak verilen bir kuzuyu” kabul etmez. Ya da harman yarışına katılan bir konsomol grubu, yemek saatinde mola vermeyi reddederek yarışmayı kazanır, “ancak üstlerinin kesin emriyle biraz yemek yiyip dinlenmeyi” kabul ederler. Onların bu tutumu, “[k]endilerine gözcülük eden üstleri” tarafından “komünizmin neredeyse gerçekleşmekte olduğunun bir belirtisi” sayılır (Lukacs, 1979, s. 149).⁵⁹ György Lukacs’a göre, bu sahneler tipik durumları yansıtmaz ve “komünizmin neredeyse gerçekleşmek üzere olduğu gibi sakat bir dogmayı açıklamak için” kullanılır (1979, s. 150). Bütün bunlar, Bolşeviklerin yönetimi devralmasıyla birlikte, toplumdaki çatışmaların son bulduğu ve insanların egemen ideolojiyle olağanüstü bir hızla bütünleştiği varsayımına dayanır. Hâlbuki “[t]arihin gösterdiği gibi, egemen bir sınıf çevresinde yeni bir kültürün oluşumu çok zaman” gerektirir (Troçki, 1976, s. 172). Lukacs bu açıdan, dönem yazarlarını, “çelişkilerin uzlaşabilir bir nitelik kazanmalarının ancak zamanla gerçekleşebileceğini, sosyalist toplumda bile çözümsüz çatışmalar olabileceğini” göremedikleri için eleştirir (1979, s. 139). Devamında, yazarların bu eksikliğini, Stalin yönetiminin dayatmalarıyla ilişkilendirir ve Sovyet iktidarının sanatçıyı, “kendi keyfi tipolojisini benimsemek zorunda” bıraktığını bildirir (1979, s. 143). Böylece Lukacs, “devrimci romantizm” ve ondan doğan “olumlu tip”i, sosyalist gerçekliğin “fena uygulanmasından doğan, gerçekliğin zenginliğini, güzelliğini verebilmekten yoksun doğalcı edebiyatın

⁵⁹ Lukacs’ın eleştirdiği perspektifi Toby Clark, Tatyana Yablonskaya’nın 1949 tarihli *Ekin* adlı tablosuyla örnekler. Söz konusu resimde, kadınların ön planda olduğu bir çalışma sahnesi çizilmiş, “fakat bu çalışmanın zorluklarına dair hiçbir iz verilmemiş ve Sovyet sistemi için çalışmanın eğlenceli ve ilham verici olduğu havası yaratılmıştır”. Buradan hareketle Clark, Lukacs’ın görüşüyle uyumlu bir sonuca varır: “[R]esim sıradan bir gerçekliği değil sosyalist bir gerçekliği yansıtmaktadır: Komünist Parti tarafından tanımlanmış sosyalizm anlayışıyla yorumlanan bir gerçeklik” (2011, s. 103-104).

yavanlığından kurtulmak için başvuru alan” çareler olarak değerlendirir (Moran, 2002, s. 62). Murat Belge de sözü edilen unsura eleştirel bir gözle yaklaşır:

Sosyalist Gerçekçi romanlarda gördüğümüz “olumlu tipler”in olumluluklarının hangi ölçüye dayandığını sormak bir yana, varolan toplumda ve bunca yıl sonra, herhangi bir benzerini görmüyoruz. Onun için bunun bilimsel araçlarla önceden görülen bir geleceğin resmedilmesi değil, düpedüz kurgusal bir idealin şemalaştırması olduğunu söyleyeceğiz. (Belge, 1989, s. 184)

Görüldüğü üzere devrimci romantizm ve olumlu tip, “Sovyet İnsanı”nı yaratmak için başvuru alan estetik yöntemlerdir ve bu yönüyle Sovyetlere aittir. Buna karşın Marksist estetik içinde belki de en çok tartışılan ve (bazı açılardan) bir o kadar da kabul gören iki unsur olarak öne çıkarlar. Türkiye’deki Marksist toplumcu edebî üretimlerin teşekkülünde de esin kaynağı oldukları söylenebilir. Hatta başka ideolojilerden mülhem üretilen toplumcu metinlerin içine sindikleri dahi iddia edilebilir. Çünkü Sovyet teorisyenler, ideolojik yüküyle dolu ve telkin odaklı edebî üretimlerin, toplumun dönüştürülmesine hangi araçlarla katkı sunabileceği noktasında somut öneriler getirmişler ve kendi ideolojik kabulleri doğrultusunda sözü edilen iki unsuru önermişlerdir. Toplumcu metinlerin, kendisini kuşatan ideolojinin öngördüğü iyimser bir gerçekliğe ve ideal bir geleceğe dair tasavvurları somutlaması (devrimci romantizm) ve bu ideolojinin arzu ettiği insan tipini örnekleyen kurmaca kişiler yaratması (olumlu tip), bahsi geçen iki kavramın bu tezin örneklemini oluşturan tiyatro metinleri açısından işlevini ortaya koyar. Çünkü hemen her ideolojinin bir gerçeklik algısı, gelecek tahayyülü ve idealleştirilen ya da olumsuzlanarak ötekileştirilen insan tiplerine yönelik kabulleri söz konusudur. Marksist-toplumculuğun Sovyet durağında, rejimin beklentileriyle şekillenen unsurlar, bu tarafıyla ilgili coğrafyaya ve döneme aittir. Diğer ideolojilerden hareketle kaleme alınan toplumcu metinler, benzer niyetlerle ve kendi doğruları ışığında gerçekliği yorumlayıp ideoloji lehine iyimser bir gelecek kurgusu dile getirdiğinde ve ideal ve öteki tiplerini kurmaca aracılığıyla somutladığında “devrimci romantizm”le “olumlu tip”, doğdukları sınırları aşarak bir töz biçiminde toplumcu metinlerin içine sinmiş olur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1946-1960 ARASINDAKİ TÜRK TİYATRO METİNLERİNDE TOPLUMCULUĞUN GÖRÜNÜMLERİ

3.1. 1946-1960'taki Sosyal/Siyasi Arka Plan

Türkiye tarihi açısından 1946 yılı, çok partili hayata geçişi, 1950 ise Cumhuriyet Halk Partisi'nin 27 yıllık iktidarının son bulduğu keskin bir tarihî virajı işaret eder.⁶⁰ Ülke içinde ve dışında yaşanan toplumsal ve siyasi olaylarla birlikte, “muasır” Batı dünyasıyla bütünleşme gerekliliğinin ve isteğinin de kışkırtmasıyla Türkiye'deki tek partili politik rejim sona erer. 1945'te, “-işadami- bankacı Celal Bayar, bürokrat Refik Koraltan, tarih profesörü Fuat Köprülü, pamuk üreticisi toprak sahibi Adnan Menderes”, önce toprak reformu konusunda CHP'ye karşı cephe alır ve sonrasında partilerinden -kimi istifayla kimi ihraçla- ayrılarak 7 Ocak 1946'da Demokrat Parti'nin kurulduğunu ilan eder (Ahmad, 2015, s. 126).⁶¹ Bu tarihten başlayarak uzun yıllar devam edecek olan bu iki parti arasındaki çekişmenin, “ideoloji farklarından değil, kişisel mücadelelerden” kaynaklandığı (Karpas, 2012, s. 469) daha en başta söylenmelidir.⁶² İkinci Dünya Savaşı sonrasında çok partili yaşama geçilen Türkiye'de, 1950 yılı seçimlerini⁶³ Cumhuriyet Halk Partisi kaybeder ve Demokrat Parti iktidarı ele alır.⁶⁴ “Artık ‘Millî şef’ dönemi

⁶⁰ Erken Cumhuriyet Dönemi'ni, “Tek Parti Dönemi olarak adlandırmanın; Tek Parti Dönemi'ni de CHP baskıncılığı ile özdeşleştirmenin yaygın bir kanaat olduğunu kabul etmek” gerekir (Kaynar, 2019, s. 35).

⁶¹ 1946'da birçok parti kurulmasına rağmen, “bu partilerin en gözdesi, 7 Ocak 1946 tarihinde eski İttihatçı, Millî Mücadele'nin Galip Hoca'sı, İş Bankası'nın ilk Umum Müdürü ve Atatürk'ün son Başbakan'ı Celal Bayar liderliğinde kurulan DP'dir” (Kaynar, 2019, s. 15).

⁶² 1946-1960 yılları arasında, DP ve CHP arasında radikal bir ideolojik ve politik bir ayrım göze çarpmaz. Kemal Karpas'ın ifadesiyle, “Türkiye'deki (1958'de) siyasi partiler, sağ görüşlü partiler olup hepsi de milliyetçiliği temel felsefe olarak kabul eder. Her partinin din hakkındaki görüşleri değişmekle beraber aslında hepsi laikliği kabul etmektedir” (2012, s. 471). İki partinin programları da birbirine benzer. Karpas, “Demokrat Parti'nin birçok ileri geleni[nin], işlerini geldiği zaman, kendi programlarının Halk Partisi programının yeniden yorumlanmasından ibaret olduğunu” söylediğini aktarır (2012, s. 493).

⁶³ Çok partili sisteme geçildikten sonra yapılan ilk seçim, DP'nin daha fazla örgütlenip güçlenmesini, dolayısıyla iktidara geçmesini önlemek amacıyla 1947'de yapılması gerekirken 1946'da gerçekleştirilir (Ahmad, 2015, s. 129). Bu “baskın” seçim, iktidar partisinin beklentileri doğrultusunda sonuçlanır ve CHP, “465 sandalyenin 390'ını kazanırken, DP 65, Bağımsızlıklar ise 7 sandalye” kazanır (2015, s. 130). DP'nin bu seçimde kaç sandalye kazandığında dair farklı bilgilerin varlığına değinen Mete Kaan Kaynar, TÜİK tarafından 2012'de hazırlanan *Türkiye'de Milletvekili Genel Seçimleri 1923-2012* başlıklı çalışmada, DP'nin bu seçimdeki sandalye sayısının 61 olarak aktarıldığını bildirir (Kaynar, 2019, s. 17).

⁶⁴ Bu seçim sonuçlarına göre, TBMM'deki 487 sandalyenin 416'sını DP alır. Böylece, Nihat Erim'in CHP lehine düzenlediği seçim kanunu, kendisi ve partisi aleyhinde işlemiş olur (Kaynar, 2019, s. 18). Bernard Lewis, Türkiye'nin demokratikleşme tarihindeki en önemli olgu olarak CHP'nin, iktidarı kaybettiği bu seçimi, “serbest ve sakin” bir şekilde yönetmesini gösterir (1993, s. 302). Lewis'in şu aktarımı, onun bu düşüncesini pekiştirir: 1950 seçim kanunu, DP ve CHP'nin uzlaşmasıyla kabul edilir, kısa bir süre içinde,

kapan[ır], cumhurbaşkanının Celâl Bayar, başbakanınsa Adnan Menderes olduğu yıllar başla[r]” (Karaca, 2013, s. 80).

CHP içinden çıkıp başlangıçta “Kemalizm”in ilkelerini benimsediğini vurgulayan DP, “kurulur kurulmaz, bütün hücumlarını Halk Partisi idaresinin antidemokratik yönleri üzerine yoğunlaştır[ır]” (Karpata, 2012, s. 487), “kısa süre içinde özel girişimin” sözcüsü olur, “liberal entelijansiyanın yanı sıra işadamlarının da desteğini” kazanarak (Ahmad, 2015, s. 128) iktidarı süresince liberalizmin savunuculuğunu yapar. Böylece DP’li yıllarda, “dışa açık büyüme, tarımsal kalkınma, devlet eliyle sanayileşme politikasının terk edilmesi, özel teşebbüsün desteklenmesi ve kalkınmanın finansmanında dış kaynak kullanımına dayalı bir kalkınma stratejisi” ortaya çıkar. (Özcan, 2019, s. 39). Demokrat Parti’nin, iktidarını sürdürdüğü ilk dört yıllık dönemde, CHP dönemindeki baskılara karşın bir politika güttüğü söylenebilir.

DP döneminde, Türkiye’de karayolu inşasında, önceki dönemlere nazaran belirgin bir fark göze çarpar. Feroz Ahmad’ın aktardığına göre asfalt yollar, “Birleşik Devletler’in mali ve teknik yardımı sayesinde, 1950’de 1,642 kilometreden 1960’ta 7,049 kilometreye” çıkarılır (2007, s. 10). Bu dönemde ayrıca, “devlet ve il yolları 47 bin km’den 61,5 km’ye, köy yolları ise 41,7 bin km’den 47,5 bin km’ye” çıkar (Özcan, 2019, s. 52). İlgili süreçte aynı zamanda, Türkiye’nin Amerika’yla sıkı bir iş birliğine girdiği görülür. İkinci Dünya Savaşı sonrası şekillenen dünya düzeni içerisinde süregelen Soğuk Savaş yıllarında DP, Amerika’dan yana tavır alır.⁶⁵ Bu bağlamda, “1954 yılı başlarında Cumhurbaşkanı Celâl Bayar’ın çıktığı 52 günlük ABD gezisi, ABD-Türkiye ittifakının, özellikle basında yankı bulması için iyi bir fırsat olur. ABD başkanı Eisenhower, Türkiye’yi ‘Amerika’nın en büyük dostu’ olarak” tanımlar (Özata Dirlikyapan, 2010, s. 20). Türkiye, 1945’ten sonraki yıllarda, Batı’yla hızlı bir yakınlaşma sürecine girer. CHP ve sonrasında DP, elde edilecek imtiyazlar ve imkânlar söz konusu olduğunda Batı’nın ve Amerika’nın çıkarlarını gözetme noktasında bir tereddüt yaşamaz. Yani, “Türk siyasetini

“partiler, radyoda eşit konuşma zamanı, toplantılar için salonlardan yararlanma ve bütün basın kolaylıklarıyla, seçim kampanyalarına” başlar (1993, s. 311). Görüldüğü üzere 1950 seçimleri, bir öncekinin aksine, demokratik bir hava ve standartlar kapsamında gerçekleşir.

⁶⁵ Burada, Batı’yla temas ve entegrasyon girişimlerine CHP döneminde başlandığını belirtmek gerekir. “Mart 1947’de Truman doktrinin ilânı Amerikan desteğinin yeni bir teminatını getir[ır]. Ağustos 1949’da Türkiye Avrupa Konseyi’nin üyesi ol[ur]”. Hatta, “otoriter rejimi” gevşetme adımları ve bu bağlamda çok partili sisteme geçiş hamlesinin arkasında da Batı’yla bütünleşme kaygısının, önemli bir itici güç olduğu söylenmelidir (Lewis, 1993, s. 312).

oluşturanlar Batı yardımı ve yatırımları karşılığında bir bedel ödemek zorunda olduklarını [bildikleri hâlde] bunu kayıtsız şartsız ödemek ist[er]” (Ahmad, 2015, s. 144). Örneğin, NATO’ya (Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü) katılım, daha doğrusu kabul için, DP iktidarının ilk yıllarında Kore’ye asker gönderilir.⁶⁶ Özellikle Ortadoğu’da Batı’nın temsilciliğini üstlenmek bir gurur vesilesi olur ve hükümet yetkilileri kendilerini, “düşman saldırısına karşı Batı’nın petrol çıkarlarının bekçisi olarak” betimler. Bu tutum, Celal Bayar’ın, bir Mısır karikatüründe “Batı’nın tasmalı köpeği olarak çizilmesi” sonucunu doğurur (Ahmad, 2015, s. 145).

Söz konusu olumsuz imaja karşı, sergilenen tutumun ve uygulanan politikaların meyvesi kısa sürede toplanır. Marshall Planı gibi,⁶⁷ İkinci Dünya Savaşı sonrası ABD’nin, komünizme karşı ülkelere yaptığı ekonomik yardımın etkisiyle Türkiye’de, hissedilir derecede maddi refah yaşanır.⁶⁸ Yaşar Kemal ve Orhan Kemal gibi yazarların eserlerine sıklıkla konu edindiği tarımda makineleşme,⁶⁹ DP iktidarının ilk dört yılındaki önemli hamlelerinden biri olarak öne çıkar. Dolayısıyla bu dönemde tarım ciddi oranda gelişir. Millî gelirde kayda değer bir artış görülür. Şehir hayatında yaşanan hareketlilik, köyden kente göçü hızlandırır ve Türkiye’yi uzun zaman meşgul edecek gecekondulaşma ve gecekondulaşma sorunu baş gösterir.⁷⁰

⁶⁶ Mete Kaan Kaynar’a göre DP’nin Batı lehine Kore’ye desteği ile NATO’ya girmesi arasındaki ilişki açıkça ortadadır. Nitekim, “25 Temmuz’da Kore’ye destek iradesinin hükümetçe beyanında bir hafta sonra Türkiye, 1 Ağustos’ta, Mayıs 1950 tarihinde NATO’ya kabulü için yaptığı başvuruyu tekrarlar[r] ve ikinci defa resmî başvuruda bulun[ur]” (Kaynar, 2019, s. 22).

⁶⁷ “Savaş sonrasında, Türkiye’ye ekonomik yardım yapma konusunda pek de hevesli olmayan ABD, Soğuk Savaş koşullarının ortaya çıkmasıyla birlikte, daha çok stratejik kaygılarla Türkiye’yi söz konusu programa” dâhil eder. Böylece DP, Marshall Planı, diğer adıyla Avrupa İmar Programı sayesinde, iktidarı süresince alacağı en büyük dış yardıma kavuşmuş olur (Özcan, 2019, s. 47-48).

⁶⁸ DP’nin iktidarını sürdürdüğü 1950-60 arası, “çok partili sisteme geçildikten sonraki dönem dikkate alındığında, yaklaşık %6,5 ile en yüksek ortalama ekonomik büyüme hızının yakalandığı bir dönem ol[ur]”. DP’nin özellikle ilk üç yılında, yani 1950-1953 arasında, Reel GSHM’de (Gayri Safi Millî Hasıla) “yıllar itibarıyla sırasıyla, %9,4, %12,8, %11,9 ve %11,2 gibi çarpıcı büyüme hızları yaşan[ır]” (Özcan, 2019, s. 42).

⁶⁹ “1948 ile 1962 arasında traktör sayısı 1 750’den 43 747’ye biçerdöver sayısı 1994’ten 6 072’ye çık[ar]. Sonuç olarak yeni topraklar tarıma açıl[ır] ve ekili alan, 1948’de 13 900 bin hektardan 1959’da 22 940 bin hektara çık[ar]” (Ahmad, 2015, s. 141). Türkiye’deki tarım bölgelerinin sosyolojik ve ekonomik niteliği, tarımda makineleşme sürecinin köylüler aleyhine işlemesine neden olur. Feridun Cemil Özcan’a göre, “yarıcı-ortakçı olarak çalışan ailelerin önemli bir kısmı için istihdam imkânını ortadan kaldırması ve mevsimlik işgücü ihtiyacını azaltması gibi sonuçlarıyla makineleşme, tarımda açığa çıkan büyük iş gücünün şehirlere yönelmesini” hızlandırır. Özcan ayrıca, 1950-55 yılları arasında “yaklaşık 350 bin köylünün iç göç hareketine katıldığı ve her traktörün ortalama sekiz kişiyi işsiz bıraktığı[nın]” tahmin edildiğini bildirir (2019, s. 51).

⁷⁰ Nitekim, DP’nin politikaları sonucunda kentleşme hızının artışı, 1950 yılında, nüfusun yaklaşık %25’ini oluşturan kentli oranını, 1960’ta %32’ye çıkarır. Bu durum da “Türkiye’nin gündemine gecekondulaşma ve ona bağlı sosyo-ekonomik problemleri” getirir (Özcan, 2019, s. 44).

Tarıma yönelik yatırımın, ilk dört yılın ardından beklenen etkiyi yaratamaması ve sürdürülebilirliğin sağlanamaması sonucunda, sanayileşme hamlelerine geçilerek devlet-sanayi iş birliği güçlendirilir. Yani DP'nin, "1954 sonrasında sanayileşmede devleti tekrar devreye sokması, tarımsal üretim hızındaki yavaşlama ve özel sektörün beklenen atılımı yapamamasından" kaynaklanır (Özcan, 2019, s. 53). Hükümet, bu atılımlarla birlikte, "gerçekleştirilen karayolları, barajlar ve elektrik santralleri gibi altyapı ve enerji yatırımlarıyla ekonominin gelecekte de yararlanacağı" işler ortaya koyar (Özcan, 2019, s. 54) Sonradan yaratacağı problemler ve sunacağı katkılar yanında bu ekonomik adımlarla Demokrat Parti, "[d]esteğiyle iktidara geldiği kırsal kesime yönelik vaatlerini büyük ölçüde yerine getir[ir], özellikle tarımda ticarileşmenin geliştiği, kıyı bölgeleri ve Batı Anadolu'da orta ve büyük köylülüğe dayanan sağlam, sadık bir seçmen tabanı" oluşturur (Özcan, 2019, s. 42). Kemal Karpat'a göre ise Demokratların en büyük başarısı, "sıradan vatandaşa olan inançları sayesinde kitlelerin desteğini sağlayabilmiş olmalarıdır" (2012, s. 411).⁷¹ Bu doğrultuda Bernard Lewis, çok partili sistemi ve DP'li yılları Türkiye açısından, "serbest hareket eden ve devlet idaresine katılan vatandaşların modern topluluğuna geçiş dönemi" şeklinde tarif eder (1993, s. 309).

İktidarının ilk dört yılında izlediği ekonomi politikalarıyla halkın nazarında olumlu bir izlenim bırakan DP,⁷² 1954 yılındaki seçimlerde aldığı %56 oy oranıyla yerini sağlamlaştırır. Buna karşın parti, bu ikinci döneminde uyguladığı "baskılayıcı" politikalarla dönemin aydınları, siyasetçileri ve gazetecileri üzerinde ciddi tesirler bırakır. Kemal Karpat'ın şu ifadeleri, DP'nin giderek otoriterleşen tutumunu genelleyerek resmetmesi açısından kayda değerdir: "Bu siyasi partilerin iktidara geldikten sonraki davranışlarından elde edilen tecrübe az çok göstermiştir ki partinin kuruluşu sırasındaki görece liberal felsefe ve görüşlerin yerine bir süre sonra eski istibdat zihniyeti, otoriter usuller ve âdetler geçmektedir" (2012, s. 470). Parti, iktidarının pekiştiği ve sağlamlaştığı 1954 itibarıyla, önceki dört yılın görece liberal ve özgürlükçü ortamını baskılama, hatta

⁷¹ Karpat bu bağlamda, Demokratlarla birlikte politikanın "seçkin bir zümrenin" tekelinden çıktığını ve halkı hor gören zihniyetin terk edilerek siyasi ortamın, bireysel düşüncelere değer veren ve her vatandaşın "politikaya fiilen katılmasına imkân sağla[yan]" bir merhaleye evrildiğini bildirir (2012, s. 411). Karpat'a göre DP ayrıca, yürüttüğü iktisadi politikalarla "kitle halinde köyleri etkileyebilmiş, köylerdeki yoksulluk ve cehalet kısır döngüsünü kırmayı başarmış ilk siyasi örgütlenme[dir]" (2012, s. 494).

⁷² Ekonomik hamlelerinin yanında parti, özellikle iktidarının ilk zamanlarında, CHP'nin o zamana kadar süregelen "baskıcı" politikalarını ve uygulamalarını kısmen ve görece yumuşatıcı girişimlerde bulunur. Buna göre, "DP'nin iktidara geldiği yıl içinde Arapça ezan yasağı kaldırılır; Nâzım Hikmet'in de yararlandığı bir genel af yasasıyla CHP döneminde işlenen bütün suçlar affedilir ve basın yasasında demokratikleştirici düzenlemeler yapılır" (Özata Dirlikyapan, 2010, s. 19).

ortadan kaldırma yoluna girer. Onun bu uygulamalarından en çok etkilenen unsurlardan biri muhalif basındır. Nitekim, “Eylül-Kasım 1954 döneminde, aralarında Hüseyin Cahit Yalçın ve Bedii Faik gibi yazarların da bulunduğu birçok gazeteci, para ve hapis cezalarına çarptırılır” (Özata Dirlikyapan, 2010, s. 21). Bununla da yetinmeyen DP, muhalefete karşı ciddi yaptırımlar uygular. CHP’nin bazı toplantılarını yasaklar. Yaptığı konuşmalardan ötürü CHP’li yöneticileri tutuklatır. Televizyonlarda DP aleyhine ve CHP lehine yayın ve haber yapmak yasaklanır. Alaattin Karaca, DP’nin söz konusu uygulamalarını şu cümlelerle ortaya koyar:

DP, iktidara geldiği ilk yıldan itibaren ekonomik anlamda geçici bir rahatlama sağlamış ve dış politikada başarılı adımlar atmışsa da, muhalefete yönelik baskılar uygulamakta da gecikmez. CHP milletvekili, gazeteci Hüseyin Cahit Yalçın’ın dokunulmazlığının kaldırılması (1952), Millet Partisinin kapatılması (1954), CHP mallarının hazineye devri, Köy Enstitülerinin Öğretmen Okullarına çevrilmesi ve Halkevlerinin kapatılması, İnönü döneminde baskının bu dönemde de sürdüğünü gösteren örneklerdir. (2013, s. 81)

Partinin uyguladığı bu baskılara ek olarak iktidarının ikinci dört yıllık döneminde yaşanan ekonomik sıkıntılar, DP’yi ve ona duyulan güveni sarsmaya başlar. İlk dönemde yürürlüğe konulan ekonomi politikalarının yanlışlığı, sonraki dört yılda etkilerini göstermeye başlar. “1954’ten sonra, ekonomik değişiklikler ile hayat pahalılığı, köylerden büyük şehirlere yönelik akın, lüksün artması ve çeşitli maddelerin piyasada yokluğu ortaya çıkınca, Demokratlara yöneltlen eleştiriler çoğal[ır]” (Karpat, 2012, s. 483). Ayrıca ülkede “dış borç artar, geri ödemelerde sıkıntılar yaşanır, enflasyon aşırı ölçüde yükselir” (Karaca, 2013, s. 81). Feroz Ahmad, bu yıllardaki ekonomik gerilemeyi şu cümlelerle gerekçelendirir:

Savaş sırasında ticaret dengesini Türkiye’nin lehine çeviren döviz birikimi tükenmişti. 1950’lerin ortasında Türkiye sermaye malları ve yedek parça satın alamaz hale geldi. Sonuç olarak tarım makineleri gerektiği gibi hizmet veremedi ve çoğu atıl kaldı. Bu arada yavaşlayan fabrikalar yarı kapasiteyle çalışıyordu. (2015, s. 142)

1955 yılında yaşanan 6-7 Eylül olayları da DP'nin iktidarını yıpratın ve ülkeyi 1960 darbesine yaklaştıran önemli etkenlerin başında gelir.⁷³ Nitekim, “Adnan Menderes’in, 27 Mayıs 1960’ta, ordu yönetime el koyduğunda kurulan Milli Birlik Komitesi’nce yargılandığı zaman suçlu bulunduğı maddelerden biri de 6-7 Eylül olayları olacaktır” (Özata Dirlikyapan, 2010, s. 22).

Yaşanan olumsuz gelişmelerin gölgesinde gerçekleşen 1957 seçimlerini DP yine kazanır fakat oy kaybına uğrar. Bu dönem itibariyle muhalif sesler daha gür çıkmaya başlar. Sonuç olarak ordunun 27 Mayıs 1960 tarihinde yönetime el koymasıyla DP’nin iktidarı son bulur.

3.2. 1946-1960 Arasındaki İncelenen Oyunların Listesi

	Eser Adı ve Yayım Yılı	Yazar Adı
1	<i>Günün Adamı</i> (1949)	Haldun TANER
2	<i>Sana Rey Veriyorum</i> (1950)	Cevat Fehmi BAŞKUT
3	<i>Yusuf ile Menofis</i> (1950)	Nâzım Hikmet RAN
4	<i>Soygun</i> (1951)	Cevat Fehmi BAŞKUT
5	<i>Kadıköy İskeleyi</i> (1952)	Cevat Fehmi BAŞKUT
6	<i>Branda Bezi</i> (1952)	Nazım KURŞUNLU
7	<i>Balıkesir Muhasebecisi</i> (1953)	Reşat Nuri GÜNTEKİN
8	<i>Makine</i> (1953)	Cevat Fehmi BAŞKUT
9	<i>Harput’ta Bir Amerikalı</i> (1955)	Cevat Fehmi BAŞKUT
10	<i>Kleopatra’nın Mezarı</i> (1956)	Cevat Fehmi BAŞKUT
11	<i>Kocaoğlan</i> (1956)	Orhan ASENA
12	<i>Bir Pazar Günü</i> (1957)	Ahmet Kutsi TECER
13	<i>Biraz Gelir misiniz</i> (1958)	Aziz NESİN

⁷³ Bu travmatik sosyal/siyasi olay, Türk edebiyatında ve Türk edebiyatına dair ortaya konan bilimsel çalışmalarda da işlenmiş ve irdelenmiştir. Örneğin, Abdullah Şengül, Yılmaz Karakoyunlu’nun, sözü edilen konuyu merkeze aldığı *Güz Sancısı* ve *Mayıs Kısrakları* romanlarını, “Kurmaca ve Bellek” ilişkisi odağında ele alır ve bu iki eserden hareketle, “6-7 Eylül Olayları”nın Türk romanına yansıma biçimini sorgular. Şengül’ün tespitine göre ilgili mesele, “kurmaca metinlerde sebep ve sonuçlarıyla yeterince anlatılamamıştır” (2023, s. 78). Araştırmacı, bu doğrultuda kaleme aldığı bir diğer çalışmasında, Ahmet Ümit’in *Beyoğlu’nun En Güzel Abisi*’ne odaklanır. Şengül, “6-7 Eylül Olayları”nın edebî düzlemde nasıl kurulduğuna da dikkat kesilerek romanı, “bellek inşası” açısından inceler (2024, s. 312).

14	<i>Tahterevalli</i> (1958)	Çetin ALTAN
15	<i>Duvarların Ötesi</i> (1958)	Turgut ÖZAKMAN
16	<i>Tablodaki Adam</i> (1958)	Cevat Fehmi BAŞKUT
17	<i>...Ve Değirmen Dönerdi</i> (1958)	Haldun TANER
18	<i>Bi'sey Yap Met</i> (1959)	Aziz NESİN
19	<i>Öbür Gelişte</i> (1959)	Cevat Fehmi BAŞKUT
20	<i>Karayar Köprüsü</i> (1959)	Refik ERDURAN
21	<i>Cengiz Han'ın Bisikleti</i> (1959)	Refik ERDURAN
22	<i>Mine</i> (1959)	Necati CUMALI
23	<i>Öbür Gelişte</i> (1960)	Cevat Fehmi BAŞKUT

3.3. Oyunların Toplumculuk Açısından İncelenmesi

1946-1960 yılları arasında yazılan metinlerin, genel hatlarıyla değerlendirildiğinde toplumculuk açısından verimli bir içerik sunduğu söylenebilir. Sevinç Sokullu'ya göre, “özellikle batı kültüründen etkilenen genç kuşağın eleştirisiyle başlayan [tiyatro], Cumhuriyet döneminde hemen hemen bütün yazarların başvurdukları bir eleştiri tarzı olmuştur” (1993, s. 260). Bu dönemdeki birçok yazarın, farklı hassasiyetlerle ve ideolojik kabullerle de olsa, bütüncül bir gözle ele alınabilecek ve ortak bir kümede incelenebilecek bir içerik üretimine yöneldikleri ifade edilebilir. Bunların yanında, yeni bir kavrayışla insana ve topluma eğilen yazarlar da mevcuttur. Oyunların hemen hepsinde, birçok açıdan bozulmuş ve düzeltilmesi gereken bir Türkiye portresi çizilir.

İlk dört yıl hariç, Demokrat Parti'nin siyasi iktidarını kapsayan bu zaman diliminde yaşananlar, iktidar-yazarların konu tercihlerini doğrudan belirler. Buna göre, bireyci/”ben”cil kişiler ve onlardan müteşekkil sosyete, sosyal hayatın önemli bir unsurunu meydana getirir. Toplumsal hayatta yozlaşma ve çürüme gözlemlenir. Gecekondulaşma, dikkat çekici bir sorun olarak hissedilmeye başlar. Ekonomik sınıfların şekillenmesinden dolayı çatışmalar yaşanır ve para, hemen bütün değerlerin üstüne yerleştirilir. 2. Dünya Savaşı şartlarından beslenen türedi zenginler ortaya çıkar. Aile kurumunda çözümler görülür, kadının toplum hayatındaki yeri değişmeye başlar. Bunlara ek olarak Cumhuriyet'in kurucu değerlerinden uzaklaşılması, devlet yönetiminin sağlıklı ve hakkaniyetli işlememesi gibi birçok sosyal/siyasi mesele, yazarlar tarafından toplumcu bir dikkatle ortaya konup dönemin tiyatro metinlerinde sorunsallaştırılır.

Nitekim, bu on dört yıllık süreçteki tiyatro üretimlerine dair yapılan çalışmalar, söz konusu içeriği onaylar ve bu metinlerin “sosyal ve siyasi içeriklerini”, bir önceki ve bir sonraki döneme göre, ayırt edici bir özellik olarak sunarlar.⁷⁴ Tezin bundan sonraki kısmında, 1946-60 yılları arasındaki seçili tiyatro oyunları, görünür kıldıkları farklı toplumsal içerikleri ön plana alınarak yukarıda teorik sınırları çizilen toplumculuk açısından çözümlenecektir.

3.3.1. Toplumculuğun Manifestosu: *Biraz Gelir misiniz* ve *Bi’şey Yap Met*

Aziz Nesin’in yazdığı *Biraz Gelir misiniz* (1958) ve *Bi’şey Yap Met* (1959) adlı oyunların, yazarın edebî üretimleri arasında kayda değer bir yere sahip olduğu belirtilebilir. Nesin, oyun yazarlığından ziyade, diğer türlerdeki eserleriyle öne çıkan bir isimdir. Hâlbuki, onun ilk kalem denemesi bir tiyatro oyunudur (Şener, 2011, s. 161). Yazarın kendisi de oyun yazarlığını, “mizahçılığı” ve “öykücülüğü” küçümseyişine bağlayanlara, tiyatro tutkusunun çok erken yaşlarda başladığı vurgusuyla cevap verir: “Nerden bileceklerdi, daha ondört yaşındayken oyuncu olmak için Ertuğrul Muhsin Beye baş vurduğu mu?” (Nesin, 2016, s. 5). Devamında Nesin, yirmi üç yaşından beri durmadan oyun yazdığını bildirir (2016, s. 6). Ona göre bu metinler, içeriği/özü başka bir türde ve şekilde ifade edilemeyeceği için tiyatro oyunu biçiminde kaleme alınmıştır. Çünkü sanatçının, “kafasına bir düşün, biçimiyle birlikte” gelmektedir (2016, s. 7). Buradan hareketle,

⁷⁴ Örneğin Özdemir Nutku, 1950 kuşağı tiyatro yazarlarını, “[s]orunları yalnızca göstermekle kalmayan onları yorumlayan ve birtakım sonuçlara çıkan” isimler biçiminde ele alır (1985, s. 298). Ayrıca Nutku, bu zaman diliminde kaleme alınan tiyatro oyunlarındaki genel eğilimi, “bireyden toplum sorunlarına yönelme”, “olaylardan ve durumlardan toplum sorunlarına yönelme”, “evrensel anlamda sorunlar ve bu yoldan toplumu irdeleme” ve “köy sorunlarına yönelme” şeklinde, dört ana başlığa indirger (1985, s. 298). Diğer bir araştırmacı Niyazi Akı, 1950-59 yılları arasında yazılan bazı oyunlara, “Topluma Yönelen Çaba” başlığı altında yer verir. Burada, söz konusu oyunlar, başlıktan da anlaşılacağı üzere, “toplumsal içerikleri” bağlamında değerlendirilir. Oyunların konusunun, dönemin sosyal ve siyasi olayların ve sorunların tazyikiyle şekillendiği varsayımı, Akı’nın incelemesinin ve tespitlerinin odak noktasını meydana getirir. Buna göre, bu tezin de örneklemelerinden biri olan Nâzım Kurşunlu’nun 1952’de yayımlanan *Branda Bezi*’nde, “kıracı evsahibi ilişkileri, arsa spekülasyonu ve dolandırıcılığı belirir ve büyük şehirlerin mesken derdi bütün acılığı ile ortaya çıkar” (Akı, 1968, s. 50). Sevda Şener de (1971) 1923-1970 arası tiyatro oyunlarını “Töre, Adet ve Ahlâk Değerleri Sorunları”, “Ekonomi Sorunları”, “Kültür Sorunları” ve “Toplum Ülküleri” başlıkları altında değerlendirir. Çünkü onun yaklaşımına göre sanat, “içinden doğduğu toplumu yansıtır” (Şener, 1971, s. 7). Nitekim Şener’in bakış açısında tiyatro sanatı, “insan ve toplum hayatının karşıtlık, çelişki ve çatışmalarını ele alarak, onları yansıtırken, özü ve biçimi bakımından gelişimin ve uyumun sağlanmasına katkıda bulunur” (Şener, 1972, s. 7). Benzer şekilde, burada sunulan perspektifi, çalışma evrenini 1946-1950 yılları arasında yazılmış tiyatro metinleri olarak belirleyen Uğur Akıncı’nın (2003) kitabı da destekler. Akıncı, araştırmasını, “Toplumsal, Kültürel ve Siyasal Değişim Sürecini Ele Alan Eğilimler”, “Ekonomik Sorunları İrdeleme Eğilimi”, “Bireysel ve Toplumsal Sorunları Evrensel Boyutta İrdeleme Eğilimi” şeklinde tasnif ederek oluşturur. Bütün bu literatürdeki temel odağın, 1946-60 yılları arasında yazılan tiyatro eserlerinin topluma dönüklük, diğer tabirle toplumsallık niteliği taşıdığına ve sosyal-siyasi kırılmaları, çatışmaları ve süreçleri doğrudan yansıttığına dair iddia olduğu görülür.

yazarın tiyatroyla ilişkisinin köklü ve sağlam bir temele, aynı zamanda “zorunlu” bir tercihe dayandığı ifade edilebilir.

Biraz Gelir misiniz ve *Bi’şey Yap Met*’e dair oluşturulan literatür tarandığında söz konusu oyunların genellikle “soyutluk” ve “evrensellik” etiketiyle irdelendiği görülür. Örneğin Özdemir Nutku, bu eserleri “Evrensel anlamda oyunlar” kategorisine dâhil eder (1985, s. 306). Uğur Akıncı da ilgili metinleri, “Çağdaş İnsanlık Değerlerini Evrenselleştiren Oyunlar” başlığı altında değerlendirir (2003, s. 148). Niyazi Akı ise, *Biraz Gelir misiniz*’de sanatçının, “idealist, dünya zenginliklerinden uzak, özgür, duygu dünyalarının aristokrati kimliğinde” tanıtıldığını söyler (1968, s. 70-71). Bu yaklaşım, oyunun “gerçekçi” bir perspektifle meydana getirilmediği düşüncesini imler. Çünkü Akı, dönem tiyatro yazarlarının genellikle, devrin “siyasi ve idari anlayışına” bağlı olduklarını, diğer tabirle gerçekçiliklerini vurgular ve Nesin’i bu kümenin dışında bırakır (1968, s. 71). Metin And, Aziz Nesin’in, başka dillere çevrilerek ülke dışında eserleri sahnelenen isimlerin başında geldiğini söyledikten sonra (1983, s. 407), *Biraz Gelir misiniz*’i, “soyutlaştırılmış bir çevre ve insanlarla iş, sanat sevgisini, güzelliğini, ölmeden geride sesini, güzel yararlı şeyler bırakmak isteyen inançlı sanatçının ölümüne bile meydan okuyuşunun övgüsü” ifadesiyle tarifler (1983, s. 568-569). And’ın bakış açısında da oyunun, “soyutluk” ve “evrensellik” şemsiyesi altına sokulduğu söylenebilir.⁷⁵

Aziz Nesin ise, kendi eserlerinden yola çıkarak tiyatroya, işlevsel-faydacı bir anlam yükler: “Biz seyirci olarak bir tiyatronun kapısından girerken, diyelim ‘A’ isek, çıkarken ‘A’ artı ‘X’ (A+X) olmalıyız” (2016, s. 8). Yazarın bu cümlesinin, hemen bütün toplumcu edebî üretimleri kapsadığı ve Nesin’in böylece, “toplumculuğun formülasyonu”nu ortaya koyduğu belirtilebilir.⁷⁶ Dolayısıyla bu metinler, diğer başka yaklaşımlara ek ve özellikle, okurla/seyirciyle kurduğu ya da kurması hedeflenen toplumcu iletişim ve etkileşim açısından değerlendirilmelidir. Tezin devamında, yayımlanma yılları dolayısıyla önce

⁷⁵ Oyunlara dair ortaya konan bu bakış, yazarın itiraz ettiği bir olgudur. Bu metinlerdeki oyun kişilerinin, onların isimlerinin ve olayların geçtiği mekânların, bilinen dünyadan farklı oluşu eserlerin, buradaki aktarımlarda görüldüğü üzere hem soyut hem de evrensel etiketiyle değerlendirilmesine yol açmıştır. Hâlbuki yazarın bu tercihi ne “kolayca uluslararası olmak istediğinden” (Nesin, 2016, s. 7) ne de gerçektışı bir kurgusal dünya yaratmak arzusundan kaynaklanmaktadır. Tam tersi Nesin, söz konusu oyunları “gerçekçi” olarak niteler (2016, s. 8).

⁷⁶ Çünkü “toplumcu” özellik atfedilen her edebî üretim, alımlama işleminden önce “A” olan muhatabı (okuru/seyirciyi), alımlama gerçekleştikten sonra “X”le (yazarın, açık ya da örtük metne akseden ideolojisiyle/dünya görüşüyle/tasavvurlarıyla) donanmasını, yani “(A+X)”e dönüşmesini bekler ve bu, toplumcu nitelikli edebî üretimler bağlamında genel bir kural olarak belirlenebilir.

Biraz Gelir misiniz, sonrasında ise *Bi'sey Yap Met*, toplumculuğun genel kriterlerini içermesi ve örnekleme ışığında, ayrıca devamında gerçekleştirilecek çözümlemelere zemin oluşturacak dikkatle incelenecektir.

3.3.1.1. Toplumcu Bir Zemin-Metin Olarak *Biraz Gelir misiniz*

Çalışmanın ilk örnekleme *Biraz Gelir misiniz*'de, başkişi Mateh'in toplumculuğun idealizmini, Effer, Şarey ve Cino'nun ise, toplumcu bakış açısının dışladığı “ben”cil oyun kişilerini temsil ettiği savunulacaktır. Devamında, Mateh'in üretmeyi amaçladığı supinin, toplumcu bir tiyatro oyununun prototipi biçiminde ele alınabileceği öne sürülecektir. Çünkü Mateh, hemen her ideolojinin kabul edebileceği “ideal-ideolojik sanatçı tipi”nin temsilcisi olabilecek bir hüviyette kurulur. Oyunda, “ben”ciliğin yadsınması hatta dışlanması, toplumculuk kisvesi altına sokulabilecek her metnin neredeyse ortak bir özelliğidir. Bilinen dünyadaki hiçbir müzik aletine benzemeyen supî ise, bir sanat eseri olarak hiçbir ideolojinin kullanmaktan çekinmeyeceği “toplumcu bir tiyatro metni”ni işaret eder. Nihayetinde, burada dile getirilen tespitlerden hareketle, söz konusu oyunun tezde ele alınacak toplumcu tiyatro üretimleri için bir “okuma kılavuzu” niteliği taşıdığı iddia edilecektir

Biraz Gelir misiniz'de, literatürde de vurgulandığı üzere, kişilerin davranışlarının/eylemlerinin, isimlerinin ve oyundaki bazı nesnelerin bilinenden farklı oluşundan dolayı, dış dünyadan bağımsız ve farklı, hatta “soyut” sıfatıyla nitelenebilecek bir dünya kurulduğu görülür. Oyunun başkişisinin adı Mateh'tir. Onun karısının adı Zani, oğullarının Şarey ve Misa, kızının ise Cino'dur. Misa ve Bornok, Mateh Usta'nın çıracıdır ve üçü birlikte hayatlarını supî denilen üflemeli bir çalgı yapmaya adanmıştır. Supî, sadece iyi insanların sesini duyabildiği bir müzik aletidir. Mateh'in oyundaki temel amacı ve odağı, supîye herkesin duyabileceği bir perde yerleştirebilmek, böylece bu aleti dinleyenleri “iyi insan kılmak”tır. Şarey'in tek hedefi ise daha fazla kas yapmaktır. Cino, sürekli kendisiyle meşgul ve sık sık, gelecekte ne olmak istediğini değiştiren bir oyun kişisidir. Oyunda ölüm insanları, “biraz gelir misiniz” diyerek çağırır. Örnekleri artırılabilir bütün bu unsurlar, metnin gerçek-dışı etiketiyle yorumlanışını haklı çıkaran bir çerçeve sunar.

Buna karşın, söz konusu içeriğin toplumculuk bağlamında önemli veriler sağladığı söylenmelidir. Match'in, çırakları Misa ve Bornok'la birlikte gerçekleştirmeye çalıştığı şey, daha iyi bir insan, insandan hareketle de daha iyi bir toplum inşa edebilmektir. Dolayısıyla onlar topluma dönük, hatta toplumcu bir kimliğe sahiptir ve metin boyunca okura olumlanarak takdim edilirler. Şarey ve Cino ise, bütün özellikleriyle kendilerine dönük, diğer deyişle bireyci oyun kişileridir ve “ben”lerinden başka hiçbir şeyi umursamayışlarıyla dikkat çekerler. Bu kategori içine, tek işi bir şeyler alıp satmak olan ve kapitalist-burjuva tipini temsil eden Effer'i de eklemek mümkündür. Bütün bu oyun kişilerinin metinde sunulma biçimlerinden hareketle, yazarın toplumcu tutumuna ve önerilerine dair yaklaşımlarda bulunmak olasıdır.

3.3.1.1.1. Dört Başlı Mamur Bir Toplumcu Sanatçı Prototipi: Match Usta

Biraz Gelir misiniz, Match Usta ve çırağı Bornok'un diyaloguyla başlar. Match bu kısımda, işi ve çalışmayı yücelten cümleler sarf eder: “Bu yer yüzünde bir işin olacak Bornok, ama ne iş olursa... (...). Parmağını oynatacaksın, anladın mı? (...). Ama sen parmağını oynatınca, ‘Amma parmak oynatıyor’ diyecekler.” (Nesin, 2016, s. 13). Devamında Match'in, supı adlı üflemeli müzik aletine yeni bir perde eklemeye çalıştığı anlaşılır. O, kendisini adadığı bu işi, hakkıyla yerine getiremeyeceğine ve istediğini başaramayacağına dair ciddi bir endişe duymaktadır: “Ne zaman yapacağım? Sahi yapar mıyım? Doğru söyle Bornok, yapabilir miyim?” (2016, s. 14).

Zani'nin gelişi ve onun kocasına tepkisi, Match'in işten başka her şeyi dışlayan ve hayatı yadsıyan idealistliğini gözler önüne serer: “Bıktım artık, bıktım bu seslerden? Otuz yıldır hep bu... Hiç bitmeyecek mi? Şimdi de bir perdedir tutturdun...”. Match, karısının bu serzenişlerine sağduyuyla yaklaşır: “Ama Zani... Zanicim... Bigün öleceğiz... Öldüğüm zaman, düşünsene... Benim sesim yaşayacak. (...). İşte bu, Match Ustanın yaptığı supı diyecekler. (...). Ben yokum, sesim var. Ölmüşüm, ama sesim yaşıyor”. Karısının, onun bu cümlelerine cevabı anlamlıdır: “Ölünce öyle mi? Sen hiç yaşamadın ki... Hiç yaşamadın” (2016, s. 16). Oyunun henüz başında süregelen bu konuşmalar, metnin genel çerçevesini, odağını, yücelttiği değer ve kavramları, aynı zamanda Match'in kişiliğini, hayata bakışını, şahsi bir iş gibi gözükse de son tahlilde, duyabilenleri iyi insana dönüştürecek bir alet için “ben”ini ve ailesini hiçe saydığını, yani sorumlu ve toplumcu

bir sanatçı oluşunu göstermesi açısından önemlidir. Nitekim Mateh’e göre, “[b]ütün iyi insanlar supiyi sever. (...). Supiyi sevenler iyi insan olur” (2016, s. 20).

Eserin bu kısmında ayrıca, toplumun iyiliği için çalışmanın ve neticede büyük bir iş ortaya koyabilmenin, ölümü yenmenin yegâne yolu olarak sunulması söz konusudur. Burada “büyük bir iş”e dair kriterin, topluma sunacağı faydanın derecesiyle koşut oluşu özellikle dikkat çeker. Mateh bu bağlamda, karısının kendisini yaşamamakla ithamına karşılık, asıl supiler olmazsa yaşamayacağını dile getirir (2016, s. 16). O, karısının gözünde ihmalkâr bir koca mesabesinde bulunsun da metnin genelinde Mateh’in idealist bir sanatçı biçiminde kurgulandığı, en azından yazarın niyetinin, Mateh özelinde, söz konusu sanatçı tipinin bir örneğini kurmak ve göstermek olduğu öne sürülebilir. Çünkü o ne kendisi ne de ailesi için değil, herkes için yaşamaktadır (2016, s. 45). Dolayısıyla burada, toplumu ileriye taşıyacak, ona yön verecek ve onu iyi kılacak insanların (metinde sanatçıların), bütün şahsiliklerinden/bireyselliklerinden ve menfaatperestlikten sıyrılarak çalışması, yalnız bunun için uğraşması ve üretmesi gerektiği düşüncesi ortaya konur. Bu adanmışlığın birçok bedeli söz konusudur. Büyük sanatçı, bütün bu bedelleri göğüsleyebilecek sabrı ve metaneti gösterebilmelidir.

Mateh Usta ve ailesinin geçim sıkıntısı çektiği vurgusu, oyunun birçok yerinde öne alınır. Onların maddi sorunlarla boğuşması, söz konusu idealizmin olumsuz çıktılarından biridir. Misa’nın supi satmak için sokak sokak dolaştığına dair veriden hareketle, evin temel ve muhtemelen tek gelir kaynağının, Misa’nın sattığı supiler olduğu anlaşılır. Mateh, işportayı supiyle doldurduktan sonra Misa’ya verir. O da dışarıda satış yapmaya çalışır: “Supilerim var... İyi supiler. Yirmi beş kuruşa supi...” (2016, s. 19). Sonrasında ise, “Misa elinde boş işportayla girer. Paraları babasına verir. Misa, işportayı karyolanın altına koyarken Mateh paraları sayar” (2016, s. 24). Buna karşılık Mateh’in asıl derdinin ve hassasiyetinin maddiyat olmadığı belirtilebilir. Nitekim Misa, babasının supilerini çok başarılı bulan ama parası olmayan bir müşterinin sözlerini aktarınca Mateh, oğlunun ona supiyi ücretsiz vermesini keyifle karşılar (2016, s. 25). Mateh böylece, ürettiği eser bağlamında değerinin bilinmesini ve toplum tarafından anlaşılmayı, maddi kaygı ve çıkara tercih eder. Onun bu özelliği, metnin ikinci bölümünde iyice açığa çıkacak ve kararlarını doğrudan etkileyecektir.

Mateh'in söz konusu tutumu, Effer'le görüşmesinde daha da belirginleşir. Effer, hemen her yönüyle kapitalist-burjuva sınıfı temsil eden bir oyun kişisidir. Mateh'in evine arabayla gelir. Zani, kendi muhitlerine daha önce hiç araba gelmediğini söyleyerek bir anlamda, kendi maddi durumlarını da ortaya koyar (2016, s. 25). Onlar, ekonomik açıdan alt-sınıfa mensupturlar. Effer'in işi "alıp satmak"tır (2016, s. 26): "Kutu alırım beş kuruşa. Sonra onları on kuruşa satarım. Sattığım kutuları on beş kuruşa geri alırım, elli kuruşa satarım..." (2016, s. 27). Onun, Mateh'in evine geliş sebebi supi almaktır. Mateh'e, supiler için ne kadar istediğini sorar. Devamında, her bir tanesi için yüz lira teklif eder (2016, s. 30). Onun bu teklifini bütün aile, önce büyük bir şaşkınlıkla, sonrasında ise mutlulukla karşılar. Hemen hepsi, bütün supileri Effer'in önüne yığmak için âdeta yarışa tutuşur (2016, s. 31). Mateh, supileri, Effer'in yeni yaptırdığı evin bahçe duvarına, parmaklık yerine koymak için alacağını öğrenince "kucağındaki supileri birden yere bırakır" ve büyük bir öfkeyle onu evinden kovar: "Bay Effer, hemen gidin evimden... Hemen! (Daha sert.) Çıkın buradan diyorum" (2016, s. 33). Görüldüğü üzere Mateh, Effer'in supileri, yapıma amacının dışında, başka bir niyetle kullanacağını anladığında bu alışverişten kazanacağı parayı elinin tersiyle iterek, diğer tabirle para karşısında eğilmeyip dik durarak ideallerinden ödün vermez.

Oyunun ilerleyen bölümlerinde, supinin çıkardığı sesi duyamadığı için bu müzik aletine âdeta düşmanlık beslemeye başlayan Effer, eğer onları kendisine satmazsa Mateh'i öldürmekle tehdit eder. Mateh, bu tehdit karşısında bile idealinden vazgeçmez: "Supilerimin sesini duymayanlara onları kendi elimle vermektense, ölmek çok daha iyi... Haydi Effer, çabuk ol! Benim korkum ölmekten değildi, supi yapamamaktandı" (2016, s. 78). Söz konusu diyalogların, Mateh'in ilkeli duruşunu, asıl derdinin ve gayesinin, öncelikle sanatının değerinin bilinmesi oluşunu, son tahlilde maddi çıkarı için değil idealleri uğruna yaşama ve bu uğurda ölümü dahi göze alma kararlılığını belirgin kıldığı söylenebilir.

Mateh'in metnin büyük bir bölümünde otoriter, sert, tavizsiz bir usta-baba (yani iktidar) duruşu sergilemesi, idealizminin gereklerinden biridir. Onun, aynı zamanda çırağı da olan oğlu Misa, babasının yanında çalıştıktan sonra, hava kararana değin yaptıkları supileri satmakla uğraşır. Zani, küçük oğlunun nerede olduğunu soran Mateh'e, bir anne hassasiyetiyle şu cevabı verir: "Akşama kadar senin supilerini satmaya çalışıyor.

Geceleyin de çalıştırıyorsun. Yorgun. Uyusun biraz” (2016, s. 18). Disiplini ve otoriteyi, başarının temel şartlarından biri sayan Mateh, karısının bu merhametini yadırgar: “İçinizde supiyi seven bir o var. Onu da boyuna uyutun. Misa büyük supici olacak. Supici Misa usta...” (2016, s. 18). Mateh devamında, bir usta ve baba olarak oğluna sert davranışına dair Zani’nin sitemini, şu cümlelerle meşrulaştırır: “Sert davranıyorum, evet. Onu çok seviyorum da ondan. Ama o da supiyi çok seviyor. Misa iyi bir supici olacak” (2016, s. 20).⁷⁷

Onun, Bornok’a karşı muamelesi de benzer şekildedir. Çırağının yaptığı bir hatayı, acımasız bir dille yüzüne vurur: “Aptal! Gözünü aç, boyayı taşıyorsun” (2016, s. 18). Mateh, burada altı çizilen tutumuyla, Zani’nin merhametli tavrının karşısında konumlanarak disiplinci-sert bir otoriter usta-baba profili çizer ve böylece çırakları Bornok ve Misa’nın iyi bir supî ustası olabilmelerini sağlamayı hedefler. Foucault’nun terminolojisiyle söylenirse (Foucault, 2014) Mateh’in, görünür kıldığı iktidar pratiği aracılığıyla çıraklarını, kendi kabulleri lehine birer özneye dönüştürmeye çalıştığı öne sürülebilir. Söz konusu özneliği reddederek Mateh’in iktidar alanının ve söyleminin dışında konumlananlar ise, kelimenin tam anlamıyla ötekileştirilir.

3.3.1.1.2. Toplumculuğun Sularında “Ben”cilliğin Boğulması: Şarey, Cino ve Effer

Biraz Gelir misiniz’de bireyci tutumlarıyla, diğer deyişle “ben”leriyle öne çıkan oyun kişileri olumsuzlanır. Bu durum, ideolojik bağlama yerleştirildiğinde “ben”cilliğin yargılandığı bir dünya görüşünün tezahürü biçiminde değerlendirilebilir. Buradaki durumun, toplumculuk şemsiyesi altına sokularak bu tezin örneklemini oluşturan oyunların çoğu için geçerli olduğu özellikle söylenmelidir. Yazar tarafından metne yansıtılan ve metin aracılığıyla okura doğrudan ya da dolaylı iletilen, daha doğrusu iletilmesi hedeflenen ideoloji ne olursa olsun, çalışmada ele alınan birçok tiyatro eserinde bireyciliğin olumsuzlanarak mahkûm edildiği, toplum için var olmanın ve kişisel menfaatler yadsınarak toplumu ihya ve inşa etme gayretinin, diğer tabirle toplumcu tutum ve davranışların yüceltildiği görülür. Nitekim, Sevda Şener de “Cumhuriyet Dönemi tiyatro edebiyatında kişinin topluma karşı sorumlu olduğu düşüncesi[nin] sık sık” yer

⁷⁷ Mateh’in, Misa ve Bornok’a sarf ettiği şu sözler, onun bu tutumunu tam anlamıyla örnekler: “Pis tembeller!... Yazık size verdiğim emeklere, yazık.... Sizin de adam olacağınız yok. Siz ha? Siz mi supî ustası olacaksınız? Sen git, ağabeyin gibi pazunu şişir. Ya sen pis kambur? Kambur olmasaydın supîyle uğraşmazdın ya...” (2016, s. 39)

aldığını bildirir. Şener devamında, söz konusu “sorumluluğun niteliği[nin] günün koşullarına, yazarın dünya görüşüne toplum anlayışına” bağlılığını vurgulayarak (1971, s. 183) yukarıdaki iddiayı destekleyen bir tespit ortaya koyar.

Söz konusu yönleriyle oyunda görünür kılınanlar, Mateh’in büyük oğlu Şarey, kızı Cino ve “al-satçı” (aynı zamanda tüccar olarak da tanımlanabilecek) Effer’dir. Şarey ve Cino, Misa’dan farklı olarak babalarının karşısında yer alır. Onların “yaramazlığı”, henüz metnin başında, supinin sesini duyamayışlarıyla okura/seyirciye sezdirilir. Mesela Şarey, babasına sarf ettiği şu cümlelerle, onu ve yaptığı işi bir türlü kavrayamadığını dile getirir: “Herkes de senin gibi supıyla uğraşsın istiyorsun. İş sanki... Sup, supı... Ne işe yarar, anlamam” (2016, s. 17). Effer’in de dâhil olduğu grup böylece, iyi insan kümesine sokulmayarak Mateh’in temsil ettiği olumlu değerlerin dışında konumlanır. Onlar, Mateh’in Effer için dile getirdiği üzere, supinin sesini “hiç” duyamadıkları için, “her kötülüğü” yapabilecek potansiyeldedirler (2016, s. 71).

Şarey, oyun evrenine girdiği andan itibaren sadece kendisiyle meşgul olur. Onun neredeyse tek derdi vücudu, kasları ve pazılarıdır: “Oooo... Baba, bugün çok iyi, çok iyi... Dokuz milim şişmiş pazum. (Göğsünü şişirir.) Şu göğse bak baba. Nasıl? Tam üçgen değil mi? Belim de iki santim incelmış” (2016, s. 17). Mateh, oğlunun bu cümlelerini dikkate almaz. O konuşurken karısına, küçük oğlu Misa’yı sorar. Şarey’e ise küçümseyerek yaklaşır: “Önceleri umudum bundaydı ama boş çıktı. Pazusu dokuz santim şişmiş” (2016, s. 18). Mateh’in Şarey’i âdeta yok sayması, oğlunun kendi iktidarı lehine özneliği reddetmesiyle ilişkilendirilebilir. Böylece Şarey, babasının ideal dünyasının ötekisine dönüşür.

Baba-oğul arasındaki çatışma, iki yönlü işlemesiyle de dikkat çeker. Mateh çıkar çıkmaz Şarey, onun hakkındaki küçümseyici düşüncelerini dillendirir: “Hah hah hah... Aman supinin perdesi... Babam deli be anne... Valla deli babam... Şeytan diyor, devir şunların hepsini... Hah hah hah... (...). Vallahi deli... Değil mi anne, deli değil mi?” (2016, s. 20). Burada Şarey’in, Mateh’i “deli” yaftasıyla niteleyerek babasının iktidarını reddettiği ve onu ciddiye almayarak kendi zihniyetinin ötekisi kıldığı iddia edilebilir. Ama metnin geneli dikkate alındığında yazar nezdinde asıl yargılanan ve dışlananın Şarey ve onun temsil ettiği değerler olduğu ayrıca belirtilmelidir. Nitekim annesi Zani, -her ne kadar

oğlunun sözlerine katılsa da- onu ikaz eder: “Baban senin” (2016, s. 20). Şarey’e, buradaki uyarıyla toplumsal rolünün sınırları hatırlatılır. O böylece, kendi düşüncesinin, (burada babaya saygısızlığın) toplumsal açıdan yadırgatıcılığına bir engel gibi takılır ve adım atabileceği meşru bir zemin bulamaz. Sonuçta onun bireyciliği, çocuk oluşunun gölgesinde kalır. Aynı zamanda sosyal normların duvarına çarpar. Buradan hareketle, oyunun anlatma zamanı (yani 1950’ler) kapsamında, toplumsal zihniyet içinde nüveleri görülmeye başlayan bireyciliğin, henüz çocukluk evresinde bulunduğu varsayımı, yazarın bilerek ya da bilmeyerek imlediği ve metnin satır aralarına iliştirdiği bir düşünce olarak öne sürülebilir.

Yukarıdaki yorumu destekleyecek bir diğer çocuk oyun kişisi, bireyciliğiyle öne çıkan Cino’dur. Onun da çoğu cümlesinin zamiri “ben”dir ve abisi gibi, vücuduyla fazla ilgilidir. Şarey’in nazarında Cino sürekli, elinde ayna, “kaşını al[ıp] dudağını boya[maktadır]” (2016, s. 21). O ayrıca, hep gelecekte ne olmak istediğini düşünür ve sık sık fikir değiştirir. Anlatı zamanı içinde, öncelikle terzi olmak ister, devamında fikrini değiştirip “para, ün, her şey” için artist olmaya karar verir (2016, s. 21). Effer’i görüp tanıdıktan sonra, önceki kararlarından vazgeçip “anne” olmak arzusunu dile getirir (2016, s. 31). Babası ona göre de hem “düdükler, oyunlar, kavallar” yaptığı için (çünkü o da supilerin sesini duyamamaktadır) hem de Effer’e gösterdiği tepkiden dolayı “deli”dir (2016, s. 21, 32). Sayısı artırılabilen bu örnekler, Cino’nun Şarey’le benzerliğini ve onunla koşut bir şekilde, Match’in (dolayısıyla metnin) “ideal dünyası”nın dışında konumlanışını gün yüzüne çıkarır.

Effer ise, yaşça erişkin bir oyun kişisidir ve daha önce belirtildiği gibi, kapitalist-burjuva tipinin bir temsilcisidir. Sadece bu yönüyle bile, Match’in karşısında yer aldığı söylenebilir. Bu ikisinin daha ilk karşılaşmalarında söz konusu zıtlık ortaya konur. Effer’in işi “alıp” satmakken Match “yapıp” satmaktadır (2016, s. 26). Match bu bağlamda, yaşama üreterek katkı sunarken Effer’in temel niteliği, yalnızca tüketimi beslemek ve kıskırtmaktır. Dolayısıyla o, tüketim odaklı bir toplum yapısının önemli bir parçası olarak işler. Hiçbir değer üretmediği gibi, üretilen değer de içini boşaltır, onu kendisi için bir tüketim nesnesine, yani metaya dönüştürür. Nitekim Effer’in, Match’in bin bir emekle yarattığı supilerini, yeni yaptırdığı evinin duvarları için süslü ve renkli bir parmaklığa dönüştürme niyeti, yani onları adi bir nesne kılma düşüncesi, onun nitelikli

sanata yabancılığını imlediği gibi, her şeyi kişisel bir eşya/meta mesabesine indirgeyen kapitalist zihniyetini de yansıtır. Match, Effer'in bir türlü sesini işitemediği supileri ona satmadıkça Effer'in onları alma iştahı iyice kabarır, paranın gücüne dayanarak onları elde etmek için yüklü bir meblağı gözden çıkarır. Onun bu ısrarının arka planında, temsil ettiği zihniyet bağlamında, “paranın satın alamayacağı bir şey yoktur” düsturunun bulunduğu öne sürülebilir. Buradan bakıldığında Match'in, fazlasıyla paraya ihtiyacı olduğu hâlde Effer'e direnişi, sorumlu ve duyarlı bir sanatçının, içinde yaşadığı, daha doğrusu yaşamak zorunda kaldığı çağının kapitalist baskısına bir başkaldırı şeklinde yorumlanabilir. Diğer deyişle Match, egemen ideolojinin iktidarına karşı durarak mevcut sistemin öznesi olmayı reddeden bir oyun kişisi olarak öne çıkarken Effer, bu sistemin bir elemanı, söz konusu iktidarın ise bir öznesidir.

Peki Şarey, Cino ve Effer hangi söylemler ve tekniklerle okura/seyirciye olumsuzlanarak sunulur? Yukarıda birkaç kere tekrarlandığı üzere, bu oyun kişilerinin ortak özelliği, Match'in ideal dünyasının dışında konum alışlarıdır. Üçü de supinin sesini duymamaktadır. Dolayısıyla onlar iyi insan kategorisine dâhil değildirler ve her türlü kötülüğe yatkındırlar. Bu söylem, oyunun bazı bölümlerinde somutlanır. Örneğin Şarey ve Cino, babalarının arkasından atıp tuttukları hâlde Effer'in, onun yaptığı supileri, tanesi yüz liradan almak istemesiyle anında değişirler. Cino, babasını en çok destekleyenin kendisi olduğunu söyler. Şarey de her zaman babasının yanında yer aldığını dile getirir. Babasını övdüğü cümlesinin sonunda ise, bu “yeni” tutumunun gerekçesini, supilere biçilen maddi değerın büyüklüğünü “[y]üz lira ne demek?” tepkisiyle gösterir (2016, s. 31). Böylece onların maddiyata verdikleri değer ortaya konduğu gibi, iki yüzlülükleri de görünür kılınır. Match'in, bu iki çocuğun gözündeki saygınlığı, babalığından kaynaklı değil, maddi açıdan onlara sunduğu katkı ve refaha endekslidir. Bu yüzden ikisi de Effer'e hemen her yönden hayranlık duyar. Mesela onlar, ilk başta yadırgasalar da Effer'in çok para kazandığını öğrenince yaptığı işi sorgulamaksızın güzel bulurlar (2016, s. 27). Onun supiler için teklif ettiği miktarı duyar duymaz Şarey, Effer'i kendi kriterince göklere çıkarır: “Sizin pazunuz iki metre bile vardır Bay Effer” (2016, s. 31). Burada o, fiziksel gücün göstergesi pazı ile paranın verdiği güç arasında koşutluk kurar. Cino'ya göre Effer'in zenginliği, onun her istediğini yapabilmesi için yeterli şarttır: “Adam zengin... Ne isterse yapar” (2016, s. 32).

Buna karşın, Mateh'in çırakları Bornok ve Misa, Şarey ve Cino'nun tutumunun tam tersini sergileyerek Effer'in işini beğenmezler (2016, s. 27). Onlar, her çatışmada ve tercih anında, ustalarının "ideal dünya"sına yerleşerek onun temsil ettiği değerlerin yanında saf tutarlar. Nitekim oyunun sonunda, Mateh'in mirasını, onun nihayet "usta" sıfatını layık gördüğü bu iki oyun kişisi devralacaktır (2016, s. 88). Böylece Bornok ve Misa'nın Mateh'in iktidarının; Şarey ve Cino'nun ise Effer'in iktidarının (aynı zamanda ideolojisinin) öznelere olduğu düşüncesi dile getirilebilir.

İkinci gruptakilerin kötülüklerinin sınır tanımazlığı, Effer'in, supileri kendisine bir türlü satmadığı için Mateh'e silah doğrulttuğu kısımda (2016, s. 76), tam anlamıyla somutlanır (hatta doruğa ulaşır). Effer'in bu davranışı, onun zihniyet dairesine ait olan Cino ve Şarey'in kötülük potansiyelini işaret etmesi açısından işlevseldir. Böylece iki birbirine zıt dünya görüşünün sergilenerek çarpıştırıldığı *Biraz Gelir misiniz*'de, Mateh ve değerlerinin yüceltildiği; Effer'inkilerin ise olumsuzlanarak âdeta dışlandığı olgusu bir kere daha vurgulanır. Mateh, "biraz gelir misiniz?" çağrısının peşinden gittikten sonra, oyunun sonunda kurtarıcılar olarak Misa ve Bornok işaret edilir. Ustalarının yarım bıraktığını, yani bütün insanların duyabileceği ve herkesi iyi kılacak olan yeni perdenin supiye eklenmesi işini onlar başaracaktır: "Perdeyi siz yerine koyacaksınız Misa Usta, siz Bornok Usta... Kendinizden bir şey çalmadan. Hem de Efferlere yenilmeden" (2016, s. 95). Cino ve Şarey'in "ben"cil varlıkları, sözlerinin ve sorularının karşılık bulmamasıyla, boşlukta yankılanan bir ses gibi gittikçe azalır ve yok olur: "Şarey: **Benim** pazularım ne olacak?/ Cino: Kimse **benim** en son kararımı bilmiyor" (2016, s. 95). Mateh'in gidişiyle, "dışardaki ışık, gün doğumu pembesine döner" ve oyun biter (2016, s. 95). Böylece, onun temsil ettiği değerlerin ve ideallerin aydınlığını yayacak güneşin doğmak üzere olduğu sezdirilir.⁷⁸ Bu iyimser gelecek tahayyülünün makbul öznelere, diğer deyişle ideal-ideolojik kişileri Misa ve Bornok, dışlananları/ötekileri ise Şarey ve Cino olacaktır. Yani, Mateh'lerin toplumcu sularında Effer'ler boğulacaktır.

⁷⁸ Uğur Akıncı'ya göre bu betimleme, "toplumsal sorumluluk sahibi aydın sanatçının uğraşının boşa gitmediğine, onun gelecekte de yaşayacağına ilişkin umutlu bir" yaklaşımı yansıtır (2003, s. 82). Akıncı'nın yorumunun da buradaki tasvirin "iyimser bir gelecek tahayyülü"nü imlediği doğrultusunda şekillendiği söylenebilir.

3.3.1.1.3. Bir Sanat Eseri ve Topluma Ulaşmanın Yegâne Aracı: Supi

Mateh'in bir sanatçı, supinin ise bir sanat eseri oluşu, metinde dikkat çeken hususlardandır. Bu varsayımı güçlendiren önemli bir veri, Mateh'in her şeyden vazgeçtikten sonra supilerini Effer'e vermeyi kabul ettiği bölümde ortaya konur. Mateh umarsızca, Effer'e istediği supiyi alabileceğini söyler. Misa ve Bornok buna izin vermez. Çünkü bu eserler, yapıldıktan sonra Mateh'in sahipliğinden çıkmış ve "herkesin" olmuştur (2016, s. 85). Bu durum, her türdeki sanat üretimini kapsayacak mahiyettedir. Bu şekildeki yaratımların hepsi, sanatçının elinden çıkar çıkmaz artık muhatabın tasarrufuna geçer, ona ait olur. Supinin de benzer bir nitelikte öne alınması, onun bir sanat eseri gibi değerlendirilebilmesine olanak sağlar.

Söz konusu oyun kişinin hayatını adadığı bu uğraşı/sanatu, onun toplumla kurmaya çalıştığı ilişkinin de anahtar unsurudur. Bilinen dünyadaki hiçbir müzik aletine benzemeyen supiyi, yukarıda birkaç kere dile getirildiği üzere, sadece iyiler duyabilmektedir. Hatta o zamana kadar öyle değilse bile, onu işitebildikten sonra herkes, birer iyi insana dönüşmektedir.⁷⁹ Mateh'in, sorumlu bir sanatçı olarak anlatı zamanı içindeki tek amacı, supi ile muhatap arasındaki bu engeli kaldırarak herkesin duyabileceği ve dolayısıyla herkesi iyi kılacak supiyi üretebilmektir. Bu durum, Aziz Nesin'in tiyatrodan beklentileriyle uyumlu bir içeriği işaret eder. Nasıl ki tiyatroya giden bir seyirci, salondan çıktıktan sonra "A+X" olmalıysa, supiyi dinleyen bir muhatap da sonunda "A+X"e dönüşebilmelidir. Bu tespit, supi ile tiyatro (daha doğrusu toplumcu tiyatro) arasında koşutluk kurabilme imkânı sağlar.

Oyunun ilk iki tablosunun geçtiği mekân, Mateh'in supilerini satabildiği, yani toplum nezdinde karşılık bulabildiği bir yerdir. Aile bu sayede geçimini iyi-kötü sağlayabildiği gibi, yaptığı supilerin başkalarınca işitilerek beğenilmesi, Mateh'i tatmin ve motive eder. Söz konusu muhitte Misa, bazı günler işportasına doldurduğu bütün supileri

⁷⁹ Mateh, anlatı evreninin ayırt edici özelliklerinden biri olan bu olgu için, sadece karısı Zani'ye istisna uygular. Zani ona göre, supiyi duyamadığı hâlde "iyi" olan tek insandır (2016, s. 17). Mateh'in bu düşüncesini, karısıyla arasındaki duygusal bağ ile ilişkilendirmek olasıdır. Zani'nin, onun şahsi hayatı içindeki yeri o kadar büyüktür ki, o, "biraz gelir misiniz" çağırısına uyarak oyun dünyasından ayrıldıktan, diğer tabirle öldükten sonra Mateh, artık tutunacak bir dalı kalmadığı için tam anlamıyla boşluğa düşer ve ideallerini bir kenara bırakarak ölümü beklemeye başlar (2016, s. 79-82). Çünkü Mateh, karısına bizzat, eğer o olmasaydı bu kadar çalışamayacağını, hatta hiç çalışamayacağını söyler (2016, s. 73). Nitekim öyle de olur. Ayrıca metin boyunca Zani'nin, kocasından ziyade Effer'in zihniyet dairesine aitliğini işaret eden bir duruş ortaya koyduğu söylenebilir.

bitirebilmektedir (2016, s. 24). Böylece, oyunun ilk iki tablosunda, sanatçının halkla sağlıklı bir iletişim kurabildiği ve bu etkileşimin sanatçıyı kışkırtarak onun daha iyi bir eser ortaya koyma arzusunu kamçılادığı belirtilebilir.

Buna karşın Mateh'in sınır tanımaz ve dur durak bilmez üretme iştahı, bu oyun kişinin mevcutla yetinmesini engeller. Zani'nin, çocukları Cino ve Şarey'e söylediği gibi o, bir işi başardığında, hemen yeni bir hedefe yönelir: "Sonra başka bir şey çıkardı, ikinci halka... Şimdi de perde, perde... Biter mi sanıyorsunuz?" (2016, s. 22). Zani'nin dile getirdiği, Mateh'in ise âdeta mustarip olduğı yaratıcılık dürtüsü (dürtü yerine lanet demek de uygun düşer), onun yaptığı işle asla yetinmemesine neden olur. O ayrıca, ideallerini gerçekleştirmek için zamanın kendisine yetmeyeceğinden endişe duyar. Aile böylece, Misa'nın ifadesiyle, "[g]ünlerin daha uzun, haftaların daha uzun, ayların, yılların daha uzun olduğı bir yere" gitmeye karar verir (2016, s. 44). Çünkü Mateh, koca ve baba sıfatlarıyla değil, yaptığı işle anılacağını, yaptığı işi başarabildiği nispette ölümü yenebileceğini düşünmektedir: "Gitmek zorundayım. Ben ölmek istemiyorum. (...). Supimin perdesini tam yerine koyup, istediğim sesi dinleteceğim size... Nasıl yırtmalı bu zamanı?" (2016, s. 45). Oyun devamında, üçüncü tabloda itibaren, Mateh'in "zamanı yırtmayı" tasavvur ettiğı "o yerde" geçecektir (2016, s. 48).

Taşınılan mekânın öncekinden en büyük farklarından biri, supinin toplum nezdinde hiçbir karşılık bulmayışıdır. Ailenin yeni komşuları Pinay ve Aşı, onlara hoş geldin ziyaretinde bulunduğı sırada supilerle karşılaşrlar ve daha önce hiç görmedikleri bu müzik aletini fazlasıyla yadırgarlar. Aşı, ilk başta onu düdük zanneder. Pinay ise kaval sanır. Bu diyalog, ilgili kısımda "zurna", "flüt" gibi üflemeli müzik aletlerinin adının anılmasıyla devam eder. Onlar bir de supinin ismini bir türlü doğru söyleyemezler. Bornok ve Misa'nın açıklamalarına rağmen, alete yabancılıklarını imleyen "sapı", "pusı", "sopi" telaffuzlarında ısrar ederler (2016, s. 49).

Pinay, diyalogun devamında Mateh'i, "pasilerini" taşındıkları yeni muhitte satamayacağı konusunda uyarır (2016, s. 50). Nitekim Misa, bu yere geldiklerinden beri tek bir supı satamaz (2016, s. 63). Çünkü buradaki kimse supilerin sesini duyamamaktadır. Bu bağlamda Misa, Bornok'a, başından geçen bir olayı aktarır: "Yalnız geçende biri geldi. 'Nedir bunlar?' dedi. Ben de 'bunlardan dünyanın en güzel sesleri çıkar' dedim. Adam

azkaldı alacaktı. ‘Çal bakayım’ dedi. Çaldım. ‘Bundan ses çıkmıyor’ dedi. Daha hızlı çaldım, yine duymadı”. Sonrasında Misa, adamın dolandırıcı diye bağırarak polis çağırdığını bildirir (2016, s. 63-64). Buradaki veriler, Mateh’in yaratımlarının, halk nezdinde karşılık bulmaz hâle geldiğini ortaya koyar. O artık, topluma yabancı bir sanatçı kimliğine bürünür. Ayrıca, onun ölümden kaçmak ve zamanını uzatmak niyetiyle taşıdığı bu mekân, aksi gibi, ölümle doğrudan yüzleştiği yer olur. Mateh ve ailesi “biraz gelir misiniz” çağırısıyla ilk kez yeni muhitte karşılaşır (2016, s. 55). Bu andan itibaren “Çağırın Ses”, Mateh’in peşini bırakmayacaktır.

Mateh’in toplum tarafından anlaşılmak ve beğenilmek kaygısı taşıyan ve sanat eserlerini (yani supileri) toplumun iyiliği, iyileşmesi ve aydınlanması amacıyla üreten bir sanatkâr şeklinde kurulması, daha doğrusu yorumlanması, yukarıdaki verilerden de hareketle, supiyi bir tiyatro metni olarak okumayı nasıl mümkün kılar? Supi, zaten oyunun başından itibaren, belli bir kitleye hitap eden ve onda karşılık bulan bir müzik aleti (buradaki bağlama göre bir sanat eseri) biçiminde sunulur. Bu aletin üretimine dair gelişen gelenek içinde Mateh’in birçok ustası vardır. Supi söz konusu olduğunda adı anılan hemen her usta (daha doğrusu sanatçı), bu alete yeni bir vasıf kazandırma başarısı göstermiştir. Örneğin Naker, supide “dördüncü deliği açan” ilk ustadır (2016, s. 40). Supiye ilk perdeyi koyan ustanın adı Gareci’dir (2016, s. 40). Mateh, onların bıraktığı yerden devam ederek her deliğinden yedi ses çıkan supiyi üretebilmiştir (2016, s. 58). Anlatı zamanı içindeki temel amacı ise sadece iyilerin değil, herkesin duyabileceği supiyi yaratabilmektir.

Sadece belli bir kesimde talep ve ilgi gören çalgı aletinin lezzetli ve faydalı sesini, herkesin duyabileceği bir niteliğe bürüme, diğer deyişle tüm topluma yayma çabası ne anlama gelir? Tam bu noktada, Haldun Taner’in, *Günün Adamı* oyununun uğradığı sansüre dair aktardığı anısına başvurulabilir. Buradaki içeriğin, supiyi toplumcu bir tiyatro eseri mesabesinde değerlendirme düşüncesini desteklediği ileri sürülecektir.

Haldun Taner, *Günün Adamı*’nın maruz kaldığı politik kısıtlamayı, *Koyma Akıl Oyma Akıl* kitabının içindeki “Sansür Üzerine Anılar” başlığı altında dile getirir. Yazarın 1949 yılında kaleme aldığı eser, Şehir Tiyatrosu repertuvarına alınıp rolleri dağıtıldıktan sonra tam provalara başlanacakken “Vali ve Belediye Reisinin bir emriyle” sahneden indirilir (1985, s. 16). Aynı zamanda profesör unvanına sahip olan vali, o dönemde asistan olan

Taner’i yanına çağırır ve onunla söz konusu oyun hakkında konuşur. Bu sohbette, kendisinin oyunu okuyup “şahsen” beğendiğini, ama Taner’in bu oyunla, topluma henüz yeni yeni alıştırılmaya çalışılan demokrasiyi yıpratarak “onun kulis arkasını, kirli çamaşırlarını” teşhir ettiğini söyler. Devamında Taner, ikisinin bir türlü anlaşılamadığını ve hiçbir gücün, bu oyunu bastırmak ve başka tiyatrolarda oynatmak konusunda kendisini engelleyemeyeceğini bildirdiğini aktarır. Profesör Vali bunun üzerine, eserini kitap olarak “elbette” bastırılabilirliğini ifade eder. Taner’in “Ha bastırıp açıklamışım ha oynatıp açıklamışım ne farkı var” sorusunun peşine Profesör Vali, yazarın hayatı boyunca kulağından çıkmayacak şu cevabı verir: “Kitabınızı aydınlar alır okur. Ama tiyatroyu aydın olmayanlar da seyrederek” (1985, s. 17). Bu yanıt, yazılı üretimlerin sadece aydın nezdinde karşılık bulduğuna, görsel bir üretim kategorisindeki tiyatronun ise, bu vasfıyla tüm topluma ulaşma ve onu etkileme potansiyeline vurgu yapar. Bu yüzden iktidar, egemen ideolojisinin beklentilerinin dışında şekillenen, hatta onunla çelişen bir tiyatro oyununu, geniş kitlelerde karşılık bulacağı endişesiyle engellemeye çalışır.

Mateh’in, herkesin duyabildiği supiyi yaratma hedefi, toplumun her kesimine ulaşabilecek bir tiyatro oyunu üretme niyetinin metaforik ifadesi olarak okunabilir. Taner’in anısındaki “Profesör Vali”nin de belirttiği gibi, kitabı sadece sınırlı ve belirli bir kesim dikkate alırken tiyatro, bütün topluma ulaşma potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda, Mateh’in mevcut supileri, özellikle oyunun ilk iki bölümünde gösterildiği üzere, sadece belirli bir kesimde karşılık bulabilmektedir. Bu yönüyle söz konusu yaratımın, yazılı/kitaplaşmış edebî eserleri sembolize ettiği varsayılabilir.

Mateh, yukarıda vurgulandığı gibi, mevcutla yetinememe, ulaştığı her hedefin peşine yenisine yönelme eğilimine sahiptir. Onun bu “yaratma laneti”, başardığı her işin kendisine sağladığı tatmin duygusunun çok kısa sürede yok olmasına neden olur. Bir işi bitirdiğinde hemen bir diğerine başlar. Oyunun ilk iki bölümünün geçtiği mekânın, onun kısmen muhataplarına ulaşabildiği, sanatının halkın “belli” bir kesimince alımlanabildiği bir yer oluşu kayda değerdir. Buradaki sınırlı ilgi Mateh’e yetmez. O, kendi sanatına sağır olan insanlara da ulaşmak ister. Bu yüzden, metnin ilk iki bölümünde, âdeta yazılı bir edebî eser mesabesindeki supî, onun beklentilerini tam anlamıyla karşılayamaz. Mateh aslında, bütün insanları “A” iken “A+X” kılacak supiyi yaratabilme kaygısı taşır. Oyundaki olay örgüsü zaten, ilgili oyun kişinin söz konusu tatminsizliği ve hedefi

odağında gelişir. Böylece, Haldun Taner'in anısında da işaret edildiği üzere, Mateh'in temelde, toplumun tamamınca anlaşılabilir⁸⁰, sınıf ve eğitim farkı gözetmeksizin herkesin zevkine hitap edebilecek, bu sayede, duyabilenleri (yönlendirerek, aydınlatarak, bilinçlendirerek, eğiterek) iyi bir insan kılacak eseri, daha açık bir deyişle toplumcu tiyatro eserini üretebilme arzusuyla yanıp tutuştuğu öne sürülebilir.

Mateh'in dile getirilen amacı, tiyatronun tür olarak içinde taşıdığı işlevsellik özünü de örtüşür. Bu noktada, tarihsel olarak gerilere gidilip Şinasi'den itibaren, eğitmek ve aydınlatmak niyetiyle (yani muhatabı iyi, hatta daha iyi kılmak için) toplumun geneline ulaşmak noktasında tiyatroya başvurulduğu, bu bağlamda türün araçsallaştığı bir kere daha gündeme getirilebilir. Mateh, her ne kadar kriteri muğlak bir "iyi"den bahsetse de hemen her ideolojinin kendine özgü bir "iyi"si bulunduğu olgusundan hareketle, onun supi aracılığıyla tiyatroyu çağrıştıran eserinin işlevi, bilinen bütün "izm"leri ayrı ayrı kapsayacak mahiyettedir. Çünkü her ideoloji, teorisyenleri ve savunucuları tarafından toplum tabanına yayılabilmenin yollarını arar. Tiyatro bu aşamada önemli bir araç olarak belirir. Mateh'in supisinin de benzer şekilde, bu oyun kişinin idealizmini toplum tabanına yayabileceği bir aygıt (âdeta bir DİA) (Althusser, 2010) konumunda bulunduğu iddia edilebilir. O, -tıpkı ideolojiler gibi- herkesi ideallerince ve savunularına göre şekillendirmek ister. Dolayısıyla onun nazarında supinin, ideolojinin toplumun tamamına yayılabilmesi için işlevsellik misyonu yüklenen toplumcu bir tiyatro eserinin sembolü gibi kurgulandığı öne sürülebilir.

Biraz Gelir misiniz, yukarıda öne alınan yönleriyle toplumcu tiyatro eserleri bağlamında, "zemin-metin" niteliği atfedilebilecek bir mertebeye yerleştirilebilir. Genel bir bakış oyunu, herhangi bir "izm"den bağımsız, evrensel insani değerler ışığında şekillenen, bilinen gerçeklikten kopuk soyut bir anlatı evrenine dâhil eder. Nitekim, esere dair ortaya konan literatür dikkate alındığında *Biraz Gelir misiniz*'in, bu etiketler altında incelendiği görülür.

Bu çalışmada ise oyun, toplumculuğun kriterlerini örneklemesi açısından ele alınmış, bu açıdan sunduğu zengin malzemeye, toplumculuk çatısına dâhil edilebilecek üretimler

⁸⁰ Tam bu kısımda, supinin sesini duyamayan oyun kişilerinden, örneğin Cino ve Şarey'in, onun supi aracılığıyla ne yapmaya çalıştığını anlamadıkları hatırlatılabilir.

için, bir model ve prototip oluşturabileceği savıyla dikkatlere sunulmuştur. Match'in "idealist bir sanatçı" biçiminde kurgulanışı, onun, ideolojik temsiliyetini (hatta yazarın ideolojik kabullerini) perdeleyen anlatı tekniği sayesinde, hemen bütün "izm"lerin temsilciliğini üstlenebilecek bir sanatçı konumuna yerleşmesini sağlar. O, Marksist bir dünya görüşünün ideal sanatçısı olabileceği gibi Türkçülük ya da İslamcılık gibi bir ideolojinin de kabul edebileceği niteliklerle donatılarak sunulur. Diğer deyişle Match, çalışma azmi, fedakârlığı, toplum için mücadelesi, disiplini, sabrı, öğreticiliği gibi evrensel özellikleriyle, her "izm"ın arzulanabileceği ve savunuculuğunu üstlenebileceği bir "model şahıs"tır.⁸¹ Dolayısıyla o, toplumcu bir sanatçı prototipi olarak değerlendirilebilir.

Effer, Şarey ve Cino'nun dâhil olduğu grup, bireycilik şemsiyesi altına sokulur. Bu oyun kişileri, hemen her yönüyle Match'in idealizminin dışında konumlanır. Oyunda toplum için çalışmanın yüceltildiği, bu uğurda "ben"ciliğin tam anlamıyla yadsınması gerektiği vurgusu, bu üç oyun kişinin olumsuzlanarak sunulmasıyla belirginleştirilir. Match ne kadar olması gerekeni imliyorsa, diğerleri o kadar olmaması gerekeni işaret eder. Effer'in kötücüllüğü, onun temsil ettiği değerlerle koşutluk sergilediği gibi, "ben"cilik vafına sahip oluşuyla da ilintilidir. Bu yüzden onun, Şarey ve Cino'nun gelecekteki olası kötücüllüklerine zemin teşkil ettiği yorumu, makul bir çerçeveye oturur. Böylece metinde görünür kılınan temel çatışmanın, toplumculuk ve bireycilik arasında geçtiği söylenebilir. Bu tespitin, toplumculuk kisvesi altında incelenecek hemen her metnin öne çıkan meselelerinden biri oluşu, *Biraz Gelir misiniz*'i, söz konusu çatışma açısından prototip kılan bir diğer özelliktir.

Oyunda, Match'in üretmeyi hedeflediği herkesin duyabileceği ve herkesi iyi kılacak supi, sembolik olarak toplumcu bir tiyatro oyunu şeklinde okunabilir. Bu doğrultuda metinden elde edilen veriler, ilgili bakış açısını destekler niteliktedir. Böylece oyunun başkişisinin asıl gayesinin, toplumu aydınlatabilecek, uyarabilecek ve onu eğiterek iyi kılacak bir tiyatro eseri ortaya koymak olduğu görülür. Bu yaklaşım, Match özelinde, ideal bir toplumcu tiyatro üretiminin asıl işlevine de işaret eder.

⁸¹ "Çünkü model şahısların temsil ettiği değerler, kimlikle ilişkilendirilmiş olsalar bile, kimliklerinden soyutlanınca aynı zamanda evrensel değer oldukları görülür" (Şengül, 2003, s. 19).

Oyunun, ideolojik ekseninde doğrudan bir “izm”i telkin etmeyişi, satır aralarındaki imalar ve yazar Aziz Nesin’in politik kimliği ışığında yanlışlanarak metinde, Marksizm’e yönelik bir idealizmin yansıtıldığı düşüncesine ulaşılabilir. Nitekim, üretmeyi fazlasıyla yücelten ve Mateh gibi sermayenin egemen söyleminin dışında konumlanan bir başkişinin varlığını olumlayan, ayrıca Effer gibi, kapitalist bir oyun kişisini ötekileştirerek dışlayan ve sınıfsal hiyerarşiyi imleyen anlatı dünyası, söz konusu Marksizm imasını biraz daha güçlendirir. Fakat bütün bu tespitler, ilk bakışta anlaşılmayacak ve metnin satır aralarına sinmiş, âdeta gizlenmiş bir içeriğin çözülmesinin sonucudur. Söz konusu ima göz ardı edildiğinde, daha doğrusu metne evrensellik perspektifinden yaklaşıldığında Mateh’in temsil ettiği kişiliğin, ayrıca gerçekleştirmeyi amaçladığı niyetin (yani toplumu iyi kılacak bir sanat eserinin), sınırları çizilmiş içi boş bir kalıp gibi düşünülmesi, oyunun, hemen her “izm”in (diğer deyişle ideolojinin) içini doldurabileceği bir model ve prototip gibi okunması olasılığını doğurur. Buradan hareketle, herkesin duyabileceği supinin, savunularını toplum tabanına yaymayı hedefleyen her ideolojinin kullanmaktan bir an geri durmayacağı toplumcu bir tiyatronun metaforik ifadesi olduğu iddia edilebilir.

3.3.1.2. Toplum İçin Yaşa ya da Öl: *Bi’şey Yap Met*

Aziz Nesin’in kaleminden çıkan bir diğer oyun *Bi’şey Yap Met*’in de kurgusal dünyası, dış gerçeklikten bağımsız soyut bir nitelik taşır. Olaylar ve unsurlar, gözlemlenebilir ve ispatlanabilir gerçeklikle şekillenmez veya doğrudan onu işaret etmez. Oyun kişilerinin isimleri Met, Nek (Met’in babası), Ri (Met’in annesi), Şöö (Met’in büyükbabası), Keer (Met’in nişanlısı), Kinata (Yardımcı Kadın) şeklindedir. Bir tek Doktor, dış gerçekliğe refere edilebilecek bir meslek gibi görülebilir. Ama onun metindeki işlevi dikkate alındığında bilinen gerçeklikten bağımsızlaşan ve metnin soyut dünyasına aitliği öne çıkan bir oyun kişisi belirir. Nitekim Doktor, âdeta tanrısal bir konuma yerleşerek aydın sınıfı temsil eden Met ve ailesindeki üyelerin boylarının uzaması durduktan sonra, yaptıkları işin topluma faydası derecesinde ne kadar yaşayacaklarını belirleyen, yani onlara ömür biçen bir “karar vericidir”. Dolayısıyla onun metindeki varlığı da oyunun kurgusal paradigmaları doğrultusunda şekillenir.

Diğer taraftan *Bi’şey Yap Met*, bütüncül bir dikkatle incelendiğinde Nesin’in toplumcu tutumuna ve beklentilerine dair kayda değer bir malzeme sunar. Metinde Met ve ailesi,

aydın sınıfı; dışarıdaki vahşi kalabalık ise “ayak takımını”, diğer deyişle halkı temsil eder. Oyun temelde, bu iki sınıfın çatışmasına odaklanır. Böylece metinde, aydın ve halk arasındaki ilişki ve aydının halka karşı taşıması gereken sorumluluk merkeze alınır. Eserde toplum, sınıfsal katmanlardan müteşekkil bir organizma olarak kurulur. Bu oyun da *Biraz Gelir misiniz* gibi, toplumculuğun kıstaslarını somutlayan ve bu bağlamdaki metinlerin incelenmesine zemin oluşturabilecek bir içerik sunar.

Gayet geniş, ferah, zevkle döşenmiş bir evde yaşayan aydınlar, tam anlamıyla “karanlık” kelimesiyle nitelenebilecek dışarısına karşı âdeta doğuştan sorumludur. Aydın kesimdeki her birey, artık boyunun uzaması durduğunda, yani çocukluktan erginliğe eriştiğinde karanlıktaki kalabalık için “bişey yapmak” zorundadır. Doktor bu sürecin yargıcı ve denetleyicisi konumundadır. O, içeridekilere, yaptıkları işin toplum için “yeni, yararlı, doğru, güzel” oluşu nispetinde (2016, s. 120) gün verir. Bu doğrultuda bir iş ortaya koyamayanlar, ya Doktor’un getirdiği “zehri” içer ya da dışarıdakiler tarafından “öldürülür” (2016, s. 121). Met’in büyükbabası Şöö’nün geçmişteki yargılanması sırasında Doktor’un dile getirdiği gibi, oyun evreninde yaşamak, sadece “toplum için yaşamak” demektir: “Yaşamak için ne yaptınız Bay Şöö? Başkalarının sırtından yaşayamazsınız. Kimsenin hakkını size veremem. Öleceksiniz!” (2016, s. 120). Devamında Şöö, o zamanlar ikame ettikleri muhitteki evlerin susuzluk çektiğini, kendisinin, bu sorunu giderecek bir pınar bulduğunu aktarır. Bunun üzerine Doktor, Şöö’yü tebrik eder ve ona, keşfinin topluma faydası nispetinde bir ömür biçer: “Bu buluşunuz için bir ay yaşayacaksınız. (...). [B]ulduğunuz sudan yararlanılan genişlikte yaşayacaksınız” (2016, s. 122-123).

Anlaşılacağı gibi, eserde toplumculuğun yüceltildiği, hatta yaşayabilmenin temel şartı konumuna yükseltildiği bir anlatı dünyası kurulur. *Biraz Gelir misiniz*’de sanatçı-halk ilişkisinin sorunsallaştırılmasına karşın burada, aydın-halk karşıtlığı ve aydının, mensup olduğu sınıfın imkânlarının diyeti olarak değerlendirilebilecek sorumluluğunun, okur/seyirci nezdinde altının çizildiği görülür. Tezin bu bölümünde oyun ilk önce, başkişi Met’in, evin duvarlarına gelişigüzel çizdiği karalamalarla ilksel insanların mağara duvarlarına yaptığı resimler arasındaki ilişki odağa alınarak çözümlenecektir. Bu doğrultuda onun çizimlerinin, sanatın işlevsel-faydacı özünü yansıttığı, aynı zamanda tezin teorik kısmında öne sürüldüğü üzere, modern toplumcu sanatla, mağara resimleri

arasındaki bağı örnekleyen içgüdüsel bir çaba olduğu iddia edilecektir. Devamında ise oyun, Met'in (aynı zamanda halkın) olması gerekene doğru geçirdiği değişim ve ideal-toplumcu bir aydının hangi özelliklerle donatılması gerektiğine dair sunduğu içerikle dikkatlere sunulacaktır.

3.3.1.2.1. Var Olmanın Dayanılmaz Arzusu: Mağara Resimlerinden Met'in Karalamalarına

Met'in, oyunun ilk bölümlerinde evin duvarlarına gelişigüzel çizdiği resimler ve yaptığı karalamalar, sanat ve toplumculuk ilişkisi açısından dikkat çekicidir. Çünkü o, bu içgüdüsel eylemiyle, ölümü yenmek/ölümsüzlüğe ulaşmak şeklinde tanımlanabilecek, insana ait çok eski ve temel bir arzuyu yansıtmış olur. Tezin, mağara resimlerinin meydana çıkma gerekçesinin tartışıldığı kısmında, bu üretimlerle modern toplumcu sanat ürünleri arasında ilişki kurulmaya çalışılmıştı. En eski mitlere dair veriler de içeren mağara resimlerinin özde, ilksellerin ölümle mücadele ve ölümü yenme çabalarının bir sonucu olarak değerlendirilebileceğine değinilmişti. Bu noktada İsmail Gezgini'nin şu cümlesi tekrarlanabilir: “[Mağara resimleri] dilden kaynaklı bilinen, öğrenilen zihinlerde kodlanan ölüm korkusunun dışı vurumu[dur]” (2021, s. 44).

Oyunda, “[T]oplumun bilinçdışına taşıdığı arkaik korkuları[n]” (Gezgini, 2021, s. 45), özellikle ölüm korkusunun gün yüzüne çıkışı olarak da tarifienebilecek mağara resimleriyle, Met'in çizimleri arasındaki koşutluk kurulur. Söz konusu bağlantının, Doktor'un ilgili karalamaları kastederek dile getirdiği şu cümlelerle görünür kılındığı söylenebilir: “Herkes edebiyat tarihine girecek şiirler yazamaz, müzeleri süsleyecek resimler yapamaz. Ama herkes yaşamak istiyor, kendi gücüne, yaptığı işe göre. (...). Kimisi biliyor yaşamak istediğini, kimisi de bilmiyor...” (2016, s. 134). Doktor'un bakış açısında bütün edebiyat tarihi (dolayısıyla bütün edebî üretimler), “ölümü yenme”, diğer deyişle “yaşama” arzusunun bir dışavurumu olarak ele alınır. Aziz Nesin'in önceki oyunu *Biraz Gelir misiniz*'de de benzer şekilde, sanat ve ölümsüzlük arasında ilişki kurulduğu görülmüştü. Nesin'in, *Bişey Yap Met*'te de aynı görüşü somutladığı, bu sefer Met özelinde bu düşüncesini örnekleyerek Doktor aracılığıyla dillendirdiği söylenebilir.

Met'in, akıbetine kayıtsız olduğu oyunun ilk bölümlerinde, evin duvarlarındaki bu “anlamsız” çizimler sık sık gündeme gelir. Dışarıdaki kalabalık, yumruklarını sıkmış evin

önünde beklerken ve Doktor henüz gelmemişken Ri, kızgın bir şekilde sahneye girerek “helanın duvarlarına” kimin yazılar yazdığını sorar. Nek, koridor duvarlarının da aynı şekilde yazılı olduğunu bildirir. Bu “karalamalar” defalarca temizlense de tekrarlanmaktadır (2016, s. 115). Kinata söz konusu durumu, heyecan ve korkuyla belirtir: “Bayan Ri, Bayan Ri... Az önce duvarlardaki bütün yazıları silmiştim. Şimdi yine duvarlara çizilmiş. Şaşılası resimler, yazılar...” (2016, s. 121). Bu seferki çizimlerin, öncekilere nazaran temizlenmesi daha zordur (2016, s. 122). Bu durumun, Met’in iç geriliminin gittikçe yoğunlaştığını gösterdiği söylenebilir. Doktor’un gelişi yaklaştıkça Met’in de korkusu artar. Onun karalamalarının boyutu da bu doğrultuda derinleşmektedir. Ri bu sebeple, Doktor’a mahcup olmamak adına Kinata’dan, temizleyebilmesi için duvarları kazımasını salık verir (2016, s. 122). Buradan hareketle, Met’in yaşama arzusunu ve ölüm korkusunu haykırdığı duvarların, annesinin modern-burjuva kaygısından ötürü sessiz kılındığı/susturulduğu söylenebilir. Burada ayrıca, üst-sınıfa mahsus kültürel hassasiyetlerin, mağara resimlerini çağrıştıran karalamalar bağlamında, insanlığın uygarlık dışı addedilen dönemlerinin arkaik sızıntılarını, her seferinde bastırmaya çalıştığı öne sürülebilir.

Met, bilinçdışının güdülemesiyle gerçekleştirdiği eylemin nedenini ve anlamını bilmeden, bu çizimleri yapmayı sürdürecektir. Nitekim Kinata, yine korkuyla, “mutfağın bütün duvarların[a]” resimler yapıldığını, yazılar yazıldığını haber verir (2016, s. 133). Doktor’a da akseden bu bilgi, onun nazarında ve böylece okur nezdinde, yeni bir biçime evrilir. O, evdekilere, alandaki “büyük kule”den ve bu kulenin duvarlarına “kurşun kalemle”, “boyalı kalemle”, “çiviyle” yazılmış yazılardan ve yapılmış resimlerden bahseder. Sonuçta hepsini, insanın ölümsüzlük arzusuna, daha doğrusu, yaşama isteğine bağlar (2016, s. 133-134). Bu genelleştirici ve evrensel insan odaklı bakış açısı, mağara resimlerini ortaya koyan “insan”ı dahi kapsayacak mahiyettedir. Böylece Met ile o dönem insanı ve Met’in karalamalarıyla mağara resimleri arasındaki bağlantı sezdirilmiş olur. Devamında Doktor, ima yoluyla meseleyi Met’le ilişkilendirir: “Sizin evinizde bilinçsiz biri var. Hem yaşamak istiyor, hem de ne istediğini bilmiyor” (2016, s. 134). Böylece, evdekilerin bir pislik, mahcup olunacak bir leke addettikleri karalamaları o, Met’in iç geriliminin ve yaşama arzusunun dışı vurumu şeklinde anlamlandırır. Bütün bu çözümlemenin geldiği noktada, çalışma özelinde toplumcu sanatın ilk nüveleri olarak kabul edilen mağara resimleriyle Met’in karalamaları arasında kurulan ilişkinin *Bişey Yap*

Met oyununu, söz konusu bağlamda prototip bir zemin-metin addetmeyi mümkün kıldığı söylenebilir.

3.3.1.2.2. Ölümü Yenmek ya da İdeal Bir Toplumcu-Aydına Dönüşmek: Met

Bi'şey Yap Met'teki olay örgüsü, başkişi Met'in ideal bir toplumcu aydına dönüşmesi ekseninde gelişir. *Biraz Gelir misiniz*'de Mateh, en baştan itibaren ideal bir toplumcu-sanatçı örneği olarak sunulurken *Bi'şey Yap Met*'in başkişisi, yaşadığı içsel çatışmaların sonucunda eriştiği bilinç düzeyiyle ideal bir aydın tipine evrilecektir. Met özelinde, eserde öne çıkan mesajlardan belki de en önemlisi, konfor alanından koparak toplumcu bir bilince ulaşabilmenin ve bu tarz bir farkındalıktan hareketle toplum için yapılacak fedakârlığın, fizikî yaşamın sınırlarını aşarak ölümsüzlüğün kapısını aralayabileceğine dairdir.

Oyun, artık boyunun uzaması durduğu için Doktor'un Met'i yargılamaya geleceği günde başlar. Bu özel ve büyük olaydan dolayı, o hariç ailenin bütün üyeleri telaş içindedir. Gerçekleştireceği sorgu neticesinde Doktor, ortaya koyduğu işin topluma faydası nispetinde Met'e yaşaması için gün verecektir. Babası Nek, oğluna ilgili durumu şu cümlelerle ifade eder: “Elbet bişey yapmak zorundasın. Hem de yaptığın işi doktora beğendireceksin. Her insan, boyunun uzaması durunca bişey yapmak zorundadır. Neden bunu anlamak istemiyorsun” (2016, s. 109). Ri de kaygılı bir dille oğlunu uyarır: “Doktor seni yaşatmaz Met. Sonra sana gün vermez” (2016, s. 110). Met, onların sözlerine çocuksu bir kayıtsızlıkla karşılık verir: “Hiçbişey yapmayacağım. (...). Kaçtır söylüyorum size: Doktor mktor bana vız gelir. (...). Ben gün istemiyorum” (2016, s. 110). Onun tutumu, bütün aile üyelerinde endişe yaratır. Nişanlısı Keer'in ricası, oyunun başlığının esin kaynağı olduğu gibi, aynı zamanda bir leitmotif gibi sık sık tekrarlanır: “[B]işey yap Met!” (2016, s. 108). Met, Keer'e ve onu sıkboğaz eden herkese karşı çocuksu inadını sürdürür: “Oof, bıktım artık. Hepiniz benimle bozmuşsunuz. (Başkalarının sesini taklit ederek) ‘Bişey Yap Met, bişey yap Met...’ Yapmayacağım işte...” (2016, s. 108).

Peki, Met'in buraya kadarki umarsızlığı, daha doğrusu anlatı evreninin kültürel ve sosyal normları bağlamında, kendisini kuşatan kalıpları kabullenmeyişi ne anlama gelir? Met, ailesinin sınıfsal konumu dolayısıyla doğuşundan itibaren birtakım kurallarla

çevrelenmiştir. Anlatı zamanı içinde artık erişkinliğe ulaştığı için bu yaşa gelmenin, kendi sınıfsal ve kültürel dairesi içerisindeki gereklerini yerine getirmek zorundadır. Dışarıdaki “ayaktakımı” ne kadar kendi sınıfsal görevlerini sorgusuz sualsiz (hatta bilinçsiz) yerine getiriyorsa, o da benzer bir tutum sergileyebilmeli, ondan bekleneni aynı biçimde gerçekleştirebilmelidir. Met’in isyanı tam da bu noktada başlar. O kendisini, ailesinin “biz”i içinde konumlandırmaz. Ona dayatılan normları ve beklentileri, çocuksu davranış kalıplarıyla öteleyerek reddeder. Dolayısıyla Met’in buradaki direnişi, kendisini sarmalayan kültürel-sınıfsal iktidara ve bu iktidarın telkin ettiği öznelğe karşı bir isyan, ayrıca, “ben” olabilmeye dair bir çaba olarak okunabilir. O temelde, kendisine dayatılan toplumsal birikimi/mirası bir türlü kabul etmez: “Niçin yaşayacağım? Niçin? (...). Yüzlerce yıl önce sıfırı bulana borcumu ödeyeceğim. (...). Bir borç ki, kuşaktan kuşağa sürüp gidiyor. Bana sordular mı? (...). ‘İster misin bunları?’ dediler mi?” (2016, s. 147). Bu serzeniş, Met’in kendisini toplumsallık yüküyle ve ailesinin temsil ettiği “biz” içinde tanımlamak istemeyişini, aynı zamanda “ben” olarak var olabilme arzusunu açığa çıkarır. Ama, Doktor’un tanrısal varlığıyla somutlanan, aynı zamanda denetlenen ve sürdürülen anlatı evreninin normatif yapısı, Met’in yalnızca bireysel varlığıyla yaşayabilmesini olanaksız kılacaktır. O, eğer ölmek istemiyorsa, “ben”cillikten sıyrılarak toplumcu bir bilinç düzeyine ulaşmak ve bu farkındalığın kendisine dayattığı doğrultuda “bir şey yapmak” zorunda kalacaktır.

Met’in, akıbetine dair kayıtsızlığı ikinci tablonun başında Doktor’un gelişinden itibaren yavaş yavaş korkuya dönüşür. Doktor, hemen öncesinde Zes adında birini yargıladığını, onun işini gayet düzgün ve özverili yapan bir öğretmen olmasına rağmen, bu niteliğinin “yaşamak” için yeter şart olmadığını, kendisine verilen son yirmi dört saatte de gereğini yerine getiremediği için “sabaha karşı üçte, kara kalabalı[ğın]” onu parçaladığını aktarır (2016, s. 128). Devamında Met, Doktor’un, öğretmeni “iyi adamdı” diye yad edişini, sert bir üslupla karşılar: “Öyleyse yaşatsaydınız”. Doktor’un Met’e cevabı anlamlıdır: “Benim elimden ne gelir Bay Met... Yaşamak için bişey yapmamış” (2016, s. 128). Met, bir ara sahneden ayrıldığında annesi ve babasının, oğullarını bir türlü ikna edemediklerine dair sözlerini Doktor, âdeta kestirip atar: “Benim görevim acımak değil, yargılamak” (2016, s. 132).

Doktor'un kati ve ödün vermez tutumunun, Met'in, içinde bulunduğu durumun ciddiyetini kavramasına yardımcı olduğu söylenebilir. Kinata'nın, her seferinde silip temizlemesine rağmen, birinin evin duvarlarına ısrarla yazılar yazdığını, resimler çizdiğini söylemesi üzerine Doktor'un, "tanrısal-bilici" tavrıyla bu kişinin Met olduğunu sezdirmesi (2016, s. 133-134), Met'in kayıtsızlığının, aslında içinde giderek büyüyen korkuyu ve yaşamak arzusunu gizlemek için kullandığı bir kılıf biçiminde yorumlanabilmesine imkân sağlar. O zamana kadar evin dışında bulunan Keer'in içeriye dâhil olmasının ve dışarıdakilerin öne çıkan gürültüsünün peşine, Kinata'nın korkuyla dile getirdiği şu sözlerle, Met'in ve metnin gerilimi iyice belirginleştirilir: "Duvarlara yine yazmışlar Bayan Ri... Yine yazmışlar" (2016, s. 142). Böylece Met, cümleye dökme de yaşama arzusunu, bu şekilde duvarları karalayarak dışa vurmuş olur. Ama Doktor'un belirttiği gibi, henüz ne istediğini bilmemektedir (2016, s. 135).

Met, üçüncü tablonun başında, içinde bulunduğu açmazdan dolayı annesi ve babasını suçlar: "Ne diye şu doktoru çağırdınız sanki. (...). Beni öldürmek için değil mi? Doktor'u beni öldürmesi için çağırdınız. Beni öldüreceksiniz" (2016, s. 142). Hâlbuki Doktor, anlatı evrenine özgü normların teminatıdır ve Nek'in dile getirdiği üzere, çağırılmasa da gelecektir (2016, s. 142).⁸² Devamında Ri, oğlunun suçlamasına sağduyuyla karşılık verir: "Biz değil Met, biz değil... Sen kendi kendini öldüreceksin, herkes gibi... Biz seni yaşatmak istiyoruz" (2016, s. 142). Anlatı evreninin kurgusal normlarını aşamayacağını anlayan Met, bir çıkar yol bulamayışının çaresizliğiyle bağırır: "Ne diye bu Doktor'u çağırdınız, ne diye?" (2016, s. 144). Buradaki haykırış, isyandan ziyade zoraki bir kabullenişin/boyun eğişin dışavurumudur. Nitekim sonrasında Met'le Doktor, lokal ışıkla aydınlatılarak öne çıkarlar ve sahne ikisinin konuşmasına ayrılır (2016, s. 144). Bir diyalogdan öte, Met'in iç çatışmasını andıran görüşme,⁸³ onun bu bölüme değin gizlediği endişesini ve arzusunu açığa çıkarır: "([K]orku içinde bağırır) Yaşamak istiyorum, yaşamak istiyorum... (Ağlar gibi.) Yaşamak istiyorum..." (2016, s. 145). Böylece Met, oyunun başındaki kayıtsızlığından sıyrılarak tüm benliğinde hissettiği ölüm korkusunu ve yaşama tutkusunu açığa vurur. O artık, ne istediğini bilmektedir ve metnin bundan sonraki kısmında, söz konusu isteği nasıl gerçekleştireceği onun temel sorunu olacaktır. Bu

⁸² Doktor da Nek'in vurgusunu haklı çıkarır: "Ben çağırılmadan gelirim Met... Ne zaman nereye geleceğimi bilirim. Boyunuzun uzaması durunca, işte geldim" (2016, s. 145).

⁸³ Bu düşünce, Doktor'un şu sözleriyle doğrulanabilir: "Ben yokum delikanlım. Ben, sizinle varım. Siz olmayınca ben de olmam. (...). Sen yaşadıkça ben varım" (2016, s. 145). Böylece söz konusu bölümde Met'in, vicdani bir muhasebeye giriştiği öne sürülebilir.

noktada o, ilk olarak ailesinin dışardakilere bakışını aşmaya çalışarak kendi sınıfının sınırlarını ihlal edecek, devamında ise halkın içinde yaşadığı karanlığı dağıtabilmenin ve onları aydınlatabilmenin bir yolunu arayacaktır.

3.3.1.2.3. Yaşama Hakkı ve Sınıfsal Hiyerarşinin Yadsınması

Oyunun dikkat çeken vurgularından ve Met'in ideal bir aydına doğru evriliş sürecinin önemli ayaklarından biri, dışarıdakilerin, yani halkın karanlık içinde bulunuşudur. Onlar, içeridekiler (diğer deyişle aydın sınıf) tarafından, metnin başından itibaren “ayaktakımı” (2016, s. 106), “kalabalık”, “yığın”, “iğrenç ayaktakımı” (2016, s. 118), “kara kabalık” (2016, s. 136) gibi küçümseyici ve ötekileştirici ifadelerle anılır. Met'in annesi Ri'nin, evlerinin hizmetçisi olan ve dışarıdakilere mensup Kinata'ya, Doktor geleceği için süslenmesinden dolayı sarf ettiği şu sözler, genel açıdan üst-sınıfın alttakilere bakışını gözler önüne serer: “Doktor senin için gelmiyor sanırım. (Ters) Herkes haddini bilmeli. (...). Şuna bak hele... Sen kim oluyorsun da doktor seni yargılayacakmış” (2016, s. 116). Nek de karısını onaylar: “[Kinata'yı kastederek] Delirmiş bu kadın. Ayaktakımından birinin yargılandığı hiç görülmüş mü?” (2016, s. 117). Böylece, Doktor tarafından yargılanma/yargılanabilme hakkının üst-kesimce, kendi sınıflarına mahsus bir imtiyaz gibi algılandığı görülür. Ötekiler/dışardakilere, bu uygulamanın muhatabı olamazlar. Diğer deyişle onlar, metnin toplumsal hiyerarşik yapısı içinde, daha doğrusu Met'in ailesine göre, gün almak için yargılanmaya layık değillerdir.

Buna karşın Doktor, söz konusu bakış açısının tersi bir çerçeve çizer. O, bir çöpçüyü de yargıladığını bildirmesinin peşine, “suratını ekşite[n]” Ri'nin, “[n]e zamandanberi ayaktakımı da yargılanmaya başladı” sorusuna, “[i]çinde yaşama isteği varsa, ben yargılamak zorundayım Bayan Ri” cevabını verir (2016, s. 127). Biraz sonra da Kinata'ya “siz de yargılanacak mısınız” diye sorar. Bunun üzerine şaşkınlıktan ve sevinçten elindeki tepsiyi deviren Kinata'yı sakinleştiren Doktor, üst-sınıfın kendilerini imtiyazlı addedişini yadsıyarak yaşama hakkının, talep eden herkesi kapsadığını ortaya koyar: “Neden olmasın, niçin şaştınız? Siz istedikten sonra...” (2016, s. 129). Böylece, yargılanmak için tek şartın, sınıfsal aidiyet değil, kişisel talep, hatta insan oluştan kaynaklı bir hak olduğu anlaşılır. Bu tespitin, oyunda süregelen hiyerarşik yapının suniliğini imlediği gibi aynı zamanda, “İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi”ni hatırlatarak metnin, evrensellik etiketiyle değerlendirilişini haklı çıkaran bir ima içerdiği dile getirilebilir.

Buradaki önemli mesele, metnin kurgusal dünyasına özgü “yaşamak” olgusunun, kişinin yaptığı işin faydası ve büyüklüğü nispetinde adının/namının toplum tarafından hatırlanma süresiyle ilişkili oluşudur. Söz konusu durum, Doktor’un, evin duvarlarında resmi asılan isimleri yad ettiği kısımda tam anlamıyla görünür kılınır. Mesela kurşuna dizilen Perp, genç yaşta öldüğü hâlde “dört yüz elli yıl”; çok iyi savaşı, dövüşen ve düşünen General Kiş “iki yüz elli yıl”; “ölümünden çok sonra yaşamaya” başlayan Heen ise “beş yüz seksen yıl” yaşayacaktır (2016, s. 129-130). Bu bağlamda Doktor’un şu cümlesi, metinde “yaşamak” edimine yüklenen anlamın, düzgün ve kısa bir ifadesi biçiminde değerlendirilebilir: “Yaşamak için bir şey yapmış olan büsbütün unutulmaz” (2016, s. 130).⁸⁴ Bu verilerin gösterdiği üzere, metnin kurgusal düzleminde yaşamak, fizikî sınırların ötesinde, “var olmak” tabiriyle karşılanabilecek bir anlam taşır. Ölüm ise mecazen, “yok oluş” olgusuyla ilişkilendirilebilir.

Bütün bu sunuşu dinledikten sonra Kinata, âdeta “Tanrı”ya dua edercesine, Doktor’a şu isteğini iletir: “Ah, ben de bir aycık yaşayabilseydim” (2016, s. 130). Devamında Kinata’nın yargılanma süreci başlar ve o, “yaması belli olmayan çorabı” yapan ilk kişi olarak kendisini takdim eder. Bunun üzerine Doktor, onun başarısını, “[y]aşamın üçüncü boyutuna girdin Bayan Kinata” sözüyle karşılar (2016, s. 140). Böylece, ekonomik refah düzeyi yüksek sınıfa mensupların, konforlarının bedeli olarak halka karşı doğuştan sorumlu oluşları ve yargılanma sürecinin, söz konusu sorumluluğun bir bedeli olarak sunulmasının yanında, alt-sınıftakilerin de kendi güçleri nispetinde yargılanmak ve yaşamak hakkına sahip oldukları gösterilir. Bu hakkın, sınıfsal mensubiyetten değil, insan oluştan kaynaklanması, yukarıdaki “insan hakları” vurgusuna ek olarak, yazar Aziz Nesin’in metne sızdırdığı Marksizmin önelediği “sınıfsız toplum” şiarının bir yansıması biçiminde de değerlendirilebilir.

Met öncelikle, ailesinin bu bakış açısını aşarak dışarıyla içerisi arasındaki ilişkiyi baştan değerlendirecektir. Bu noktada o, içinde doğup büyüdüğü sınıfın hiyerarşik yaklaşımını dikkate almayacak, hatta bu perspektifi yadsıyacaktır. Doktor’un cümleleriyle ortaya

⁸⁴ Ri’nin, oğlu Met’e sarf ettiği şu sözler de “yaşamak” olgusunun metnin kurgusal dünyasına özgü anlamını belirgin kılar: “Yaşamak için bişey yapacaksın. (Anne sevgisiyle içli) Bişey yapacaksın, büyük bişey... Yaptığın işte yaşayacaksın. Biz de birlikte yaşayacağız... Met, herkes seni bilecek, tanıyacak. Adın kitaplara, anıtlara geçecek” (2016, s. 147).

koyduğu üzere, içerisi ve dışarısı arasında inşa edilen suni ayrımın ve uçurumun farkına varmasıyla Met, bu sorunu gidermek için hayatı pahasına bir mücadeleye girecektir. Dışarısının, dışardakilerin ve onları kuşatan karanlığın oyundaki izini sürmek, sözü edilen mücadeleyi anlaşılır kılabilmek adına yerinde olacaktır.

3.3.1.2.4. “Güzel Günler Göreceğiz Çocuklar”: Met’in Aydınlığı ve Karanlığa Açığı Savaş

Bişey Yap Met’in ilk satırları, kendi sınıfsal görevlerini yerine getirmek için yanıp tutuşan dışarıdaki kalabalığın (halkın) gürültüsüne ayrılır. Burada, sofrasına konacak yemek için sabırsızlanan bir topluluğun giderek artan iştahını yansıtan sözler duyulur: “Heey, daha bitmediniz mi?”, “Yaşıyor musunuz daha?”, “Ne olacaksa olsun artık...”, “Kimin öleceğini bilelim...”, “Günü biten nerede?” (2016, s. 105). Onlar henüz, bir gölge gibi karanlığa sinmiş, hırçın ve vahşilerdir. Oyun, bütüncül bir yapı içinde onların bu “bilinçsiz” sayıklamalarıyla, aydınlandıktan sonraki “bilinçli” sözleri arasında sürecelecektir. Yani anlatı, Met’in yaşadığı değişime bağlı olarak onun fedakârlığı ve mücadelesi neticesinde yeni bir hâle bürünen kalabalığın değişimini de işler.

Oyunda, Met’in aydınlanmasıyla halkın bilinçlenmesi, birbirine koşut ve bağlı olarak sunulur. Dolayısıyla bu anlatı, başkişi Met’in bir hâlden başka bir hâle geçişinin hikâyesi olarak okunabileceği gibi, edilgen bir hüviyette takdim edilen dışarıdaki kalabalığın değişim hikâyesi biçiminde de ele alınabilir. Eserin, aydın (Met) ve halk (dışarıdaki kalabalık) çatışmasını ve ilişkisini odağına alarak sorunsallaştırdığı iddiası, böylece somutlanabilir. İlginç olan, aydınların yaşayabilmek için halka muhtaçlığı, daha doğrusu halkta karşılık bulmasının gerekliliği yanında, halkın da aydınlar gibi (diğer deyişle insan gibi) yaşayabilmesinin temel koşulu olarak kendisine yön verecek/bilinç aşılayacak üst-sınıfın varlığına ihtiyaç duymasıdır. Bu noktada iki kesimin ilişkisinin, “mutualist” bir ortak yaşam biçimi şeklinde kurulduğu söylenebilir.⁸⁵

Yukarıda da dile getirildiği gibi, halkın karanlık içinde bulunuşu metnin öne çıkan hususlarından biridir. Şöö’nün Met’e sarf ettiği şu sözler, dışardakilerin bu niteliğinin öz

⁸⁵ Biyolojiden ödünç alınan “mutualist” terimi, şu şekilde tanımlanır: “Birbiriyle yakın ilişki içinde olan ve böylece karşılıklı yarar sağlayan bir canlı çifti (mutualizm)” (Stockley, 2011, s. 114). Sosyal sınıfların da birer canlı organizma olarak ele alınabileceğinden hareketle, buradaki tanım doğrultusunda kavramın, oyundaki sosyal yapıyı ve iki sınıfın birbiriyle ilişkisinin mahiyetini iyi yansıttığı düşünülmüştür.

bir ifadesidir: “Bilmiyorlar ki karanlıkta olduklarını. Haberleri bile yok. Onun için de karanlıktan kurtulmak istemiyorlar. Kim kendilerine karanlıkta olduklarını söylerse ona düşman oluyorlar” (2016, s. 137). Doktor da Şöö’nün anlatı evrenine dair sunduğu bilgiyi destekler: “Onlar ne yaşıyor, ne ölüyor. Arada kalmışlar. Yaşamamın tadını hiç duymamışlar. Ölümle yaşamın ortasındalar. Karanlıkta kalmışlar. Ama bilmiyorlar karanlıkta olduklarını” (2016, s. 145). Bundan dolayı, Met’in yer yer “moruk”, “bunak”, “pörsük deri” sıfatlarıyla andığı (2016, s. 155-156) Şöö, ilerleyen yaşına rağmen tekrardan gün alabilmek için karanlığı içine doldurabileceği ve böylece dışarıdakileri karanlıktan kurtarabileceği bir kutu yapmak için uğraşır: “Bu kutu var ya, bunun adı ‘Karanlık kutusu’. Yeryüzünün bütün karanlıklarını bu kutuya doldurmaya çalışıyorum” (2016, s. 135).

Şöö devamında, gerçekleştirmeye çalıştığı işle bilgisizlik, aydınlık ve korku arasında bağlantı kurar: “İnsanlar karanlıktan korkarlar. Neden? Görmezler, bilmezler de ondan. Demek biz karanlıktan değil, bilgisizlikten korkuyoruz. Düşünsene Met, her yer aydınlık olunca, korku kalmayacak” (2016, s. 136). Böylece o, dışarıdaki halkı çevreleyen karanlığı bilgisizlikle, diğer tabirle cahillikle irtibatlandırır. Temelde ise, onları bilgilendirmeyi hedefler. Bu bağlamda Şöö, toplumcu bir tutum sergileyerek “karanlık kutusu” adını verdiği absürt bir aygıtla aslında, bir yazarın herhangi bir edebî üretimle (örneğin tiyatroyla) gerçekleştirmeye çalıştığı gibi toplumu, kendi dünya görüşü lehine iyileştirme ve aydınlatma gayesi güder.

Büyükbabasının söz konusu çabasına dair Met’in yaklaşımı küçümseyicidir: “Deli... Bunak!” (2016, s. 135). Onun Şöö’ye karşı bu tutumunun arka planında iki gerekçe vardır. Birincisi, Şöö’nün, yaşından dolayı fiziksel kusurlarla donanmış olmasına rağmen hâlâ yaşama arzusuyla dolu oluşundan, kendisinin ise genç ve fiziken güçlü olduğu hâlde ölümün eşiğinde bulunuşundan dolayı hissettiği öfkedir: “Ben yaşamayacağım da şu bunak yaşayacak. Hak dedikleri bu mu? Canı kurumuş şu iskelet, şu pörsük deri yaşayacak da ben öleceğim... Bu mu adalet dedikleri” (2016, s. 155-156). İkinci sebep, Met’in, büyükbabasının “karanlık kutusu” dediği aygıtla gerçekleştirmeye çalıştığı işi akıl-dışı/saçma görmesidir. Yani o, büyükbabasının niyetinden ziyade yöntemine itiraz eder. Bu bağlamda, Şöö’ye mantıklı sorular yöneltir: “Sen içeride oturduğun yerde, dışardaki karanlığı bu kutuya nasıl doldurursun?” (2016, s. 136); “Yanlarına gitmeden,

aralarına katılmadan nasıl onları karanlıktan kurtaracaksın?” (2016, s. 137). Met devamında, buradaki sorularını ve tespitlerini, ailesindeki herkesin yüzüne çarparak ve öfkesini onlara da kusarak dile getirir: “Kimse dışarı çıkmak istemiyor. Ne dışardakiler içeri giriyor, ne içerdeki dışarı çıkıyor. Dışardakilerle içerdeki bıçağın iki yanı gibi ayrılmış. (...). Korkaklar! Hepiniz korkaksınız...” (2016, s. 146). O böylece, ailesiyle dışardakilerin, genel tabloda ise, iki sınıf arasındaki farkın ve katı sınırların altını çizerek. Aynı zamanda, aydınlarla halk arasındaki kopukluğu vurgulamış olur.

Met’in cümlelerinin işaret ettiği üzere, üst-sınıfa mensuplar, dışarıyla/halkla doğrudan bir ilişki kurmamaktadır. Oyunun önceki kısımlarında da görüldüğü gibi, aydın sınıfın temsilcisi oyun kişileri, öteki addettikleri dışardakileri küçümsemekte, kendilerini onlardan üstün görmektedirler. Ayrıca, yaşamak için gün alabilmelerinin ancak, dışarıya karşı sorumluluklarını yerine getirmekle mümkün olduğunu, diğer deyişle varlıklarının dışardakilerin varlığına dayandığını bir türlü kavrayamamaktadırlar. Met’in gözlemlerinin ve iç çatışmasının sonucunda ulaştığı bilinç düzeyine göre, aydın ve halk arasındaki iletişim bozuktur. Dışardaki karanlığın temel nedeni, üst-sınıfın, korktukları için halkla doğrudan temastan kaçınmasıdır. Bu yüzden de iki kesim birbirine yabancılaşmıştır. Söz konusu tespitler, Met’in tam anlamıyla toplumcu bir bilinçle aydınlanarak oyunda sorunsallaştırılan meselenin bam telini kavramasını sağlar. Onun bu farkındalığı, ideal bir ayağına dönüşümünün çıkış noktası olacaktır: “Bilmemek budalalığı, mutluluk mu Keer? Bilseydik hepimiz ne kadar kaldığımızı, bilerek yaşırdık. Mutluluk işte bu... Azalıyorum, gittikçe azalıyorum. Neden daha önce bu bilince ermedim?” (2016, s. 165-166).

Met, Doktor’un kendisini yargılayacağı zaman iyice yaklaştığında ve gün almak, diğer deyişle yaşamak uğruna bir şey yapabilmek için yeterince zamanı kalmadığını anladığında yaşlılığından dolayı gözleri tam görmeyen, kulakları tam duymayan büyükbabası Şöö’nün “karanlık kutusu”nu çalar (2016, s. 156-157). Bu, kapana kısılmış bir insanın can havliyle başvurduğu son çaredir. Devamında Doktor, Met’e, gün ısıırken yargılanmasının başlayacağını haber verir (2016, s. 157). Dördüncü tabloda, Met’in yargılanmasına başlanır. O ilk başta, Şöö’den çaldığı kutuyu kendisininmiş gibi sunmaya çalışır. Ama kısa bir sürede bundan vazgeçerek Doktor’a, elindeki kutunun büyükbabasına ait olduğunu itiraf eder: “Bütün dünyayı kandırmak kolay. Ama insan

kendini kandıramıyor... Ah, kendimi kandırabilseydim” (2016, s. 163). Bu kısımda Şöö, Met’in vicdanının ve düşüncelerinin bir hologramı gibi sahnede belirir ve ona (aslında Met kendi kendine konuşur), ölümü pahasına dışarı çıkması gerektiğini söyler: “Dışarı çık Met!... Ölümü göze al, dışarı çık... Seni öldürecek olsalar bile, anlat onlara, neden korktuklarını... Yüreklerinden karanlığı sök, at!” (2016, s. 164). Sonrasında Doktor, Met’e “bişey yapması için” yirmi dört saat mühlet verir. Aksi takdirde ya Doktor’un getirdiği zehri içecektir ya da dışarıdaki kalabalık onu öldürecektir (2016, s. 164-165).

Sorgusunun bitişiyle Met’in yaşadığı iç çatışma yoğunlaşır. Varlığı tehdit altına girer ve o, yavaş yavaş silinmeye başlar: “Kinata’nın elinde yazıyor. (...). Benim elimde yazmıyor kalem. Çok azalmışım” (2016, s. 167). Bu bölümde ayrıca, Met’in yapması gerekene dair yaşadığı sıkışmışlık ve çaresizlik duygusu iyice açığa çıkar: “Başkalarının çizip, beni içine attıkları çemberden çıkıp kurtulamam. Bir borç yığının altında eziliyorum” (2016, s. 169). O böylece, kendisini kuşatan normatif çerçeveye isyanı bir kenara bırakır. Kuralların ve onları temsil eden metinsel iktidarın uysal ve makbul bir öznesi olmayı kabullenir. En azından bu duruma, çaresizlikle boyun eğer. Aksi hâlde, yaşayamayacağının ve yok olacağının farkındadır artık.

Oyunun kurgusal paradigmaları doğrultusunda, başka türlü var olabilmenin imkânsızlığı, Met’in giderek silikleşmesiyle görünür kılınır. Onun bedeni, hatta kimliği, kişiliği yargı sürecinin devamında kendisine verilen yirmi dört saatlik süre işledikçe ve o, yaşamak için ne yapacağına dair net bir adım atamadıkça metnin dünyasından yavaş yavaş çekilmeye başlar. Bu noktada Tanrı-Doktor, Met’e, mevcut durumunu soğukkanlılıkla hatırlatır: “Azalyorsunuz Bay Met” (2016, s. 169). Toplum için yaşamak ya da ölmek dışında, Met’in üçüncü bir seçeneği söz konusu değildir. Bu yüzden ya toplumcu bir bilinçle eyleme geçerek dışarıdakiler için bir şey yapacaktır ya da (ölmekten de beter bir duruma düşerek) yok olacaktır. Met’in akıbeti için hareket eden sarkaç, ölüm ve yaşamdan ziyade, var oluş ve yok oluş arasında gidip gelmektedir.

Nihayetinde Met, her şeyi göze alarak kararını verir: “Dışarı çıkacağım” (2016, s. 181). Ailesinin, kendisinin bu kararına dair itirazlarını, ulaştığı aydın bilincin penceresinden karşılar: “Kıskançlar... Dışardakilerin yaşamasını istemiyorsunuz” (2016, s. 181). Nek, hâlâ oyunun başındaki pozisyonunu korumaktadır: “O iğrenç kalabalık anlamaz. Boşuna

kendini harcama”. Çünkü onlar pis ayak takımıdır, kendileri için yapılacak fedakârlığı anlamayacaklardır (2016, s. 181). Şöö de benzer bir kabulden hareketle konuşur: “Bırak, yaşamadıklarını, yaşamının ne olduğunu bilmesinler. Kendi ölmüşlüklerine bırak dışardakileri...” (2016, s. 182).⁸⁶ Bütün bu karşı çıkışlara rağmen, Doktor’un dile getirdiği gibi, onu hiçbir şey kararından vazgeçiremeyecektir: “Dinlemez... Artık kimseyi dinlemez. (...). Ne yapacağını bilenler başkalarını dinlemez... Yaşamasını istemiyor muydunuz? Bırakın, çekmeyin eteğinden, paçasından, yaşasın” (2016, s. 182).

Devamında Met, dışarı çıkar. Bir süre sonra içeri girdiğinde şu şekilde betimlenir: “Üstü başı yırtılmış, saçları dağılmış. Alnından kan akıyor. Elbiseleri kan içinde. Göğsüne bir bıçak saplanmış” (2016, s. 182). O böylece, anlatı zamanı içinde ulaştığı bilinç seviyesiyle ve gerçekleştirdiği eylemle, toplumcu bir aydının doruk noktasına, yani ideal bir toplumcu-aydın örneğine dönüşür. Giriştiği mücadele ve halkın aydınlanması uğruna kendisini feda edişi, dışarıdaki karanlığın dağılmasını, onların bilinçlenerek aydınlanmasını sağlar. Dışardakiler ona teşekkürlerini sunar ve yaşadıkları değişimi haber verirler: “Met, sağol... Sana çok borçluyuz... İçimize bir kıvılcım bıraktın Met... İçeriye dışarıya aktardın. Yaşamının gerekli olduğunu anlayanlar var şimdi aramızda... Kavgada dışarda başlayacak.... Kendi kavgamız. Sağol Met” (2016, s. 183). Yaralı bir hâlde gelişinden sonra Met, yere düşüp “fiziken” ölse de Keer’in “Çok yaşar mı” sorusuna, Doktor’un cevabının da işaret ettiği gibi o, toplum için yaptıklarından dolayı herkesten çok yaşayacaktır: “([E]liyle salondakileri, resimleri, ordakileri göstererek) Çok... Bunların hepsinden daha çok... Hepinizden daha çok” (2016, s. 183). Uğur Akıncı’nın da dile getirdiği gibi Met, “fiziksel anlamda belki yok olmuştur, ama bilinçsiz halkın içine düşürdüğü kıvılcım onu gerçek anlamda bir ölümsüz kılmıştır” (2003, s. 148).

Bu oyun da *Biraz Gelir misiniz*’e benzer bir şekilde, iyimser bir gelecek tahayyülünü yansıtan bir betimlemeyle sona erer: “Dışarıda gün ağarmıştır. Camdan pembeleşen gök görülür. Bir bahar dalı hafif rüzgârla sallanır dışarda. Met yere düşer” (2016, s. 183). Böylece, “bahar” vurgusunun çağrıştırdığı yeniden doğuş ve karanlığın dağılarak aydın-umut dolu bir günün, hatta geleceğin başladığına dair ima, Met’in kendisini feda edişinin bir sonucu olarak sunulur. O bu bağlamda, toplumcu bir aydın tipinin en üst mertebesine

⁸⁶ Bu cümle, Şöö’nün gerçek düşüncesini yansıtmaktadır. Bu yüzden, metnin önceki bölümlerinde, Met’in dışarı çıkmasını salık veren Şöö, incelemede de vurgulandığı gibi, Met’in kendisidir, ilgili kısımlarda o, kendi kendine konuşmaktadır.

yerleşerek ideal ve örnek bir modele (yani Mateh gibi bir prototipe) dönüşmüştür. Onun sayesinde karanlık(lar) dağılmış, bahar tazeliğinde, pembe ve umut dolu günler başlamıştır. Dolayısıyla oyun, Met ve dışarıdaki kalabalığın (halkın) pozitif değişiminin gerçekleşmesiyle ve bu dönüşümün yaşanabilir-aydınlık bir gelecek yarattığı imasıyla bitmiş olur.

Son tahlilde, Aziz Nesin'in, kaleme aldığı bu metinle ancak kendi ideolojik kabulleri ışığında “güzel günler[in] gör[ülebileceğini]” somutlayan bir anlatı dünyası kurduğu söylenebilir. Ayşegül Yüksel'e göre, Nesin'in bu oyunlar aracılığıyla yansıttığı özlem, “toplumun, Met örneği bireylerin çoğalarak sunduğu aydınlığa kavuşacağı, Mateh Usta ve onun gibi bireylerin ‘supi’lerinde kusursuza ulaştırdığı sesi algılayacak düzeyde duymayı öğreneceği bir insanlık düzeni yönündedir” (1997a, s. 43). Yine de eserdeki ideolojik içeriğin doğrudan değil, dolaylı bir üslupla aktarılacak âdeta sümen altı edilmesi, metindeki ideal/idealist aydınlıkla, iyimser gelecek tahayyülünün, bütün ideolojileri kapsayacak bir çerçeveye yerleştirilmesine olanak sağlar. Nitekim her ideoloji, toplumları kendi lehine aydınlatacak Met gibi ölümü göze almış bir aydını arzulayacaktır. Benzer şekilde, bu idealist aydının mücadelesi sonunda yaşanacak değişim, ideolojinin kurmak istediği geleceğe dair iyimser bir ima ya da vurgu içerecektir. Dolayısıyla *Bişey Yap Met*, Nesin'in kamuya mâl olmuş politik kimliği göz ardı edilerek değerlendirildiğinde eserde, tıpkı *Biraz Gelir misiniz*'deki gibi, bütün ideolojileri kapsayacak ideal bir aydın tipinin kurulduğu ve ondan hareketle ideal bir gelecek varsayımının imlendiği söylenebilir. Bütün bunlara ek olarak bu iki oyundan hareketle dile getirilen tespitlerin gösterdiği gibi, toplumcu bir edebî üretimin çözümlenmesi noktasında, Sovyetlerde gelişen sosyalist gerçekçi sanat teorisinin öne sürdüğü “olumlu tip” (Mateh ve Met) ile “devrimci romantizm” (iyimser/ütopik bir gelecek tahayyülü, olanın değil olması gerekenin gerçeklik gibi sunulması) anlayışlarının verimli bir alan açtığı görülür.

Tezin devamında, 1946-1960 yılları arasında kaleme alınan ve toplumcu bağlama yerleştirilebilecek diğer tiyatro oyunları, *Biraz Gelir misiniz* ve *Bişey Yap Met*'teki başlıklar doğrultusunda incelenecektir. Buna göre metinler, ideal-ideolojik kişileri nasıl ve hangi ideoloji lehine kurduğu, aynı zamanda hangi ideolojik özelliklerle donanmış bir toplumu ve geleceği idealize ettiği ya da tam tersi, olumsuzladığı/ötekileştirdiği açısından sorgulanacaktır.

3.3.2. Bir Marksist-Toplumcu Metin Olarak *Yusuf ile Menofis*

Nâzım Hikmet'in 1950'de kaleme aldığı *Yusuf ile Menofis*'in başında, “[b]u piyeste muhaverelerin, tiratların birçoğu aynen Tevrat’tan alınmıştır” ibaresi bulunur (1993, s. 179) ve bu ibare, oyunun temel kaynağını işaret eder. Buna karşın metin, sözlü gelenekte, halk anlatılarında, klasik Türk edebiyatında ya da *Tevrat* ve *Kur’an-ı Kerim*’de çerçevesi çizilen Hz. Yusuf’un neredeyse tam zıddı, kötücül bir “Yusuf” kurgusu ortaya koyar. Nâzım’ın “Yusuf” kavrayışını, savunuculuğunu üstlendiği Marksist ideoloji belirler ve oyunun olay örgüsü, kişi kurguları ve çatışmaları bu doğrultuda şekillenir. Çünkü her şeyden önce o, “Oyunlarım Üstüne” başlıklı yazısında belirttiği gibi, “komünist [bir] dram yazarı ve şair[dir]” (Ran, 1997, s. 25). Nitekim oyunda, “Güzel Yusuf, Nâzım’ın yarattığı bir karakter olan Menofis’le karşı karşıya getirilince, binlerce yıl öncesinin toplumlarındaki sınıfsal/ekonomik ilişkiler ve çelişkiler gün yüzüne” çıkarılır (Yüksel, 1997b, s. 57). Bu bakış açısını işlemesiyle eser, “Marksist-Toplumcu” kategorisinde değerlendirilmek için fazlasıyla uygun bir içerik sunar.

Nâzım Hikmet, Memet Fuat’a yazdığı 09.01.1950 tarihli mektupta, henüz çalışmalarını sürdürdüğü *Yusuf ile Menofis*’in çıkış noktasından bahseder. Son zamanlarda *Tevrat*’ı okuduğunu bildirdikten sonra şunları ekler:

Bak mesela, ben orada yepyeni bir Yusuf keşfettim. Tarlada, kendi buğday demetinin önünde başka demetlerin eğildiğini ve güneş ve ay ve on bir yıldızın ayaklarına kapandığını gören bir Yusuf. Kendisinden bu rüyaların sahibi diye bahsedilen Yusuf. Kardeşlerinin sözlerini babası Yakup’a fitleyen, atıldığı zindanda muhafız askerler reisinin gözünde lütuf bulan ve nihayet Firavun’un baş veziri olan, bütün Mısır’a hükmeden ve kıtlık yıllarında Mısır halkının öküzünü, toprağını Firavun’un üstüne yapıp, nihayet kendilerini de Firavun’a köle eden bir Yusuf. (1998, s. 107)

Oyunun özetini de veren bu ifadelerin devamında Nâzım Hikmet, “[i]şte bu Yusuf’dan, *Kuran- Kerim*’in değil, *Tevrat*’ın bu Yusuf’undan bir piyes” yazmaya çalıştığını aktarır (1998, s. 107-108). Nuriye Gülmen, “Yusuf’un hikâyesinin tam ve bütün hâlinin bulunduğu en eski met[nin] Yahudilerin kutsal kitabı olarak bilinen Torah’ın Tekvin”

bölümü olduğunu dile getirir (2016, s. 33-34). Gülmen'e göre, Nâzım tarafından *Torah*'taki Yusuf kıssasının seçilmesinin nedeni, bu anlatının "metnin çerçevesinin değiştirilmesiyle, Yusuf'un kişiliğinin ve eylemlerinin daha farklı algılanması [için] sağladığı zemindir" (2016, s. 36). *Kur'an*'da daha çok peygamber nitelikleriyle sunulan "Yusuf"un *Torah* (Nâzım'ın aktarımına göre *Tevrat*) versiyonu, "Marksist bir yazar olan Nâzım Hikmet için" daha geniş bir hareket alanı sağlar (2016, s. 37). Bu tespitten hareketle araştırmacı, *Yusuf ile Menofis* oyununu "ana metin", *Torah*'taki Yusuf kıssasını ise "yenidenyazma pratiğinde kendisinden aktarım yapılan alt metin" şeklinde belirleyerek (2016, s. 41) iki metni karşılaştırdığı aydınlatıcı bir çözümleme ortaya koyar.

Yukarıda öne sürülen gerekçenin yanında, Nâzım'ın, *Tevrat*'taki "Yusuf"tan hareket ettiğini özellikle belirtmesi onun, Türk toplumunun *Kur'an*'a dair hassasiyetlerini gözetmesiyle ve olası tepkilerden çekinme kaygısıyla da ilişkilendirilebilir. Nitekim, *Kur'an-ı Kerim*, İslam inancı bağlamında tartışılmaz bir kutsallık ve dokunulmazlık niteliği taşır. Nâzım'ın oyunu, haddizatında dinî ve kutsal bir hüviyet taşıyan Hz. Yusuf'u, peygamberlik vasıflarından arındırır. Onu, egemen/ezen sınıfın bütün olumsuzluklarıyla donatarak yeniden kurar.

Çalışmanın bu bölümünde, *Yusuf ile Menofis*'ten yola çıkılarak yazarın ideolojik hassasiyetleri ışığında, "Marksist-Toplumcu" bir metnin nasıl şekillendiği belirlenecektir. İlk önce, oyun kişilerinden "Yusuf"un, dinî ve geleneksel anlam yükünden arındırılarak Marksist bakış açısının ötekisi biçiminde sunulmasının göstergeleri araştırılacaktır. Devamında, Nâzım'ın kendi ideolojisinin sözcülüğünü üstlenmesi için metne dâhil ettiği Menofis'in, hangi özellikleriyle Marksizmin ideal tipini temsil ettiği sorgulanacaktır. Bütün bunlardan hareketle, hemen her satırda ağırlığı hissedilen ideolojik yüke dair tespitler dile getirilecek ve oyun kişilerinin, iktidar-yazarın ideolojik perspektifi doğrultusunda mensubu bulundukları toplumsal sınıfın birer öznesi olduğu iddia edilecektir. Sonuçta ise Nâzım'ın, kurduğu ideolojik-metinsel dünyayla, Marksizm lehine nasıl bir insan ve toplum tahayyül ettiği, tam tersinde ise, nasıl bir insan ve toplumu dışladığı ortaya konacaktır.

3.3.2.1. Egemen/Ezen Sınıfın İdeal Bir Temsilcisi ve Öteki Olarak Yusuf

Yusuf ile Menofis, adının da işaret ettiği üzere, iki oyun kişinin ve onların temsil ettiği değerlerin çatışmasını odağa alır.⁸⁷ Yusuf ve Menofis, iki zıt kutup biçiminde kurulur. Bu denklemde Menofis, Nâzım'ın idealleştirdiği bir tip olarak beyaz, Yusuf ise, ötekinin temsilcisi siyah bir oyun kişisidir. İki oyun kişisi de son tahlilde, Sevda Şener'in "tip" nitelikli oyun kişilerinin genel özelliği olarak öne sürdüğü üzere, Nâzım'ın, "insanlık ve toplum hakkındaki görüşünü açıklamak için kullandığı bir[er] örnektir" (1972, s. 16). Bu bağlamda metin, ideolojik açıdan siyah ve beyazın, diğer deyişle iyi ve kötünün mücadelesini işler.

Oyun henüz başlangıçta, efsanevi bir kişi statüsündeki Yusuf ve onun zamansız hikâyesini, tarihî bir zemine oturtarak anlatı zamanını, "Milat'tan 1600 yıl önce" şeklinde belirler (1993, s. 173). Bu, "Mısır tarihi araştırmacılarının Yusuf'un Mısır'a gelişi için tahmini olarak belirledikleri" zamana işaret eder (Gülmen, 2016, s. 44). Böylece, tarihsel bir zemin üzerine inşa edilen anlatı, daha başından itibaren yazarın ideolojik müdahalesini görünür kıldığı gibi, hareket alanını da genişletir. Çünkü Marksizm, bu çalışmanın "Sanatın Köklerinden Beslenen Bir Toplumculuk: Marksist Estetik" başlığı altında dile getirildiği gibi tarihi, materyalizmin ilkeleri doğrultusunda yorumlar. Buna göre tarih, sınıf mücadeleleriyle şekillenmiştir ve "ilkel toplumlar, kölelik üzerine kurulmuş toplumlar, feodalizm, kapitalizm ve sosyalizm", toplumların uğradığı aşamalardır (Moran, 2002: 43). Nâzım, özellikle dinî kitaplarda tarihî bir dönem içinde anılmayan Yusuf ve anlatısını, bilimsel verilerin de desteğiyle M.Ö. 1600'e yerleştirerek ona tarihsel ve sosyal bir kimlik kazandırır. Böylece o, gökyüzünden yeryüzüne indirilmiş, döneminin toplumsal ve siyasi nitelikleriyle âdeta bedenlenmiş olur. Efsanevi ve dinî bir kutsal olmaktan çıkarak tarihî, aynı zamanda maddi bir kimliğe bürünen Yusuf, bu yönleriyle artık iktidar-yazarın, ideolojik beklentileri ve kabulleri doğrultusunda yoğurabileceği bir kıvama gelir. Bu bağlamda o, toplumların sınıf mücadelesi tarihi içine bir aktör olarak yerleştirilebilecek esnekliğe kavuşur. Bunlara ek olarak Yusuf, yazarın tarihselleştirme girişimiyle, döneminin "maddi üretim koşullarına bağlı" (Marx ve Engels, 2013, s. 30) bir surette kurulabilecektir.

⁸⁷ Ayşegül Yüksel'in tespitine göre oyunda, "bireysel çıkar kaygılarına tutsak bireyle, toplumsal hedefleri öne çıkışmış birey arasındaki çatışma vurgulanır" (1997, s. 15).

3.3.2.1.1. “Ben”cilliğin Parantezinde Kötücül Yusuf

Başkişi Yusuf, Nâzım’ın Memet Fuat’a yazdığı mektupta belirttiği gibi çıkarıcı, kibirli, ispiyoncu, gaddar ve son tahlilde, egemen sınıfa mensup, tam anlamıyla kötücül bir oyun kişisidir. Onun bu olumsuz nitelikleri, henüz metnin başında açığa çıkar. 25 yaşındaki Yusuf, Zeliha’nın iftirasından dolayı zindandadır. Diğer mahkûmlar çalışırken o, “[a]vludaki tek ağacın altında” oturmaktadır (1993, s. 173). Birinci Mahpus, onun zindan müdürü tarafından kayırıldığını düşünür: “Altı ay kadar yattı içerde, bizimle taş yonttu. Sonra zindan müdürünün gözünde lütuf buldu, geceleri onun evinde yatar oldu” (1993, s. 173). Onun bu imtiyazlı durumunu İkinci Mahpus, “ispiyonculuğuna” bağlar: “Yusuf buraya geldiğinin daha ikinci haftasında içerde olup bitenleri gidip zindan müdürüne bir bir yetiştirirdi” (1993, s. 173). Birinci Mahpus da onu destekler ve Yusuf’un, “babasının karıları” Bilha ve Zilha’nın oğullarıyla beraberken de “onların sözlerini babalarına” götürdüğünü aktarır (1993, s. 174). Mahkûmların kendi aralarında konuştuğunu gören Yusuf, onları tehdit eder: “Susun. Bana karşı mı geliyorsunuz? Muhafızları çağırayım mı ve her birinize yüzer sopa attırayım mı?” (1993, s. 174).

Devamında onun, ispiyonculuğunun yanında kibri ve menfaatperestliği de açığa çıkar. Dördüncü Mahpus’un, Yusuf’un yaşam öyküsünü hiç takılmadan dile getirmesinin peşine Yusuf, sözü devralır ve âdeta vecde gelerek kendi büyüklüğünü dillendirir: “Yakup’un en sevgili oğlu benim, en akıllısı benim, güneş ve ay ve on bir yıldız ve on kere yüz kere on bir yıldız bana eğilsin! Ben Yusuf’um. Ben rüyalar gören Yusuf’um. (Kendinden geçmiş susar.)” (1993, s. 175). İkinci Mahpus’un, onun bu cümlelerine cevabı anlamlıdır: “Seni kuyudan çıkaran kervancının elleri kırılırdı da...” (1993, s. 175). Bu sözleri duymayan Yusuf, mahkûmlara, kibirli bir üslupla nasıl taş yontulacağını gösterir. Taş yontmada kendisine rakip gördüğü Menofis’e çatar: “[S]en duvarcısın, taş yontmakta ustasın, ama senin taşı yontuşun seni zindandan kurtarmadı ve zindanda sana fayda vermedi. Fakat beni taşı yontuşum bana zindan müdürünün gözünde lütuf buldurdu” (1993, s. 176). Burada sezdirilen husus, Yusuf’un yaptığı her işin arka planında kendi çıkarını gözetilen/pragmatist bir kişi olmasıdır. O, iyilik şeklinde tanımlanabilecek bir eylemde bulunduğu dahi, kendi menfaatini gözetir.

Yusuf’un menfaatperestliğini gösteren bir diğer örnek, kendisini ziyarete gelen kadınların yanında, işçilere paydos yaptırmasıdır: “Haydi! Gidin içeri... Haydi, gidip dinlenin”

(1993, s. 177). Bunu gören kadınların, ona hayranlığı bir derece daha artar: “Ne iyi yürekli insansın. Dinlensinler diye paydos ettirdin işlerini” (1993, s. 177). Ama Yusuf’un bu iyiliğinin temelinde, işçilerin menfaati değil, kendi çıkarları vardır. Kendisinin, “iyi yürekli” olduğunu düşünen kadınlara, babası Yakup’un iki eşeğinden bahseder. Buna göre, Yakup birine taşıyabileceği kadar yük yüklerken ötekine taşıyabileceğinden fazlasını sarar. Neticede ilk eşek, diğerinden daha fazla yaşar, dolayısıyla babası için daha çok iş görmüş olur. Yusuf, bu örneğe kadar kadınların gözünde “iyi” sıfatıyla anılır, fakat gerçek niyetinin anlaşılmasıyla onun, eylemlerinin meşruiyet zeminini de oluşturan asıl vasfı ortaya konur: “Akıllı adamsın” (1993, s. 177). Yusuf, hemen her fırsatta “akıllı” oluşuyla kendisini öne atacak ve elde ettiği her şeyi, akıllılığının kendisine sağladığı bir imkân ve imtiyaz olarak görecektir. Onun nazarında iyilik, bir zaaf; akıl ise, ikbal yollarını açan yüce bir haslettir.

Yusuf’un zindanda yatma gerekçesi olan Zeliha’yı reddedişi, kadınlar gittikten sonra Birinci Mahkûm’un sorusu üzerine gündeme gelir. O, bu kısımda onu kabul etmediği için neredeyse pişmandır: “Beni iç odalarına götürmek istedi, gitmedim. Memelerinin arasında yatan bir salkım kına çiçeğiymiş, koklamadım. (...). Ben Zeliha’yla yatsaydım belki beni de cezalandırmazdın? (...). Senden korktum da ne çıktı, bir İbranî köleyim işte” (1993, s. 179). Görüldüğü üzere o, kendisini zindana mahkûm kılan eyleminden ve bu eyleminin, arzu ettiği sonuçları henüz sağlamamış olmasından dolayı Tanrı’ya âdeta sitem etmektedir. Kendisine dair öne çıkan ve kendi varlığının temeli derecesindeki hareketini, es geçtiği bir bedensel haz gibi değerlendirerek sorgular. Bu verinin de gösterdiği gibi o, hemen her yönüyle ulvî değil, dünyevî, hatta sekülerdir.

Nuriye Gülmen’e göre, Yusuf’un Zehra’yı reddedişinin arka planında, “Allah sevgisi ya da korkusu değil, ikbal kaygısı” yatmaktadır. Çünkü o, ancak söz konusu davranışı gerçekleştirirse, kendisine müjdelenen geleceğe kavuşabileceğini, aksi hâlde, “Allah’ın, ona bir ihtimal lütfedeceği krallığı vermekten vazgeçeceğini düşünmektedir” (2016, s. 54). Zindandaki günleri uzadıkça ise, söz konusu inancı sarsılır. Ayrıca, uzun yıllar hapis yatmakta olan Yusuf’un, kadınların gelişile bedensel ihtiyaçlarını hatırladığı öne sürülebilir. Bütün bunlar birleştğinde yukarıdaki sitem vurgusu, metnin genel bağlamı içinde makul bir çerçeveye oturur. Burada Yusuf’un yine, Allah’la kurduğu ilişki ve güya onun rızası için yaptığı fedakârlık dikkate alındığında çıkarıcı, akılcı ve pragmatist

yönünün açığa çıktığı söylenebilir. Aynı zamanda Gülmen'in, referans metin *Torah*'takiyle bu oyundaki Yusuf'u karşılaştırdığı detaylı incelemesinde tespit ettiği gibi, Nâzım'ın Yusuf'unun, "sadakat duygusuyla değil, ikbal hırsıyla hareket" ettiği ve "Torah metnindeki erdemli davranışın yerine hesaplı ve hırslı bir davranış" sergilediği belirtilebilir (2016, s. 54).

Oyunun devamında Baş Saki ve Baş Ekmekçi, zindandaki mahkûmların arasına katılır. Yusuf onları, kendilerini cezalandıran Firavun'a bağlılığını belirterek karşılar: "Efendimiz Firavun'un gazabı da bizim içindir, lütfu da. Ve lütfuna da minnetliyiz, gazabına da" (Ran, 1993, s. 184). Sonrasında o, Baş Saki'nin rüyasını yorumlar ve "üç güne kadar" Firavun'un onu affederek eski görevine iade edeceğini müjdeler. Bu olay gerçekleştiğinde Baş Saki'nin kendisini hatırlamasını rica eder (1993, s. 185). Baş Ekmekçi de Yusuf'tan, gördüğü rüyayı yorumlamasını ister. Yusuf, onu küçümser ve rüyasının anlamından dolayı kendisine bir yardımı dokunamayacağını söyler. Çünkü Baş Ekmekçi, "üç güne kadar" Firavun tarafından öldürülecektir (1993, s. 185). Bu yüzden onunla hiç ilgilenmez. Akıllı fikri Baş Saki'de ve onun sağlayacağı imkândadır. Ona ısrarla kendisini unutmamasını salık verir: "Rica ederim beni hatırla. Bana lütfet... Ben zindana atılacak bir suç işlemedim" (1993, s. 186).

Baş Saki, Yusuf'un sözlerini memnuniyetle karşılarken öldürüleceğini öğrenen Baş Ekmekçi, hırçınlaşarak onun boğazına sarılır. Muhafızlar ikisini ayırır ve Baş Ekmekçi'yi "zindanın içine doğru sürüklerler" (1993, s. 187). Yusuf böylece, beklentilerini ve hırslarını hayata geçirebileceği yola girmiştir: "Rab, atalarımın Allah'ı, eğer tabirim doğru çıkarsa, eğer o beni Firavun'a hatırlatırsa, ben bundan kurtulursa... Ben... ben... ben... sen beni yukardan seyret o zaman bak ben neymişim? Ben... Ben..." (1993, s. 187). Bu son cümleler, Yusuf'un, rüya yorumlama yeteneğini Allah'ın bir lütfu olarak değil, ondan bağımsız ve kendine has bir büyük yetenek şeklinde gördüğünün kanıtıdır. Yani, Nuriye Gülmen'in de işaret ettiği gibi, *Torah*'tan farklı olarak bu metinde, Yusuf rüyaları yorumlarken ona bu yeteneği bahşeden "Allah", aradan çıkarılır (2016, s. 56). Yusuf, "ben"i penceresinden konuşur. Onun varlığının meşruiyet zeminini oluşturan "Allah", âdeta öteye itilir. "O" yukarıdadır, kendisinin değil atalarının kutsalıdır. Dünyada/yaşamda ise Yusuf ve onun beklentilerini gerçekleştirebilme kudretine sahip "Firavun" vardır. Çıkarlarına uygun bir şekilde kendisine ikbal yolunu açabileceği için,

efendi sıfatıyla anılmaya layık tek varlık, “Firavun”dur. Bu bakış açısında “Allah”, gözlemci statüsüne indirgenerek hayatın dışına yerleştirilir. Firavun ise, maddi hayatın efendisi biçiminde öne alınır. Buradan hareketle, *Yusuf ile Menofis*’te, hemen tüm yönleriyle materyalist/maddeci bir Yusuf kurulduğu söylenebilir.

Onun metafiziği dışlayan bu niteliği, bireyciliğiyle koşut bir çizgiye yerleşir. Oyunun genelinde Yusuf, maddeci bir zihniyete sahip olduğu için değil, “ben”cil bir kişiliğin temsilciliğini üstlendiğinden dolayı kötücüdür. Çünkü, aşağıda gösterileceği üzere, Menofis de en az Yusuf kadar maddeci perspektifle hareket eden bir oyun kişisidir. Bunun yanında Menofis, ezilen sınıf adına konuşur, istekleri, “biz”in çıkarları doğrultusunda şekillenir. Sömürülenlerin lehine hak mücadelesi yürüterek onların sözcülüğüne soyunur.

Yusuf ise, sürekli “ben” diye sayıklar. Onun çıkarıcı, kibirli, ispiyoncu, gaddar ve kurnaz oluşu, “ben”cil arzularını gerçekleştirebilmesinin âdeta ön-koşuludur. Tanrı’yı bile, kendi “ben”inin dışında konumlayarak seyirci addeder. Yeri geldiğinde ise, anlatı zamanının Mısır’ındakiler dâhil, bütün kutsal “Tanrı”ları ağızına almaktan ve hepsine ayrı ayrı hürmet etmekten geri durmaz. Nitekim, Firavun’un hiçbir kâhin tarafından anlamlandırılmayan rüyasını yorumlamak için onun huzuruna çıktığında Yusuf, hepsinin ayağına kapanır. Kendisini, bir “İbrani köle” diye küçümseyen kâhinleri ikna için Mısır’daki birçok “Tanrı”yı, hiyerarşi gözetmeden sözlerine katar: “Bütün mabudlar, Horüs ve İzis ve Oziris ve Amon-Ra ve Mısır diyarının bütün mukaddes öküzleri ve timsahları ve kurbağaları ve benim Rabbım, bana Firavun’un ve sizin gözünüzde lütuf bulmam için yardım edeceklerdir” (1993, s. 200). Burada Yusuf, hiçbir kutsalı birbirinden ayırmaz, kendi “Rabbi”ni diğerlerinden üstün tutmaz. Onun amacı, Mısır’da süregelen dinî hiyerarşiyi ve kabulleri yıkmak ya da peygamberlik vasfıyla kendi Rabbi için bir tebliğde bulunmak değil, kâhinleri ikna ederek Firavun’dan dünyevî bir çıkar elde etmektir.

Oyunun devamında Firavun, Yusuf’a rüyasını anlatır. Yusuf, yorumlamaya başlamadan önce Firavun hariç herkesin odadan çıkmasını talep eder. Herkes çıktıktan sonra, Firavun’a rüyasının anlamını açıklar. Buna göre Mısır’da yedi yıl bolluk, sonraki yedi yıl ise kıtlık yaşanacaktır. Ona, bolluk yılları için bütün yiyecekleri toplamasını salık verir. Peşine, aslında kendisini ima ederek “bu işler için Firavun hemen ve şimdi akıllı bir adam

arasın” (1993, s. 201) tavsiyesinde bulunur. Yusuf’un, bu bilgiyi yalnızca Firavun’la paylaşmasının gerekçesi, onun yukarıda dile getirilen akılcılığını iyi yansıtır: “Sonra bu sırdan edilecek istifadeyi Firavun’dan başkası niçin bilsin?” (1993, s. 201). Bunun üzerine Firavun, Yusuf’un, aradığı adam olduğunu anlar ve onu “iktidar”la ödüllendirir: “Senin gibi akıllı, hikmetli adam görmedim. (...). Bütün kavmim senin emrin üzre idare olunacaktır. Ben yalnız tahtta senden büyük olacağım. (...). Senin adını Zafenat-Paneah koydum. (Salondakilere) Zafenat-Paneah’ın önünde diz çökün” (1993, s. 201-202). Böylece Yusuf, sahip olduğu kötücül nitelikler, en çok ise akıllı ve kurnazlığı sayesinde, kişisel arzularına kavuşur ve egemen sınıfın üst düzey bir üyesi konumuna yükselir. Diğer deyişle o, “bencilce hırsı, gücü ve akıyla, bir köleyken, Firavun’dan sonra Mısır diyarının en güçlü kişisi hâline gel[ir]” (Akıncı, 2003, s. 131).

Az önce kâhinlerin ayağına kapanan Yusuf, yukarıdaki payeyi elde eder etmez, Firavun’un ikazına rağmen önünde eğilmeyen kâhinlerin karşısına bütün kibriyle dikilir: “Diz çökün! (...). Benim önümde diz çökmek Firavun’un önünde diz çökmek değil midir? (Sesini birdenbire değiştirir. Gayretle sert haykırır.) Diz çökün! Önümde diz çökün”. Kâhinlerin birer-ikişer, dediğini yapmasından sonra Yusuf, artık iktidarını ve kudretini tescillediği ve kibrini doyurduğu için yumuşar: “Rab benimledir, Firavun benimledir ve ben (Salondakilerin hepsine hitapla) sizinle olacağım” (1993, s. 202). Son sözleriyle o, arzu ettiği iktidara, kudrete ve lütfâ kavuştuktan sonra, kendi “ben”ini, artık bir üyesi olduğu egemen/ezen sınıfın “biz”iyle birleştirdiğini ilan eder. Bu noktadan sonra Yusuf, egemen sınıfın bütün olumsuz nitelikleriyle donanmış, o sınıf adına konuşan ve davranan üst düzey bir temsilci kimliğiyle metinde görünecektir. Oyunun bu kısmına kadar “ben”cilliğinin parantezinde süregelen kötücüllüğü artık, mensubu bulunduğu sınıfın değerleriyle birleşecektir. Ayrıca, Nuriye Gülmen’in doğru bir şekilde vurguladığı gibi, *Yusuf ile Menofis*’te başkişinin rüya yorumlayabilmesi, kutsal anlatılardaki, özellikle *Torah*’taki işlevinden soyunarak “bir hikmet göstergesi, Tanrı’nın sesi olmaktan çıkar. (...). Dolayısıyla Yusuf’a ve onun eylemlerine bağlı olan yüksek değerler yerine kurnazlık ve pragmatizm gibi alçaltıcı değerler ikame edilmiş olur” (2016, s. 60).

Üçüncü perdenin başında, Haham, kutsal kitaptan bölümler okurken farklı coğrafyalardan araya giren ölümlerin sözleri, oyunun toplumcu mesajıyla birlikte, Yusuf’un bir yönetici olarak sürdürdüğü düzenin evrensel sonuçlarını göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Haham bu bölümde, *Tevrat*'taki Yusuf kısassının kıtlığa dair kısmını okur.⁸⁸ O, cümlesini bitirince ilk olarak Asyalı Ölü konuşur: “Benim için bütün zamanlarda hep kıtlık vardı. Ben kaç kere, kaç kere kıtlıktan öldüm”. Avrupalı Ölü devam eder: “Camekânları cennet bahçeleri gibi aydınlık bakkal dükkânları vardı. Domuz etleri pembe, sığır etleri kanlı, tereyağları kehribar gibi ve konserve kutuları pırıl pırıldı. Ve ben kıtlıktan öldüm”. Amerikalı Ölü, öncekinin vurgusunu güçlendirir: “Suda, suyun yüzünde portakallar ve patatesler yüzüyordu ve silahlı adamlar onları kimse almasın diye nöbet bekliyordu. Ben o suyun kıyısında portakallara ve patateslere bakarak kıtlıktan öldüm” (1993, s. 220-221). Bu diyaloglar, egemen ideolojinin/dinî anlatının söylemiyle hakikat arasındaki çelişkiyi ortaya koyar. Kıtlık, aslında olmayan, suni bir başlık/bir yakıştırma. Yusuf’un yöneticisi olduğu Mısır da dâhil, kıtlıktan kırılan bütün toplumların çektikleri acıların ve yoklukların sebebi, egemen sınıfın bütün malları kendi tekeline alması, halkın değil, kendi sınıfının menfaatlerini düşünmesi, kıtlığı bir zenginleşme ve toplumu yönetme/yönlendirme, diğer deyişle kendisine tabi kılma vesilesi saymasıdır.

Farklı kıtalardan ölülerin konuşturulmasıyla aynı zamanda, Marksist öğretiyeye ait, insanlık tarihi, ezen ve ezilenler arasındaki mücadelenin tarihidir düsturu, öne çıkarılır. Böylece, “ezilenlerin karınlarını doyurmak için bütün zamanlarda ve her yerde ezen sınıfın temsilcileriyle karşı karşıya geldikleri” vurgulanarak “[açl]ıktan ölümlere kıtlığın değil, toplumsal adaletsizliğin sebep olduğu” sezdirilir (Gülmen, 2016, s. 62). Ölülerin sözleriyle açığa çıkan bu toplumcu mesaj, oyunun devamında Yusuf’un yöneticiliği özelinde örneklenecektir. Yani, metnin bu kısmında anlatılan husus, sonrasında, toplumcu bir titizlikle okura/seyirciye gösterilecektir.

İlginç bir şekilde iktidar-yazar, eserin ideolojik ağırlığının farkındadır. Asyalı Ölü’yü konuşturarak oyunun “propagandist” niteliğinin bilincinde olduğunu ve kendisine yöneltilecek eleştirileri öngördüğünü gösterir: “Biz burda böyle konuşuyoruz ya, biz burda böyle konuştuğumuz için, bizi burda böyle konuşturan adama propagandacı diyecekleri aklıma geldi” (1993, s. 221). Olası eleştirilere cevabı Afrikalı Ölü verir: “Fakat biz kıtlıktan öldük. Yalan mı? Kaç kere, kaç kere, kaç kere, kaç yerde” (1993, s. 221). Amerikalı Ölü, onu destekler: “Kıtlıktan öldük! Yalan mı?” (1993, s. 221). Bu

⁸⁸ Haham’ın cümleleri, *Tevrat*’tan birebir alınmayken araya giren ölümler ve onların sözleri, yazar tarafından metne eklenmiştir (Gülmen, 2016, s.61).

vurgularla Nâzım Hikmet, metni aracılığıyla ideolojik bir yanılsamayı değil, bir hakikati örneklediğini/somutladığını öne sürmüş olur. Ölülerin “yalan mı” sorusunu tekrarlamalarıyla, bildirilerinin tarihî bir gerçek olduğu iddiası pekiştirilir. Böylece, yazarın yaklaşımında, estetik kaidelerden ziyade, gerçeklik temsiline öncelendiği ve önemsendiği söylenebilir. Bu kısmın peşine Yusuf, Marksizmin kabulleri ışığında egemen/ezen sınıfın gerçekçi bir temsilcisi suretiyle metindeki yerini alacaktır.

Üçüncü perdenin ikinci tablosunda, kıtlık başlayalı dört yıl olmuştur ve insanlar Yusuf’tan yardım istemektedir: “Bize ekmek ver. Niçin senin karşında ölelim! Çünkü para bitti” (1993, s. 222). Yusuf yine, kötücüllüğünün penceresinden konuşur: “Karşılığında bir şey alınmadan bir şey verilir mi?” (1993, s. 222). Bu söz üzerine III. Murahhas ve IV. Murahhas, artık verecek başka şeyleri kalmadığı için özgürlüklerini satarlar ve buğday karşılığında Firavun’a köle olmayı teklif ederler (1993, s. 222-223). Söz konusu diyalogda konuşanların “murahhas”, yani halkın sözcüsü konumundaki delegeler oluşları üzerinde de düşünmek gerekir. Onların teklifleri, ezilen sınıfı (halkı) temsiliyetleri açısından değerlendirilmelidir. Kıtlığın dördüncü yılına gelindiğinde toplumun, biyolojik varlığını sürdürebilmesi için köleleşmekten başka bir seçeneği kalmamıştır. Son tahlilde ise, Yusuf’un bizzat yürüttüğü ve yönettiği sistemin, alt sınıfların yanında, hiyerarşik olarak bir üst mertebede bulunduğu söylenebilecek delegeleri dahi köleleştirdiği anlaşılır.

Murahhasların bile, buğday için özgürlüklerinden vazgeçişlerinden hareketle, daha alt tabakaya mensup sıradan halkın, özellikle bedensel iş göremeyeceklerin (yani köleliğe dahi kabul edilmeyecek olanların) açlıktan kırıldıkları varsayılabilir. Nitekim, ilerleyen bölümlerde, söz konusu tespiti haklı çıkaran bir ihtiyar oyuna dâhil olur. O, bedeni dâhil, artık verecek hiçbir şeyi kalmadığından ekmek için Yusuf’a yalvarır:

Ak saçlarımı efendim görüyor. Ben kocamış bir adamım. (...). Dört gündür ağzıma yiyecek girmediyimi efendim anlıyor. (...). Karım, çocuklarımın anası, on gün önce kıtlıktan öldü, efendimiz. Ölüsünü mumyalayamadım, efendimiz. Ölüsü evde yatıyor. Sinekler bile yemiyor ölüsünü. (...). Bir eşeğim vardı, evveli yıl sana getirdim. Eşeğime bedel buğday verdin. Bir bahçem vardı, küçük bir bahçe, güzel bir bahçe. (...). Bu yıl sana getirdim. (...). Artık sana getirecek bir şeyim kalmadı efendimiz. Bedenim

ihtiyardır. Bedenime bedel bana ekmek verilir mi? (...). Oğullarım kaçtılar. ‘Sizi ekmeğe bedel Firavun’a satayım,’ dedim. ‘Ölmeyelim,’ dedim, kaçtılar. Bana ekmek ver, efendimiz! (1993, s. 232-233)

İhtiyarın, Yusuf’a yalvarırken anlattıkları, onun ekmek uğruna nelerden vazgeçtiğini gösterir. O, açlıktan kırılmamak için oğullarını bile Firavun’a satmayı göze almıştır. İhtiyar böylece, yazarın ideolojik kabulleri doğrultusunda ekonominin, toplumsal değerleri nasıl doğrudan ve çarpıcı bir şekilde yozlaştırdığını somutlamış olur. Açlığın kol gezdiği bir coğrafyada, ahlaki değerler gözetilmez, toplumsal sözleşmeler askıya alınır, maneviyat biter. İnsanca yaşamak için değil, yalnızca doymak uğruna her şeyin mübah görüldüğü bir düzen kurulur. Sistemin bozukluğu ve çarpıklığı, insanın yozlaşmasındaki temel etkindir. Toplumun kuru ekmeğe muhtaç olduğu bu ekonomik ve sosyal düzeni kuran ve işleten unsur ise, Yusuf ve onun kötücüllüğüyle bütünleşen egemen/ezen sınıftır. Yazarın ideolojisinin yörüngesinde şekillenen bu çıkarımların hepsi, oyunun sonlarına doğru sahne alan ihtiyarın yukarıdaki sözleri aracılığıyla okura/seyirciye telkin edilir.

İhtiyar, Yusuf’a durumunu ve isteğini dile getirirken laf arasında, buğday ambarlarının yağmalanması esnasında “çuvallardan dökülen taneleri” topladığını aktarır. O, bunu söylerken acizliğini ve düştüğü acınası hâli vurgulamak niyetindedir. Ama Yusuf, İhtiyar’ın aktarımını farklı yorumlar: “Demek sen de yağmacısın ve demek sen de...” (1993, s. 234). Tam onu cezalandıracakken İhtiyar’ın bazı sözleri, yaşlılığı, duruşu ve mevcut durumu, ona babasını hatırlatır. İhtiyar bir de kendisinin, “varsa”, Yusuf’un babası yaşında olduğunu söyler. Bu son cümlemin de tesiriyle babası Yakup’la onun arasında irtibat kuran Yusuf, cezalandırmaktan vazgeçerek İhtiyar’a, “istediği kadar buğday” verilmesini emreder (1993, s. 234). Bu, Yusuf’un insani ve vicdani olarak verdiği tek karardır. Ama, onun sırtlandığı ideolojik yük ekseninde sergilediği kötücüllük yanında, söz konusu vicdani duyarlılığın fazlasıyla cılız kaldığı söylenmelidir. İhtiyar ve Yakup arasında kurulan benzerlik, oyunun toplumcu içeriğini ve bildirisini pekiştiren bir nitelik de taşır. “Böylece Yusuf’un babasını kıtlıktan korumaya çalışırken Yakup gibi pek çok insanı ölüme terk etmiş olduğuna dikkat çekilir” (Gülmen, 2016, s. 70). Neredeyse bütün verilerin işaret ettiği üzere o, genel çerçevede ve her şeyden önce, işçi Menofis’in ve onun temsil ettiği Marksist değerlerin tam zıddı konumundaki, “öteki” Yusuf’tur.

3.3.2.2. Antik Mısır’da Modern Bir Kahraman: Menofis

Menofis, *Tevrat* dâhil, hiçbir dinî ya da geleneksel anlatıda bulunmayan, yazarın metne eklediği duvar ustası/işçi bir oyun kişisidir. O, her fırsatta Yusuf’un karşısında yer alır. Ona karşı dik bir duruş sergiler. Oyunun henüz başındaki ilk cümlesinde bile, bu karşıtlık gösterilir: “Şu Yusuf’a bak. İncir ağacının gölgesinde yan gelmiş oturuyor. Sonra insanlar onun için, Firavun’un zindanında yedi yıl yattı diyecekler” (1993, s. 173). Menofis’in sözüyle Yusuf’un, dinî ve geleneksel anlatılarda aktarıldığı gibi bir kişi olmadığı, en azından oyunda böyle bir Yusuf kurgulanmayacağı sezdirilir.

Yusuf’un zindanda bulunduğu bölümde, onun mahkûmları küçümseyerek uyarmasına Menofis karşılık verir: “Biz senin babanın karıları değiliz” (1993, s. 174). Menofis’e göre Yusuf, taş yontmayı da bilmemektedir (1993, s. 176). Yusuf’un, kendini herkesten üstün ve büyük addedişini bedensel olarak da ispatlama niyetiyle, büyükçe bir taşı sırtlandığı ama taşıyamayarak düştüğü bölümde Menofis, onun güçsüzlüğünü vurgular: “İşte böyle, dedim. Yuvarlandın...” (1993, s. 180). İki oyun kişisi arasındaki çatışma buraya kadar, kişisel bir rekabet derecesinde süregelir. Ama İkinci Mahpus’un, Yusuf’a dair duyduğu endişeyi dile getirmesinin peşine, söz konusu karşıtlık ideolojik bir hüviyete bürünür: “Korkuyorum bu İbrani köleden. Köleliğini, mahpusluğunu, kulluğunu, kölelere, mahpuslara hükmetmek için kullanabiliyor, diye korkuyorum” (1993, s. 180). Menofis, İkinci Mahpus’un bu sözlerine, âdeta başka bir zamandan cevap verir: “Kulların artık kul olmadığı, korku bilmediği günler vardır” (1993 180).

Böylece o, Yusuf’un temsil ettiği olumsuz değerlerin karşısına, yazarın kendisine giydirdiği ideolojik bir kimlikle dikilir. Hatta, mahkûmlarla sürdürdüğü diyaloglardan hareketle, Yusuf’un içi boşaltılan peygamberlik misyonunu, Menofis’in üstlendiği öne sürülebilir. Ama tebliği, dinî ve uhrevi değil, Marksizm kaynaklıdır. Nitekim o, sürekli ölümden sonrayı ve ölümden sonraki dünyayı düşünen, bütün varlığını bu düşünce üzerine kuran Üçüncü Mahpus’a, iktidar-yazarın ideolojisinin penceresinden karşılık verir: “Yedi yüz yıl önce, babanın dedesinin dedesi bu dünyayı da düşündü, hep öteki dünyayı değil. (...). Yabancıları kovdular, ehramları zaptettiler; toprağımızın, altınımızın, yemiş bahçelerimizin efendilerini yok ettiler. Kullar artık kul olmadı” (1993, s. 181). Mevcut sosyal ve siyasi düzenin dışında, başka ve insancıl (aynı zamanda makul) bir yaşamı, geçmişten hareketle haber veren Menofis böylece, yeni ve mümkün bir dünyanın

müjdecisi olur: “Ölmeden önce bu dünyada yaşadılar, kâtiplerin anlattığı öteki dünyada değil, bu dünyada; ellerinin, ayaklarının, gözlerinin altındaki dünyada yaşadılar. (...) bu dünyadaki çınarların altında yaşamak ne demektir, biliyor musun?” (1993, s. 182). Bu sözlerle ayrıca, Menofis’in materyalist zihniyeti açığa çıkar. Çünkü onun derdi ve odağı, ölümden sonrası, öte ve soyut dünya değil; mevcut, yaşanılan, beş duyuyla algılanabilen maddi dünyadır. Amacı ise bu yaşamı, ezilenler lehine daha iyi kılmaktır.

Yukarıdaki sözleri dinleyen Yusuf, Menofis’in yarattığı tehlikenin farkındadır: “Yakalayın Menofis’i. Mahpusları Amon-Ra’ya ve efendilerine isyana kışkırtıyor” (1993, s. 182). Oyunun henüz başındaki bu çatışma, Yusuf’un, egemen sınıfın çıkarlarını kolladığını gösterdiği gibi, Menofis’i ezilenlerin/sömürülenlerin yanına, hatta kurtarıcısı konumuna yerleştirir. Dolayısıyla, metin boyunca sürececek mücadelesiyle Menofis, kendi “ben”ini yadsıyarak ezilenlerin/sömürülenlerin menfaatlerini ve haklarını ön plana alan, varlığını halkın varlığına adanmış toplumcu kahramanın ideal/ideolojik bir örneğini temsil eder.

Yusuf’un, mahkûmlara kendisini yakalamasını emrettiği kısımda Menofis, dört muhafız üzerine doğru yürürken geri adım atmaz. Böylece, sonuç ne olursa olsun haklı bir dava uğruna girişilecek mücadeleden vazgeçmemek gerektiği düşüncesini örnekler: “Dördünüzle başa çıkamam, delikanlılar. Ama niye teslim olmalı? Dövüşe dövüşe esir düşen teslim olmuş sayılmaz” (1993, s. 182). Menofis, sonuçta yenilir, fakat direnişiyle, muhafızların saygısını kazanır: “İyi dövüştün Menofis”. Diğer muhafız da ötekine katılır: “Ben de beğendim doğrusu. Ama daha noksanların var. İnsan dövüşe dövüşe daha iyi dövüşmesini öğrenir” (1993, s. 182). Bu diyalog, Menofis’in rakipleri ve düşmanları tarafından bile saygı duyulan, mert bir kahraman oluşunu işaret eder.

Yusuf devamında, Menofis’i dinlediği ve onun dinini öğrenmek istediği için, Menofis’le birlikte, Birinci Mahpus’a da “yüz ellişer değnek” atılmasını emreder. Menofis, hemen araya girer ve Birinci Mahpus’un yüz elli değneğe dayanamayacağını, bu yüzden, onun yerine kendisine üç yüz değnek atılmasını talep eder. Birinci Mahpus, Menofis’in teklifine razı olmadığını dile getirince Yusuf, sırf ona acı çektirmek için diğerinin isteğini kabul eder. Bunun üzerine Birinci Mahpus, ona lanet okur: “Rab seni kahretsin, Yusuf. Sen İbranilerin, kavmimin yüz kararasısın”. Menofis, mahpusu teskin etmeye çalışır:

“Üzülme, kardeş, her kavmin Yusuf’ları vardır” (1993, s. 183). Bu sahneyle, Menofis’in ezilenler lehine kendisini feda ettiğinin, yani “ben”ini, ezilen “biz”in hizmetine sunuşunun altı bir kere daha çizilir. Son cümlesiyle ise, âdeta Marksist bir bilinçle, Yusuf gibilerin (ezenlerin) tarihin her döneminde var olduğunu vurgular. Böylece, ideolojik bağlamda Marks ve Engels’in, 1848’de yayımlanan *Komünist Manifesto*’da öne sürdüğü, dünya tarihinin, sınıf çatışmalarının tarihi olduğu tezi (2015, s. 49), sezdirilmiş olur.

Sonrasında Menofis, değnek cezasının tatbiki için zindana götürülür. Bu kısımda Yusuf, avını parçalamaya hazır vahşi bir hayvanı andırır: “Feryadını bekliyorum, Menofis. (...). Menofis, haykır, feryadın bekliyorum. Haykır, seni azat edeyim sopa yemekten, haykır acı acı...” (1993, s. 183). Ama Menofis, tabiri caizse Yusuf’un egosunu tatmin etmez. Ona karşı direnir ve acısını dışa vurmaz. Yusuf, iktidarına boyun eğmeyerek kendisine tabi bir özne olmayı reddeden Menofis’i, verdiği cezayla yücelttiğinin farkındadır: “Haykırmayacak. Duymayacağız feryadını... Ve haykırmadığı için, acıya dayanabildiği için gururlanıyor... Ve kendi kendinden memnun oluyor. Bedeni işkence çekiyor ve fakat ruhu serin sular içmiş gibi ferahlıyor” (1993, s. 183). Daha fazla memnun etmemek niyetiyle onu bağışlar: “Bırakın Menofis’i, yeter. Affettim. Ben Yusuf, onu, Menofis’i affettim ve acıdım ona” (1993, s. 183). Kurnaz ve akıllı Yusuf, bu sözleriyle rakibine, sopadan daha fazla acı çektirdiğinin ve asıl darbeyi bu şekilde vurabildiğinin bilincindedir. Nitekim, sonraki karşılaşmalarında Menofis ona, bu hareketini unutmadığını söyleyecektir.

Anlaşılabileceği üzere, Menofis de kibirli bir kişiliğe sahiptir. Ama onun bu niteliğini, temsil ettiği değerler doğrultusunda, gururlu sıfatıyla değiştirmek gerekir. Buradan hareketle onun, Yusuf’un kibrinin karşısına, gururlu bir kahraman hüviyetiyle çıktığı söylenebilir. Menofis’in söz konusu vasfı, ezilenler lehine giriştiği mücadelenin tetikleyici unsurlarından biridir. Ayrıca o, mevcut düzenin ve egemen ideolojinin değil, savunduğu değerlerin, yani Marksizmin bir öznesi olarak, Yusuf gibilerin kibri karşısında, ancak gururla dik durulabileceğini gösterir. Böylece Menofis’in, âdeta “düşmanının silahıyla silahlandığı” iddia edilebilir.

Zindan sahnesinden sonra, Menofis’in oyunda görüldüğü diğer bölümde, muhafızlardan birinin önünde o, Firavun’un karşısına çıkarılır. İkinci Kâtip, Menofis’i Firavun’a,

“duvarcılarının reisi” diye takdim eder. O ise kendisini, “duvarcı işçilerindenim” diye tanıtır (1993, s. 196). Bu kısımda, Menofis’in işçi kimliğinin vurgulanması önemlidir. Menofis’in, “Marksist-Toplumcu” ekseninde çizilen ideal kahramanlığı onun, Marksizmin yücelttiği proletaryaya mensubiyetiyle iyice pekişecek ve ideal-toplumcu bir oyun kişisi oluşunu güçlendirecektir. Nâzım Hikmet’in, oyununun kurgusal dünyasında, tarihî açıdan egemen sınıfa başkaldıran, ezilenleri uyaran ve uyandırmaya çalışan, toplumsal çelişkileri fark edip dile getiren ilk kişiyi bir işçi olarak sunması, metindeki ideolojik ağırlığı göstermesi açısından da kayda değerdir. Proletaryanın kutsanması ve onun, insanlığın hak mücadelesinin lokomotif unsuru addedilişi, Marksist perspektifin anlamlı bir tezahürüdür.

Menofis, Zeliha’nın kocası “Potifar’ın duvarını işlerken” işi bıraktığı için Firavun’un karşısına çıkarılmıştır (1993, s. 197). Bu, daha önce örneği görülmemiş bir eylemdir: “Tuhaf şey, tuhaf şey... (Kâtiplerden tarafa) Şimdiye kadar böyle bir şey görülmüş mü? Bunun yazılmışı var mı?” (1993, s. 197). Devamında Menofis, eyleminin gerekçesini açıklar: “Potifar yiyeceklerimizi arttırmazsa onun işinde çalışmayacağız” (1993, s. 197). O konuştuğu Firavun’un şaşkınlığı daha da artar. Sahnedeki kimse, böyle bir şeyi daha önce duymamıştır. Firavun ilk başta, şaşkınlığının da etkisiyle Menofis’in lehine bir karar bildirir: “Akla gelmeyecek şeyi akletmişsin. (...). Potifar’a söyleyin, duvarların örülmesini istiyorsa yiyecekleri arttırsın. Bunların alacaklarını da versin” (1993 198). Bu karşılık, Menofis’i şaşırtır: “Hakkımızı tanıyorsun demek, sen Firavun, işi bırakmak hakkımızı tanıyorsun demek?” (1993, s. 198). “Hak” kavramı da Firavun’un ilk kez duyduğu bir şeydir. Menofis’i yanından gönderdikten sonra, bunun üzerine düşünmeye başlar. Yanındakilere “hak nedir” diye sorar. Birinci Kâtip’in cevabı, az önce verdiği kararı değiştirmesine neden olacaktır: “Kuvvetlinin olan şey”. İkinci Kâtip devam eder: “Duvarcılar, senin atlarından daha zor zaptedileni, demir silahlarından daha kuvvetli olanı buldular” (1993, s. 198). Firavun, Menofis’in keşfettiği şeyle, iktidarının tehdit altına girdiğini anlar ve ona tanıdığı hakkı geri çeker: “Koşun. Yakalayın. Onu da, ötekilerini de hepsini hepsini iki yüz elli ağaca asın!” (1993, s. 198). Böylece, egemenlerle ezilenler/egemen sınıfla işçiler arasındaki çatışma, sekteye uğramadan devam eder.

Daha önce de söylendiği gibi, âdeta başka bir zamandan konuşan Menofis, Marksizmin kutsadığı kavramları, oyunun anlatma zamanında kimse tarafından bilinmediği, daha

önce bir örneği ortaya konmadığı hâlde, ilhamla içine doğmuş ya da gökten vahiyle kendisine bildirilmiş gibi, tek tek ortalığa saçar. Onun hemen bütün sözlerinde ve davranışlarında, görünmez bir güç tarafından yönlendirildiği sezilir. Çalışmanın, Michel Foucault’nun teorisinden bahsedildiği kısmında, bir toplumcu edebî metin yazarının, iktidar kudretiyle, anlatının ve anlatı kişilerinin iplerini, bariz bir şekilde elinde tuttuğuna değinilmişti. Yani, yazarın bir iktidar, anlatı kişilerinin ise, onun birer öznesi mesabesinde bulunduğu söylenmişti. Toplumcu edebî metin ise, yazarın iktidarının güdümünde kurulan ve muhataplarını, onun ideolojisi lehine özneleştirmeyi hedefleyen bir “söylemsel pratik” biçiminde tanımlanmıştı. Eser aracılığıyla oluşturulan kurgusal dünyanın, bir “hakikat oyunu” yarattığının altı çizilmişti. Bütün bu çerçeveden hareketle, Menofis’e yukarıdaki fikirlerin, doğrudan iktidar-yazar Nâzım Hikmet tarafından ilham edildiği söylenebilir. Bu denklemde Menofis’in, tanrısal konumdaki iktidar-yazarın peygamberi statüsünde bulunduğu ve onun toplumcu mesajlarını, anlatı içinde oyun kişilerine, anlatı dışında ise, okura/seyirciye âdeta tebliğ ettiği yorumu dile getirilebilir.

Metnin ilerleyen bölümlerinde yazar, anakronik/zaman dışı bir kahraman kurduğunun farkındalığıyla, dört başı mamur bir ideallikten soyarak Menofis’e müdahale eder. Onu, çocuksu bir ilk-örneğe dönüştürmeye çalışır. Firavun, Menofis’in ve işçi arkadaşlarının öldürülmesini emretmişse de onlar bir yolunu bulup hayatta kalmayı başarmışlardır. Menofis, her zamanki gibi diğer işçilerin sözcülüğünü üstlenerek Potifar öldüğü için, onun karısı Zeliha’nın karşısına dikilir ve Firavun’un kendilerine vermediği hakkı, ondan talep eder: “Kocandan dört çuval buğday, bir çuval kurumuş balık, yarım çuval da tuz alacağımız var. (...). Hakkımızı ver” (1993, s. 124). Onun bu isteğine Zeliha, “[h]akkınızı istiyorsunuz demek? İstedığınızı vermezsem ne olacak?” karşılığını verir. Bu, Menofis’in beklemediği bir cevaptır: “(Biraz şaşkın) İstedığimizi vermezsen ne mi olacak? Vereceksin” (1993, s. 214). Zeliha, ısrar eder: “Vermezsem ne olacak?”. Bunun üzerine Menofis, iyice afallar: “Vermezsen, vermezsen biz de çalışmayız” (1993, s. 214). Zeliha devamında, işçilerin zaten çalışmadığını söyleyerek sorusunu tekrarlar: “Benden istediğinizi vermezsem, kocamdan alacağınızı vermezsem, ne olacak? (...). Ne yaparsınız?” (1993, s. 215). Menofis, bu rasyonel sorulara ne cevap vereceğini bilemez: “Ne mi yaparız? Dedim ya, bunu düşünmedik. Dedim ya, bu işin acemisiyiz henüz. Bizden önce yapılmış yok ki bu işin, örnek alalım”. Akılcılığıyla, ona yine Zeliha yol gösterir: “Mesela, beni öldürür müsün? Alacağınızı vermezsem, hemen şimdi üstüme

atılıp beni öldürür müsün? (...). [Ya da a]mbarlarımdan birini yağma edersiniz”. Son fikir, Menofis’in aklına yatar: “Bunu yaparız belki. Evet, bunu yaparız. Hem öteki ambarlarını da ateşe veririz. Hem de bunu yapacağız. Alacağımızı vermezsen bütün ambarlarını yakacağız!” (1993, s. 215).

Oyunun bu bölümüne kadar, söylediklerinden ve yaptıklarından emin bir tutum sergileyerek Marksist teori ekseninde eylemlerini gerçekleştiren ve büyük laflar eden Menofis, Zeliha’nın soruları neticesinde, ansızın ne yapacağını bilmez bir hâle bürünür. Giriştiği mücadele doğrultusunda, tarihsel açıdan ilk-örnek olmanın sıkıntısını yaşar. Zeliha’nın akılcı sorularla kendisine hücumunu, aynı maharetle göğüsleyemeyerek köşeye sıkışır. Bedensel gücüne ters orantılı bir şekilde, düşünsel zaaf içinde kıvrılır. Böylece Menofis, metin boyunca ilmek ilmek dokunan idealliğiyle çelişerek mükemmellik zırhından soyunur. İnsani bir mertebeye yerleştirilmeye çalışılır. Giriştiği mücadele, en az fiziksel yetkinlik kadar, zihnî bir kabiliyet ve olgunluk da gerektirmektedir ve yukarıdaki diyalogun gösterdiği üzere Menofis, ikincisinden yoksundur. Bunu meşrulaştırmak adına, söz konusu zaafını ilk-örnek oluşuna, diğer deyişle acemiliğine bağlar. Devamında, derinlemesine düşünüp taşınmadan Zeliha’nın sunduğu fikri çok çabuk benimseyerek ona karşı tehdit unsuruna dönüştürür: “Alacağımızı vermezsen bütün ambarlarını yakacağız! Ben Menofis... Biz arkadaşlar yani, yalan söylemeyiz, yapamayacağımız işe yaparız demeyiz” (1993, s. 215). Yusuf’tan farkı olarak her fırsatta “biz”in penceresinden konuşan Menofis burada, çocuksu bir üslup giyinir. Zeliha’nın olgun aklı karşısında, çocuksu bir inatla tepinerek hakkını ister ve onun kendisine ödünç verdiği oyuncağı (yani ambarları yağma ve yakma fikrini) kendi oyuncağı addedip hemen sahiplenir.

Bütün bunlar, anlatı zamanı içinde (yani Milat’tan 1600 yıl öncesinde) Menofis gibi bir kahramanın, Marksizm açısından mükemmel çizilmesinin, bir anakronizm/zaman dışılık yaratacağı, aynı zamanda tarihsel gerçeklikle çelişeceği düşüncesiyle ona eklenen kusurlardır, denebilir. Menofis’in düşünsel derinlikten yoksunluğu ve temsil ettiği değerler bağlamında çocuksuluğu ayrıca, anlatıma zamanı açısından da değerlendirilebilir. Buna göre, 1950’ler Türkiye’si özelinde, işçi sınıfının henüz oluşmaya başladığı ve daha olgunluk seviyesine erişmediği, teorik derinlikten yoksun ve çocukluk evresinde bulunduğu düşüncesinin, Menofis’in zaaflarıyla örneklendiği iddia edilebilir. Böylece

iktidar-yazar, kendi yaşadığı zamana dair, tarihsel ve gerçekçi bir veri sunarak Marksist estetiğin gerçekçilik hassasiyeti doğrultusunda hareket ettiğini göstermiş olur.

3.3.2.3. Sınıfsal İktidarın Özneleri Olarak Zeliha, Yusuf ve Menofis

Menofis'in geldiği sırada Yusuf da Zeliha'nın evindedir.⁸⁹ Dolayısıyla iki ezeli rakip, bu sahnede de karşı karşıya gelir (1993, s. 213). Zeliha, Menofis'in yukarıdaki hak talebine ilk başta, tıpkı Firavun gibi tepki verir: "Tuhaf şey, tuhaf şey". Kendisi de yaptığının farkındadır: "Bak ben de Firavun gibi konuşuyorum" (1993, s. 214). Hâlbuki Zeliha, Menofis gelene kadar, Yusuf'la sürdürdüğü diyalogda, onun Potifar'a benzerliğini küçümseyerek yüzüne vurur. Kendisinin, öncesinde "köle Yusuf'tan etkilendiğini bildirir. Artık egemen sınıfın bir üyesi olarak Firavun ve maiyetinden farkı kalmayan Yusuf'tan ise, hazzetmediğini açıklar: "Potifar'a bir kere daha karılık edemem" (1993, s. 211). Çünkü Yusuf, tepkileriyle bile Firavunlaştığını, temsil ettiği kesimin içinde homojenleştiğini dışa vurur. Örneğin, Zeliha'nın cariyesinin bir sözüne o, aynen Firavun gibi tepki verir: "Tuhaf şey, tuhaf şey" (1993, s. 212). Zeliha, onun söz konusu durumunu yadırgar: "Böyle demesini [Firavun'dan mı] öğrendin?" (1993, s. 212-213).

Buraya kadar örneklenen tepkileriyle Zeliha, Yusuf'un temsil ettiği değerlerin ve sınıfın dışında bulunduğu izlenimi uyandırır. Bu ilginçtir çünkü o, ölen kocası Potifar sayesinde zengin, dolayısıyla ekonomik açıdan üst sınıfa mensup bir oyun kişisidir. Buradan bakılınca onun dile getirdiği eleştiriler ve küçümseyici cümleleri, egemen sınıfa karşı, içeriden bir tepki gibi değerlendirilebilir. Ama Zeliha, Menofis'in talebi sonrasında âdeta Firavunlaşır ve az önce küçümsediği Yusuf'a benzer bir tepki ortaya koyar. Dolayısıyla o, tıpkı Cariye karşısında, yani alt sınıfla muhatap olduğunda Yusuf'un, egemenlerin en üst düzey temsilcisi Firavun'un söylemini sahiplenmesine benzer bir tepki verir. Böylece egemenlerin, kendi sınıfsal çıkarları söz konusu olduğunda Firavun'un bedeninde ortaklaştığı, yani tek bir beden gibi hareket ettiği, bu doğrultuda bütün bireysel farklılıkları askıya aldıkları söylenebilir. Zeliha, kendisiyle aynı düzlemdeki Yusuf'la çatışmaya girdiğinde şahsi beklentileri ve düşünceleri doğrultusunda bir davranış sergiler. Ama Menofis gibi, alt sınıfa mensup bir ötekiyle karşı karşıya geldiğinde sınıfının

⁸⁹ Yusuf'un Zeliha'nın evinde bulunma sebebi de kendince hak gördüğü bir şeye sahip olmak içindir. Zeliha'nın kocası Potifar öldüğünden Yusuf, artık onun bedenine sahip olabileceğini düşünür ve bu niyetle Zeliha'yı elde etmeye çalışır (1993, s. 207-212).

kimliğiyle bedenlenir ve Firavun'un diliyle konuşmaya başlar. Böylece sınıfsal aidiyetin, kişiliği geçersiz kılarak her şeyin üstünde bir belirleyici-iktidar olduğu öne sürülebilir. Oyun kişileri son tahlilde, sınıfsal iktidarın birer öznesi konumundadır.⁹⁰

Menofis de benzer bir tutum sergileyerek Yusuf ve Zeliha'ya karşı, evdeki Cariye'yle ortaklaşır. Kendisini, Yusuf'un saldırısından koruyan Zeliha'nın cariyesini, "azat ettiğini" bildirir ve onu yanına alır: "Eh, gidiyorum. Bir fazlalaştık" (1993, s. 218). Yani ezilenler de Menofis'in önderliğinde, tek bir beden niteliğine bürünür. Böylece, insani ilişkileri ve kararları belirleyen temel unsurun, diğer deyişle, oyun kişilerini özne kılan asıl iktidarın, sınıfsal mensubiyet olduğu fikrinin örneklendiği ve ezen-ezilen karşıtlığının somutlandığı ideolojik anlatı dünyası, tutarlı bir surette akmaya devam eder.

Oyunun sonunda, muhafızlardan biri tarafından bıçaklanan Menofis, "Firavun ve Rab senin olsun, Yusuf. Hayat benimledir" der ve ölür. Yusuf, "elinde olmayarak" Menofis'in üstüne eğildikten sonra, "[ö]ldü" diyerek zaferini ilan eder. Halktan birinin, "[z]annetmiyorum. Hayır" sözüyle, Menofis'in, bedenen ölse de ruhen ve fikren yaşayacağı bildirilir ve oyun biter (1993, s. 238).⁹¹ Yani Menofis, egemenlerin gözünde

⁹⁰ Çetin Altan, 1946-1960 yılları arasında yazdığı iki oyundan biri olan *Tahterevalli*'de (1958), Marksist-Toplumcu etiketiyle değerlendirilebilecek ideolojik bir anlatı evreni kurar. Oyunda toplum, sınıfsal hiyerarşiden müteşekkil bir yapı olarak sunulur. Anlatının merkezindeki ailenin yegâne amacı, maddi gelirlerini artırarak ekonomik açıdan bir üst sınıfa geçebilmektir. Bu bağlamda, yaşadıkları apartman, toplumu, apartmanın her bir katı ise, sınıfsal hiyerarşik yapıyı sembolize eder. Aile bu doğrultuda, oturdukları alt kattan üst kata taşınabilmenin, diğer deyişle, bir üst sınıfa geçebilmenin yollarını arar. Onlar, alt katta ikame ettikleri birinci perdede, mensubu bulundukları sınıfın olumlu nitelikleriyle donanmışlardır: "Babanız namuslu adamdır... Bakmayın zengin olmadık... Gırtlığınızda şu kadar haram para yoktur" (Altan, 1994, s. 83). Diğer deyişle, onların ahlaki standartlarını, öznesi oldukları sınıfsal-iktidar belirler. Birinci perdenin sonunda, zengin halanın ölmesi sayesinde aile, büyük bir mirasa konar ve üst kata taşınabilecek ekonomik düzeye ulaşır. Böylece, aile üyelerinin ahlaki kabulleri, yeni sınıfsal-iktidarın tazyikiyle şekillenerek değişir ve onlar, ikinci perdede bambaşka bir hâle bürünürler. Bu aşamadan itibaren aile, oyun kişilerinden yoz-kadın Müco'nun tabiriyle, "[s]osyete hayatının" icapları (1994, s. 103) doğrultusunda kültürel ve ahlaki kabullerini günceller. "Baba", karısını Müco ile aldatır (1994, s. 107). Ailenin erkek çocuğu Erol, "Hizmetçi" ile ilişki yaşar (1994, s. 98-99). Baba da hizmetçiyle benzer bir münasebet kurduğundan hizmetçinin, Erol'dan mı yoksa Erol'un babası Lütfü'den mi hamile kaldığı anlaşılmaz (1994, s. 116-118). Anne de benzer şekilde, kocası Lütfü'yü, "Umum Müdür"le aldatır (1994, s. 115). Bütün bunlardan hareketle *Tahterevalli*'de iktidar-yazarın, kendi ideolojik kabullerinden hareketle, sosyete'yi yoz ve yozlaştırıcı bir sınıf olarak ele aldığı ve alt yapının unsurlarından ekonominin, üst yapı elemanlarını doğrudan etkilediğine dair Marksist iddia yürüncesinde bir anlatı inşa ettiği söylenebilir.

⁹¹ *Bişey Yap Met* oyunundaki Met de yukarıdaki incelemede gösterildiği üzere, temsil ettiği değerlerin ideal bir temsilcisi olarak bedenen ölse de fikren ve ruhen ölümsüzlüğe ulaşır. Benzer şekilde, *Biraz Gelir misiniz*'deki Match Usta'nın ölümü bir son değildir ve o, çırakları Bornok ve Misa aracılığıyla yaşamaya devam edecektir. Bu iki oyunun toplumculuk açısından "zemin-metin" addedilmesini haklı çıkaran bir içeriğe sahip *Yusuf ile Menofis*'te Menofis, oyunun sonunda, diğer iki oyun kişisi gibi ölür ama gerçekleştirdiği eylemlerle ölümsüzlüğe kavuşur. Yani bu metinde, *Bişey Yap Met* ve *Biraz Gelir misiniz*'deki izlek sürdürülür. Menofis, ideal-Marksist bir kahraman hüviyetiyle, âdeta Match Usta ve Met'in açtığı temel üzerinde yükselir.

ölmüşse de halkın/ezilenlerin nazarında yaşayacaktır ve onun ektiği tohum, tarih boyunca yeşerecektir. O, “zulme karşı başkaldırının, sömürüye karşı direnmenin ateşini vermiş, anlaşılmış olmanın huzuruyla ölümü rahatlıkla karşılayacak güce erişmiştir” (Akıncı, 2003, s. 132) ve insanlık süregeldikçe Yusuf gibilerin karşısına Menofis gibiler dikilmeye devam edecektir. Böylece, halk için mücadele eden kahramanlar ölümsüzdür imasıyla, metnin toplumcu mesajı tamamlanmış olur.

Neticede eser, “Marksist-Toplumcu” bir öz ve tutumla muhataplarını Marksizm lehine manipüle etmeye, diğer tabirle özneleştirmeye çalışan bir aygıt (ve söylemsel pratiğe) dönüşür. *Yusuf ile Menofis*’in anlatı zamanı, M.Ö. 1600’ler olsa da her edebî metnin, aynı zamanda kendi dönemi için yazıldığı söylenmelidir. Dolayısıyla bütün bu çözümleme, modern kapitalist sisteme dair bir eleştiri biçiminde de okunabilir, hatta okunmalıdır. Oyunda kapitalizmin, insan doğasına aykırı ve yozlaştırıcı sosyal/siyasi çıktıları kapsamında geliştirilen ideolojik görüş, aynı zamanda Marksizmi idealize eden yeni bir toplumsal/politik düzeni işaret eder. Metinde, bu doğrultuda bir toplum tahayyülü ortaya konur.

3.3.3. Cevat Fehmi Başkut’ta Kurucu ve Kurtarıcı İdeoloji

Cevat Fehmi Başkut, *Paydos* (1948), *Sana Rey Veriyorum* (1950), *Soygun* (1951), *Kadıköy İskelesi* (1952), *Makine* (1953), *Harput’ta Bir Amerikalı* (1955), *Kleopatra’nın Mezarı* (1956), *Tablodaki Adam* (1958), *Öbür Gelişte* (1960) ve *Hacıyatmaz* (1960) adlı oyunları, 1946-1960 yılları arasının en üretken tiyatro yazarı olarak dikkat çeker. Başkut’un eserleri genel çerçevede, döneminin aktüel sosyal ve siyasi meselelerine dair eleştirel bir içerik sunar. Nesrin Tağızade Karaca’nın aktarımına göre, “[k]olay anlaşılan ve dolaysız algılanan güncel konular üzerine kurgulanmış oyunlarında bir toplum portresi sunmaya çalışan Cevat Fehmi, tiyatro aracılığı ile topluma ‘bir ayna tutmak’ arzusu” taşır (2004, s. 76). Başkut, kendi bakış açısı doğrultusunda, “[s]iyaset oyunlarına, parti çekişmelerine, yönetim bozukluklarına, her çeşit ticari yolsuzluğa, vurgunculuğa, çıkarıcılığa, hukuksuzluğa cephe almıştır” (Şener, 2011, s. 106) ve yazarlığı süresince kaleme aldığı yirmiden fazla oyunuyla, güncel meseleleri sahneye taşımış, geniş bir seyirci kitlesine hitap ederek tiyatronun, toplum tarafından benimsenmesinde ve sevilmesinde önemli bir rol üstlenmiştir (2011, s. 127). Anlaşılabacağı üzere Başkut, anlatı

zamanıyla anlatma zamanı arasındaki mesafeyi neredeyse sıfırlar. Güncellik, onun yazarlığının ayırt edici özelliklerinden biri olarak öne çıkar.⁹²

Sanatın “bir vazifesi olduğuna inanan” Başkut’un, oyunlarının neredeyse hepsinde, her yönüyle dışlanan olumsuz-siyah ve çoğunlukla yazarın sözcülüğünü üstlenen olumlu-beyaz tiplerin varlığı söz konusudur. Metinleri, bu iki zıt kutbun etkileşimi ve çatışması odağında gelişir. Yazar, hiç tereddütsüz birinci gruptakileri, ideal-ideolojik dünyasının dışına yerleştirerek ötekileştirir. Diğerlerini ise, yücelterek okura/seyirciye makbul bir model biçiminde sunar. Bu kurgu tercihiyle o, Sevda Şener’in, dönem tiyatrosunun geneli için dile getirdiği gibi, bir oyun kişisini kendi sözcüsü kılar ve “oyunun temasını en sanatsız yolla sahneden seyirciye iletir” (1971, s. 190). Böylece Başkut, kurduğu tiplerle ve yarattığı anlatı evreniyle, iyi ve kötünün keskin çizgilerle ayrıldığı bir toplum portresi çizer.⁹³ Kendi düşüncesini ve oyunda işlenen sorunsalla ilgili mesajını ya da çözüm önerisini, genellikle oyun kişilerinden biri aracılığıyla dışa vurur. Diğer deyişle o, toplumsal/siyasi içeriği tam anlamıyla sanatının odağına yerleştirerek kendi döneminin sorunlarına karşı eleştirel bir tutum sergiler, yaşanan sıkıntıları, ideolojisinin süzgecinden geçirerek takdim eder. Bununla da yetinmeyerek âdeta hasta addettiği topluma, iyileşebilmesi için reçete(ler) önerir. Yani, tahayyül ettiği toplumu oluşturacak sağlıklı ve makbul vatandaşların niteliklerine dair bir liste sunar.

Genel özellikleriyle Başkut’un, Aziz Nesin ve Nâzım Hikmet gibi, toplumcu bir oyun yazarı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Tiyatro, onun için de kendi ideolojik kabulleri doğrultusunda toplumu düzeltme işlevi yüklenen bir “aygıt” vasfı taşır. Hatta o, güncellik hassasiyeti bağlamında, dumanı üstünde tüten problemleri, sıcağı sıcağına oyunlarının konusu kılarak tabiri caizse, erken teşhiste bulunma gayreti güder ve tedaviye hemen başlamayı amaçlar. Başkut’un böylece, eserleri aracılığıyla hastayı (yani toplumu), vakit

⁹² Yazar, bu tutumundan ötürü, kimilerince övülmüş, kimilerince ise, olumsuz yönde eleştirilmiştir. Örneğin, Ziya Somar, Başkut’u, aktüel yansıtma gayretinden dolayı “usta bir realist” saymıştır (Şener, 2011, s. 109). Bu yüzden kendisine yöneltilen olumsuz eleştirilere cevabı, bizzat Başkut verir: “Bazı münekkitler mevzularımı aktüel mevzular arasından seçmemi benim zaaflarımdan biri olarak öne sürüyorlar. Bence bu benim kuvvetimdir. Sanatın da bir vazifesi olduğuna daima inandım ve inanıyorum” (Tağızade Karaca, 2004, s. 76).

⁹³ Sevinç Sokullu’nun tespitine göre, onun “kahramanları bozulmuş ve çürümüş toplum değerleriyle ters düştüğü için uyumsuzluktan ötürü gülünç görünürler” (1993, s. 263).

kaybetmeksizin iyileştirmeye çalıştığı ve onu, bu çerçevede eyleme geçirmeyi hedeflediği iddia edilebilir.⁹⁴

Çalışmanın bu bölümünde, Cevat Fehmi Başkut'un *Sana Rey Veriyorum*, *Soygun* ve *Kleopatra'nın Mezarı* başlıklı oyunları, toplumcu içerikleri dikkate alınarak detaylı bir şekilde çözümlenecektir. Tekrara düşmemek amacıyla, yukarıda zikredilen diğer oyunlara, gerçekleştirilen incelemeye dair sunacakları katkı doğrultusunda kısaca değinilecektir. Bu bağlamda, olumlanan ve olumsuzlanan, diğer deyişle idealize edilen ve dışlanan oyun kişileri ve öne alınan toplumsal/siyasi meseleler tespit edilerek metinlerin, kurtarıcı ideoloji olarak Cumhuriyet'in kurucu değerlerini işaret ettiği öne sürülecektir.

3.3.3.1. Cevat Fehmi Başkut'un İdeal/Makbul Kişileri ve Ötekiler

Cevat Fehmi Başkut, oyunlarının olumlu tiplerini genelde Ankara'da, Cumhuriyet'in kurduğu üniversitelerde eğitim almış ve bu sayede Cumhuriyet'in değerleriyle yetişmiş gençlerden seçer. Bunun dışında, örneğin *Soygun*'daki Hâkim Salim gibi, yine Cumhuriyet'in millî ve manevi hassasiyetlerini gözeten ve davranışlarıyla örnekleyen oyun kişileri de olumlu tip olarak kurulur.⁹⁵ Yazarın eserlerindeki iç karartıcı/umut kırıcı atmosfer ve sosyal/siyasi sorunların sertliği özellikle, idealleştirilen gençlerin varlığıyla yumuşar. Hatta çoğu çatışma, onların etkisiyle son bulur. Bu gençlerin, temsil ettikleri değerlere bağlılıkları dolayısıyla, anlatıyı saran kara bulutlar dağılarak tıpkı Aziz Nesin'in oyunlarının sonunda olduğu gibi, iyimser bir gelecek tahayyülü ortaya konur. Böylece Başkut'un, döneminin problemlerinin çözümü ve aydınlık bir gelecek için, Cumhuriyet ideolojisiyle yetişmiş idealist gençlere ümit bağladığı söylenebilir. Yazarın, söz konusu tespitleri somutladığı oyunlarından biri, 1950 tarihli *Sana Rey Veriyorum*'dur.

⁹⁴ Bu tespit, Marksist tiyatro yazarı ve kuramcı Bertolt Brecht'in, tiyatrodan beklentileriyle koşutluk sergiler ve Brecht'le Başkut'u, bu bağlamda aynı kümeye yerleştirir. Nitekim Brecht, "Aristoteles Oyun Sanatının Dolaysız Etkisi" başlıklı yazısında, Almanya'da, Weimar Cumhuriyeti Dönemi'nde, kürtaın yasaklanması gibi güncel bir mevzuyu tiyatroya taşıyan Aristotelesçi bir oyunu, yarattığı farkındalıkla "emekçi kadınlar[in] ortak bir eylem" düzenlemesini ve bu eylem neticesinde, "gebeliği önleyici ilaçların parasının bundan böyle hastalık sigortalarınca ödenmesini" sağladığı için övgüyle anar (Brecht, 1997, s. 58). Kendi tiyatro anlayışıyla da haddizatında, bu örnekteki gibi, toplumsal ve siyasi bir eylemi ve dönüşümü hedefler. Başkut'un da benzer niyetlerle tiyatroyu araçsallaştırdığı, güncel sorunlara yönelerek toplumu harekete geçirmeyi amaçladığı söylenebilir. Burada, tezde ısrarla vurgulanan, farklı ideolojik kabullerden yola çıkılarak oluşturulmuş olsa da her toplumcu edebî metnin, son tahlilde, toplumu yönetme, yönlendirme ve değiştirme niyetiyle vücut bulduğu iddiasının desteklendiği görülür.

⁹⁵ Oyunlarındaki toplumcu-ideolojik içerikle uyumlu bir şekilde, Cevat Fehmi Başkut, döneminin "Türk Entelejansiyası'nın genel karakteriyle benzeş[ir] (...). Bu bağlamda [o], Cumhuriyet'in inkılâplarına bağlı" bir yazardır (Ayhan, 2012, s. 96).

3.3.3.1.1. Yoz-Şehir İstanbul'dan Kurtarıcı-Mekân Anadolu'ya: *Sana Rey Veriyorum*

Sana Rey Veriyorum, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde 27 yıl boyunca “kasaba doktorluğu” yapmış Ramazan Cankurtaran'ın, İstanbul'a dönerek mesleğini, burada açtığı muayenehanesinde sürdürebilme ve doktor olarak İstanbul'da tutunabilme çabasını odağa alır. Ramazan Cankurtaran'ın muayenehanesi, açıldığı günden beri tabiri caizse sinek avlamaktadır. Asuman, söz konusu durumu babasına sitemkâr bir edayla dile getirir: “İstanbul'a geleli ve bu muayenehaneyi açalı iki ay oldu. İki ayda kaç hasta kapını çaldı? Üç değil mi?” (Başkut, 2005c, s. 12-13).

Cankurtaran ailesi için işler, maddi açıdan iyi gitmemektedir. Bu durumu tersine çevirmenin yolu ise dürüstlüğü, namusu ve ahlaki gözeterek çalışmak değil, dönemin ve İstanbul'un şartları gereğince dalavereye başvurmaktır. Böylece eserde, zenginleşmeyle ahlaksızlaşma arasında bir irtibat kurulmuş olur ve para, yozlaştırıcı bir güç olarak işaretlenir.⁹⁶ Oyunun henüz başında çizilen olumsuz maddi tablonun peşine Ramazan'ın, karısı Mübeccel'in de ısrarları sonucunda, muayenehanesine hasta gelmesi, dolayısıyla geçimlerini sağlayabilmek adına başvuracağı düzenbazlık açıklanır. Asuman, yapmak üzere olduğu “hata”yı önlemek için babasını uyarırken aynı zamanda, onun gerçekleştireceği sahtekârlığı da ortaya döker:

Haber aldım ki artık hasta simsarlarıyla iş görmeye karar vermişsin. Simsarlar bugün geleceklermiş. Senin için profesördür, hocadır, Almanya'dan, Fransa'dan gelmedir deyip hasta taşıyacaktırlar. Üstelik bir başka hile yoluna daha sapacakmışsın. Hastabakıcıya talimat vermişsiniz. O, bekleme odasında hastaları dinleyip dertlerini öğrenecek,

⁹⁶ Zenginlikle ahlaksızlık arasında ilişki kurarak paranın yozlaştırıcı gücünü daha açıkça gözler önüne seren dönem oyunlarından biri, Reşat Nuri Güntekin'in kaleme aldığı *Balikesir Muhasebecisi*'dir (1953). Oyunda, namuslu ve dürüst bir şekilde çalışarak geçinebilenin imkânsızlığı, Necdet'in eski öğretmeni Namık'ın, öğrencisinden iş istemeye gelmesiyle örneklenir: “Şimdilik üstü örtülü dilencilik stajındayım” (Güntekin, 1971, s. 22). Necdet'in babası Tahir, 2. Dünya Savaşı sonrasında vurgunculukla zenginleşmiştir (1971, s. 23-24). Öğretmen Namık, bu durumu öğrense bile, daha çok para kazanabilmek için Tahir'in yanında çalışma talebini yineler. Onun için, ahlaki standartları korumak değil, ne pahasına olursa olsun insanca yaşamak önemlidir: “Babanıza rica edin... Beni himayesine alsın... Şirkette bir iş versin... Nihayet bir parça da biz yaşayalım” (1971, s. 25). Oyunun sonunda Tahir, vurgunculuğundan dolayı girdiği hapisaneden çıkar ve düşünceleriyle ahlaksızlığın, zenginliğin bedeli olduğunu ortaya koyar. Böylece metinde para, yozlaştırıcı bir güç olarak öne alınmış olur: “Bir kere daha birinizin ağzından ideal mideal diye bir lâkırdı işitsem kemiklerinizi kırdığının resmidir... Hem vurguncu hem evliya öyle yağma yok... Ya o ya bu...” (1971, s. 88).

gelecek sana gizlice söyleyecek, sen de hasta daha odanın eşiğinde iken kendi keşfinmiş gibi bunu ilan edecekmişsin. Böylece keramet taslayacak, biçare ümitsiz hastaları avlayacakmışsın. Bunlar bize yakışır mı baba? 27 yıl önceki yeminini hatırla! (2005c, s. 14-15)

Ramazan'ın "Türkolojiden mezun" kızı Asuman (2005c, s. 16), henüz metnin başındaki bu düşünceleriyle oyunun olumlu kişisi olarak belirmeye başlar. Babasının, mesleğe başladığı ilk yıllardaki hatıralarını bulup ona geri okur. Cumhuriyet'in resmen kurulduğu 1923 yılında mesleğe başlamış olan Ramazan, bu dönemde Cumhuriyet meşalesiyle Anadolu'yu aydınlatmaya hevesli, idealist bir doktor hüviyetindedir:

Bugün yemin ettim. Mesleğimi çıldırasıya seviyorum. (...). Namusumu ve sanatımın şerefini daima muhafaza edeceğim. Vicdanımın sesinden başka ses dinlemeyeceğim. Bütün endişem, hastamın sağlığı olacak. İnsan hayatına ana karnına düştüğü andan itibaren mutlak bir surette hürmet edeceğim. Bütün Anadolu doktorsuzluktan inliyor. Şehir şehir, kasaba kasaba, köy köy dolaşarak ilmin tükenmez kaynağından şifa dağıtacağım. Kitapsız yetismeyi hoş gören bizden evvelkilerin düştükleri hatayı işlemeyeceğim. Mevcut bilgilerime her gün bir yenisini ekleyerek bunlardan başkalarının da faydalanmasını sağlayacağım. Talebelerim olacak, onların benim yapamadıklarımı yapmalarına yardım edeceğim. Bundan gurur duyacağım. Göğsüm sevinçle şişiyor, koltuklarım iftiharla kabarıyor. Allah'ın yarattığı en güzel eser olan insan hayatını sürdürmek için çalışmak şüphesiz vazifelerin en mukaddesi... (2005c, s. 13-14)

Devamında Asuman, babasına, bunları "yazan sen misin" diye sorar (2005c, s. 14). Böylece, aradan geçen 27 yılın ardından, Ramazan'ın geçirdiği olumsuz değişim gözler önüne serilir. Yukarıdaki alıntıda o, kendisini topluma vakfetmiş, onun iyiliği ve sağlığı için mücadeleden başka bir şey düşünmeyen toplumcu-idealist bir aydın-doktor görünümündedir. "Ben"ini, âdeta Türk milletinin varlığına adamıştır. Yeni kazanılan zaferin ve kurulan devletin, içinde uyandırdığı romantik hislerle ve coşkuyla, Cumhuriyet'in kurucu değerleriyle donanmış bir hâlde, Anadolu'da yürüteceği vazife için sabırsızlanmaktadır. Asuman'ın dile getirdiği gibi o, bu yıllarda toplumun nazarında,

Cumhuriyet'in kutsal değerlerini eylemleriyle örnekleyerek/göstererek onlara tebliğ eden bir peygamber konumundadır: “Az mı can kurtardın? Az mı hayır dua aldın? Her gittiğin yerde bir muhabbet, saygı, hatta ibadet halesiyle çevriliyordun. Sana peygamber gözü ile bakıyorlardı baba” (2005c, s. 14).

Öte yandan Cumhuriyet'in bu ideal “peygamberi”, zamanla kendi tanrısına yüz çevirir. Neticede, onun halkla kurduğu sağlıklı iletişim bozulur. 27 yılın sonunda, hatırasına not düştüğü bütün manevi değerleri yadsıyan Ramazan, para kazanabilme hırsıyla, hastaları müşteri derecesine indirir ve onları muayenehanesine çekebilmek için çeşitli dalaverelere başvurmayı kabul eder. Manevi ve ulusalcı değerlerden, ayrıca idealistliğinden tam anlamıyla soyunan Ramazan, maddiyatçı ve düzenbaz bir kişiliğe evrilir. Anlatı zamanının yozlaştırıcı tazyikiyle o, paradan başka hiçbir şeyi umursamayan ve para kazanmak için her yolu mübah gören bir insana dönüşür. Bu yönüyle, yozlaşarak topluma yabancılaşmış aydın tipinin temsilciliğini üstlenir. Hatta 1923'te mukaddes bir meslek addettiği hâlde, aradan geçen zamanın ardından artık geçimlerini sağlayamaması nedeniyle doktorluğu bırakmayı ve “kundura boyacılığı” yapmayı düşünür (2005c, s. 15). Buradan hareketle, oyunun yayımlandığı 1950 özelinde, bir mesleğin kıymeti ve önemi, sağlayacağı kazançla doğru orantılıdır, düşüncesinin örneklendiği söylenebilir. Bu yüzden, ayakkabı boyacılığı, Ramazan bu işi, lafın gelişi söylemişse de, sağlayabileceği maddi getiri dolayısıyla doktorluktan daha değerli bir iş mesabesine yükselir. Böylece, iktidar-yazar Başkut'un bakış açısıyla “mukaddes”liğin maddiyatla ölçüldüğü ve belirlendiği bir Türkiye portresi sunulduğu öne sürülebilir.

İdealist yıllarında kimliğini, millî ve manevi değerler üzerine kuran ve “ben”ini yadsıyarak millete faydadan başka bir amaç gözetmeyen Ramazan artık, paranın dışında bir laf etmez hâle gelmiştir: “Baba ne oldu sana? Son zamanlarda paradan başka bir şeyden bahsetmiyorsun. Bir doktorun, bir bilim adamının ağzına çok yakışacak kelime doğrusu” (2005c, s. 12). Asuman'ın bu serzenişine verdiği cevapla o, çağının yozlaşmış-egemen zihniyetine teslimiyetini dışa vurur: “Haklısın kızım... Fakat, Allah kahretsin, onsuz da olmuyor ki...” (2005c, s. 12).

Anlaşılacağı üzere Ramazan, anlatı zamanının bozukluğu ve çürümüşlüğüne karşı, iradi ve ideal bir dirençle karşı durma yoluna gitmez. Kendisini âdeta akıntıya bırakır ve

kurtuluş için kulaç atmayı, diğer deyişle daha iyi bir düzen için mücadele etmeyi aklının ucundan geçirmez. Hatta 1923'teki toplumcu tutumu, 1950'de bireycilikle yer değiştirir. Böylece, yukarıda incelenen diğer oyunlarda gözlemlendiği gibi, bu metinde de bireycilikle kötülük arasında bir koşutluk kurulduğu söylenebilir. Ramazan geçmişte, Anadolu insanına doktorluğuyla sağlayacağı faydaların heyecanı ile sabırsızlanırken artık, şahsi arzularını hayatının yegâne amacı olarak belirler: “Allah kısmet edip de bir kotra sahibi olamadım ki... Bu emelime kavuşmadan ölürsem, vallahi gözüm açık gidecek” (2005c, s. 13). Buraya kadarki çözümlemenin gösterdiği gibi söz konusu oyun kişisi, iradesizliği yüzünden bir bukaletim gibi renk değiştirir ve anlatı zamanında süregelen olumsuz zihniyetin rengine bürünür. Kendisini kuşatan maddiyatçı ve “ben”cil çemberin homojen bir üyesine dönüşür. Asuman ise, babasının terk ettiği idealistliği sahiplenerek Cumhuriyet ideolojisinin yeni “peygamberi”, kurucu ve kurtarıcı değerlerin hatırlatıcısı, dolayısıyla ideal-ideolojik bir tip olarak metindeki yerini alır.

Peki Asuman, anlatı zamanı içinde süregelen toplumsal çürümeye/hastalığa karşı nasıl bir tedavi yolu izler? Öncelikle, gerçekleştirmek üzere olduğu yanlıştan döndürmek için babasına, mesleğe başladığı ilk yıllardaki idealistliğini, savunuculuğunu üstlendiği değerleri ve kendine verdiği sözleri hatırlatır. Bu girişimiyle, Ramazan'a âdeta ayna tutup farkında olmadan sürüklendiği suyun pisliğini açığa çıkararak onu sarsmayı ve bilinçlendirmeyi hedefler. Yani en başta o, hastada, mustarip olduğu hastalığa dair, tıpkı toplumcu yazarların okurda/seyircide gerçekleştirmeyi arzuladığı gibi, bir farkındalık yaratma yoluna gider. Ramazan, hastalığını kabul ettiğinde ikinci aşamaya geçer ve ona, toplumcu edebî üretimlerin çoğunda gözlemlendiği gibi, iyileşebileceği asıl tedaviyi aktarır: “Haydi gel biz kasabaya dönelim” (2005c, s. 15). Yozlaşmaya ve çürümeye uğramadan yaşayabilmenin, diğer deyişle saf ve temiz kalabilmenin tek yolu olarak öne sürdüğü “Anadolu'ya dönüş” tavsiyesini, şu şekilde gerekçelendirir:

Orada sen tek kalıyorsun. En büyük, en şöhretli, en âlim adam sen oluyorsun. Hasta istediğin kadar... Parayı da arzu edersen şerefine ve namusuna hâlel getirirmeden daha fazla bulabilirsin. (...). Bu kirli yollara sapacak olduktan sonra ne diye 27 sene Anadolu kasabalarının kahrını çektin? (2005c, s. 15)

Bu fikir, Ramazan'ın da aklına yatar ve üzerinde çok düşünmeden kızının önerisini kabul eder: “Hay Allah kahretsin... Doğru söylüyorsun kız... Vallahi böyle yapmalı!” (2005c, s. 15).

Ramazan ve kızı Asuman'ın, henüz oyunun başındaki diyaloguyla İstanbul'un toplumsal bozulmanın sembol şehri biçiminde kurulduğu, Anadolu'nun ise, bu toksik şehrin panzehri gibi sunulduğu söylenebilir. Böylece, mekânın insan üzerinde dolaysız bir etkiye sahip olduğu düşüncesinin imlenerek mekâna dair niteliklerin, insanın kişiliğini ve eylemlerini doğrudan şekillendirdiği varsayımının örneklendiği bir anlatı dünyası inşa edilir. Bu sayede oyunda mekân, “statik ve dinamik bir yapı olmaktan çıkar; daha canlı ve işteş bir boyut kazanır” (Oral, 2024, s. 36). Söz konusu denklemde Ramazan, âdeta bulunduğu kabın şeklini alan sıvık⁹⁷ bir madde kıvamındadır. Yani, arkasından esen rüzgâra direnç göster(e)meyen edilgen bir kişiliğe sahiptir. Nâzım Hikmet'in oyunundaki Menofis gibi protest değil, uysaldır. Bu bağlamda o, sorgulamadan ona biçim vermeye çalışan Asuman'ın telkin ettiği kalıbın şeklini alır. Asuman'ın çizdiği yol, aynı zamanda yazarın okura/seyirciye iletmeyi arzuladığı kurtuluş reçetesinin karşılığıdır. Sıvık-aydın Ramazan, henüz oyunun başında kendisine sunulan kurtuluş yoluna yönelse, İstanbul'un kirli ve paslı rengine bürünmeden Anadolu'nun, Cumhuriyet'in kurucu değerlerini temsil ettiği farz edilen saf aydınlığıyla temiz kalabilecektir. Ama olaylar, Asuman'ın idealliğinin zıddı bir kişiliğe sahip Mübeccel'in müdahalesiyle, tam tersi bir istikamete girer.

Mübeccel, Asuman'la hemen hemen aynı yaştadır ve Ramazan'ın ikinci eşi,⁹⁸ dolayısıyla Asuman'ın üvey annesidir. Onun temsil ettiği olumsuz değerlere dair saptamalar, diğerinin idealliğinin kıstaslarını daha da belirginleştirecektir. Mübeccel, babayla kızın kendi aralarında konuştuğunu fark edince hemen araya girer: “Oh, maşallah... Baba kız baş başa vermiş böyle gizli gizli neler konuşuyorsunuz bakayım?” (2005c, s. 16). Ramazan, suçüstü yakalanmış gibi, lafı ağzında gevelerken Asuman, “meydan okurcasına” Mübeccel'in karşısına dikilir: “Anadolu'ya dönmeyi düşünüyorduk” (2005c,

⁹⁷ TDK *Güncel Türkçe Sözlük*'te “sıvık”, “yumuşak kıvamlı, suyu fazla” şeklinde tanımlanır. Bu kelimenin, Ramazan'ın edilgen/pasif kişiliğini uygun bir şekilde yansıttığı düşünülmüştür.

⁹⁸ Ramazan'ın ilk eşi, Asuman'ın aktarımına göre, onun Anadolu'daki “çileli hayat[ından]” dolayı vefat etmiştir. Dolayısıyla ilk eşin, Ramazan'ın idealistliğini, ölümüyle ise, bu idealistliğin bedelini sembolize ettiği söylenebilir. Bu bağlamda Asuman, Ramazan'ın geçirdiği olumsuz değişimin sembol ve tetikleyici ismi olacaktır.

s. 16). Üvey annesinin Asuman’a cevabı, bu oyun kişinin ideallliğini temellendiren vasıflarından birini ortaya koyar. O, üniversitede Türkoloji eğitimi almıştır: “Hele siz küçük hanım... Türkolojiden mezun oldum diye başımıza bela kesildiniz! Kalkıştığınız işlere bakın.... Topumuzun kaderini tayin etmek size mi kaldı?” (2005c, s. 16). Son cümledeki “topumuzun” sözcüğünün, “toplumumuzun”u çağrıştırdığı düşüncesinden hareketle Mübeccel’in, Asuman’ın temsil ettiği ve Cevat Fehmi Başkut’un yücelttiği değerlerle toplumun “kaderini tayin etmesine” karşı direnç gösterdiği öne sürülebilir. Kısacası, Asuman’ın “Türkoloji” eğitimi alması, onun Cumhuriyet’in kurucu değerleriyle yetiştiği ve bu değerlerle bedenlendiğini sezdirmesi açısından işlevseldir.⁹⁹ Dolayısıyla o, sergilediği her davranış ve savunduğu her düşünceyle, yazarın ideal Türk kadını kavrayışını örnekler. Mübeccel ise, Başkut’un tahayyül ettiği toplumun içini kemiren bir mikrop gibi sunulur. Metinde, o ve onun gibilerin temizlenmesi, diğer deyişle kamusal alandan dışlanması gerektiği ima edilir. Buradan hareketle Asuman’ın, yazar-iktidarın makbul bir öznesi; Mübeccel’in ise, ideolojik-anlatı evreninin ötekisi biçiminde kurulduğu rahatlıkla söylenebilir.¹⁰⁰

⁹⁹ Yaşar Kalafat, “Türkoloji”nin kapsamını, şu cümlelerle belirler: “Anadolu kültürüne sahip çıkmakla, Anadolu’da milletin kültürüne yani Türkiye Cumhuriyeti kültürüne sahip çıkmış olursunuz. Sahiplenilen Anadolu Türk kültürüdür. (...) Anadolu’nun ve onu da kapsayan Türk kültür ekolojisinin araştırmacı olmak genel Türklüğün sahipliğini yapmak demektir” (2013, s. 6). Asuman’ın ısrarla Anadolu’ya dönüşü dile getirmesi, onun, bir Türkolog olarak donandığı değerlerin ve kuşandığı zihniyetin dışı vurumudur.

¹⁰⁰ Yazarın 1955 yılında kaleme aldığı *Harput’ta Bir Amerikalı*’da, Mübeccel’in dâhil olduğu kümeye eklemenebilecek “mikrop” oyun kişileri, Cumhuriyet’in kurmaya çalıştığı ulus kimliğini yadsıyan Amerika hayranı tiplerlerdir. Metnin olay örgüsü, yıllar önce Amerika’ya gidip orada, milyoner bir iş adamına dönüşmüş Abraham Maderus’un, kardeşini bulmak için Türkiye’ye gelişi etrafında şekillenir. Maderus, Türkiye’de kendisine rehberlik yapması için tuttuğu Kâtip Necmettin Arş aracılığıyla, gazeteye, kayıp kardeşine dair bildiklerinden hareketle bir ilan veririr. Bunun üzerine, Amerikalı milyonerin kardeşi olduğu iddiasıyla üç Ahmetler (Ahmet Hamlet, Ahmet Bulur, Ahmet Okyay) ve ölen kocasının, Maderus’un aradığı kardeşi olduğunu öne süren Celile Kızılçiçek, Kâtip Necmettin’e başvurur. Amerikalı milyoneri ikna etmek için türlü yollara başvuran bu dört oyun kişisi, genel çerçevede Cumhuriyet’in makbul toplumunun ötekisi hüviyetiyle varlık gösterir. Örneğin Celile Kızılçiçek, kendisini Maderus’a beğendirmek için Amerikan, dolayısıyla Batı terbiyesiyle yetişmiş bir kadın olduğunu özellikle vurgular. Mütareke yıllarında ailesinin İngiliz, Fransız, İtalyan askerlerini memnuniyetle ağırladığını övünerek aktarır (2005b, s. 30). Böylece onun, Batı hayranlığının hainliğe evrildiği bir kadın tipini temsil ettiği görülür. “Üç Ahmet”lerin de benzer olumsuzluklarla donandığından hareketle, bunların, yazar Başkut’un ideal-ideolojik dünyasının ötekisi ve toplumdan temizlenmesi gereken mikroplar biçiminde kuruldukları, rahatlıkla ifade edilebilir. Başkut, *Makine*’de de (1953) Batı hayranlığını olumsuzlar. Bu oyunda asıl irdelenen sosyal problem, memur sınıfının, 1950 şartları bağlamında yaşadığı geçim sıkıntısıdır. Başkışı Hacı Bey’in, kocasıyla birlikte Fransa’da yaşayan kız kardeşi Muazzez’in oyuna katılmasıyla birlikte, Batı’yı yüzeysel yönleriyle, yani, eğlence ve sosyitesiyle alımlayan insan tipinin komikleştirilerek eleştirildiği görülür. Hacı Bey, “[s]iz Avrupa’da yalnız güzel kadın ve erkeklere bakıp içki içerek yemek mi yediniz Allahaşkına... Yalnız barları dansingleri mi dolaştınız” diyerek (1972a, s. 57) onun, bu yüzeyselliğini vurgular. Ama Muazzez’in Batı hayranlığının, yukarıda zikredilen Celile Kızılçiçek gibi, hainliğe varmadığı özellikle söylenmelidir. Muazzez, yetiştiği ataerkil iktidarın öznesi olarak eğitim almamış, özde taşralı bir kadındır. İktidar-yazar tarafından ona giydirilen Batı hayranlığı, metin boyunca naif, hatta komik bir çizgide ilerler.

Mübeccel, Asuman'ı uyardıktan sonra, onu yanlarından kovar: "Dilinizi tutun ve lütfen şimdi beni babanızla yalnız bırakın" (2005c, s. 17). Böylece Mübeccel, fikirlerinin rüzgârıyla Asuman'ın, Ramazan'ın zihninde pencereler açarak yaratacağı cereyanı engellemeye çalışır. Kızının gidişiyle Mübeccel'le baş başa kalan Ramazan, onun iktidarı karşısında uysal bir özneye dönüşür: "Söyle karıcığım..." (2005c, s. 17). Sonrasında Ramazan'ı, İstanbul'daki simsarlarla görüşmeye zorlayan ve yukarıda bahsi geçen dalaverelere başvurmasını asıl planlayanın Mübeccel olduğu anlaşılır (2005c, s. 17-18). Mübeccel'in, kocasının, verdikleri karardan caymaması için uğraştığı sırada yaşama dair beklentilerini dile getirdiği kısım, bu oyun kişinin anlatma zamanının neredeyse bütün olumsuz değerleriyle donandığını gösterir. Bu özellikleriyle Mübeccel, 1950 Türkiye'sinin tüketim/lüks odaklı, manevi değerlerden yoksun ve maddiyattan başka bir şey düşünmeyen, aynı zamanda kocası Ramazan'ı, kendisi gibi ihtiraslı, kıskanç ve doyumsuz kılmaya çalışan yozlaşmış kadın tipinin bir temsilcisidir:

Peki ama benim, senin, kızının bu insanlardan farkımız ne? Doktorluğuna sen de doktorsun; fakat hani senin apartmanların? Kadınlığıma ben de kadını; fakat hani benim elmaslarım? Genç kız olmasına senin kızın da genç... Hani onun kat kat elbiseleri? Nerede tenis raketi, nerede spor otomobili? Niçin onların olsun da bizim olmasın? Sen de aynı okulda okumadın mı? Sen de reçete yazmıyor musun? (...). Ramazan gözünü aç... Dedim ya gencim, güzelim, yaşamak isterim. (...). Benim de apartmanım, karada otomobilim, denizde motorum olacak. (...). Ben de poker ve bezik partilerine gideceğim, ben de mücevherler takacağım. Ben de bir giydiğimi bir daha giymeyeceğim. (2005c, s. 18-19)

Ramazan, Asuman ve Mübeccel'in işgal etmeye uğraştıkları, diğer tabirle üzerinde iktidar kurmaya çalıştıkları savunmasız bir kale gibidir. Dönemin toplumsal ve ailevi normları bağlamında, iki genç kadın da düşüncelerini hayata geçirebilmek için onu ikna ederek kendi iktidarlara lehine özne kılmak zorundadır. Çünkü o, her şeyden önce baba ve koca olarak evin geçimini sağlayan erkek ve ailenin akıbetini belirleme yetkisine sahip bir karar vericidir. Bu yüzden, ona iki ayrı cepheden saldırırlar. Bu savaşta Asuman, munis, saygılı ve itidalli bir üslup takınırken Mübeccel, yırtık ve cazgırdır. Temsilciğini üstlendiği maddiyatçılıkla uyumlu bir çizgide, dişilliğini de cephanesine katarak

Ramazan'ın erkekliğine hücum eder: “Sanatı var, meşhur olmak istemiyor, bu ne ihtirassız insan? (...). Genç ve güzel karısı var, zengin olmak istemiyor. Bu ne ahmak erkek! (...). Ah ben erkek olsaydım!” (2005c, s. 18). Devamında Asuman'ı, “kuş beyinli, kendini beğenmiş” ifadeleriyle tarifler ve eğer dediğini yerine getirmezse Ramazan'ı terk etmekle, yani dişiliğinden ve bedeninden mahrum bırakmakla tehdit eder (2005c, s. 19). Neticede, kocası ona teslim olur ve iki kadın arasındaki mücadelenin ilk raundunu Mübeccel kazanır (2005c, s. 19).

Oyunda, Ramazan Mübeccel'in işgali altındayken Asuman, kenara çekilerek pasif bir duruma geçer. İktidar koltuğuna oturarak ipleri eline alan Mübeccel'in yetkili olduğu süreçte ilk önce, hasta simsarı Bayram gelir ve yukarıda bahsi geçen düzenbazlığın düğmesine basılır (2005c, s. 22). Ramazan, başlangıçta cılız bir direnç gösterse de karısının kendisi için çizdiği bozuk yola girmeyi kabul eder (2005c, s. 29). Bu sayede elde edilecek kirli parayı reddettiği için Asuman, nişanlı olduğu köy öğretmeniyle evleneceğini hatırlatarak bu yoz çemberin dışına çıkar (2005c, s. 30). Böylece sahne, hemen bütün unsurlarıyla, çürümüş ve bozulmuş büyük şehir İstanbul'un karikatürize bir temsiline dönüşür. “Tipik bir taşralı arazi sahibi” Abdürrezzak'ın, kurulan tezgâhla kandırılmaya çalışıldığı bölüm, Bayram'ın öncülüğünde planlanan dolandırıcılığın pratiğe dökülüşünü ve yaşanan olayların, kazalarla/tesadüflerle komikleştirilerek fiyaskoyla sonuçlanmasını işler (2005c, s. 36-41).

Ramazan'ın “kötü yol”a girişinin akabinde, bir başka yoz doktor, Fettah tarafından ona, iktidara yürümekte olan muhalefet partisinde milletvekilliği teklif edilir. Teklifin sahibinin taşıdığı kötücül nitelikler,¹⁰¹ milletvekilliğiyle ahlaki bozulma arasındaki ilişkiyi imler.¹⁰² Neticede Ramazan da öncesinde temsil ettiği değerlerden ödün vererek

¹⁰¹ Fettah, 1950 Türkiye'sinin zehirlenmiş toprağında boy veren türedi zenginlerdendir. Ramazan'ın aktarımına göre, ikisi, aynı zamanlarda doktorluk yapırlarken sıtmal hastaları belirlemek için köy köy dolaşp köylülerden kan almakla görevlendirilmişlerdir. Ramazan, canını dişine taktığı hâlde ayda en fazla 1700 kişinin kanını alabilirken Fettah, 19000 kişinin kanını alabilmiştir. Meselenin iç yüzü ortaya çıktığında Fettah'ın, bu sayıyı tutturabilmek için dalavereye başvurarak tavukların kanlarını tüplere doldurduğu anlaşılır (2005c, s. 44). Ramazan tarafından aktarılan bu anıyla birlikte, Fettah'ın nasıl düzenbaz ve bozuk bir kişiliğe sahip olduğu gözler önüne serilir.

¹⁰² Politikanın ve politikacıların kangrenleşmiş yoz niteliğinin görünür kılındığı bir diğer oyun, 1960 tarihli *Hacıyatmaz*'dır. Metnin olumlu tiplerinden İsmail, Başkut'un sözcülüğünü üstlenerek onun politikacılara bakışını şu cümlelerle ortaya koyar: “Devirler değişiyor, iktidarlar düşüyor, politikacılar birer birer yuvarlanıyor. Fakat sen daima ayakta kalıyorsun. Tıpkı bir hacıyatmaz gibi, seni yere sermenin imkânı yok” (2005a, s. 71). Ayrıca eserde, politikanın, toplumu düzelterek bir mekanizmadan ziyade, süregelen olumsuzlukların kaynağı olarak değerlendirilmesi söz konusudur. Başkut'un bakışında siyaset, ileriye ve

dönüştüğü yeni olumsuz hâlin peşine ancak, milletvekili olabilecek kıvama gelmiştir.¹⁰³ “Sizi milletvekili yapıyoruz. Gerçi şimdilik aday ama ben meseleye olmuş bitmiş gözüyle bakıyorum. Anadolu’da çok bulundunuz. Kendinizi birçok yerde sevdirmişsinizdir. Partinin size ihtiyacı var” (2005c, s. 45). İdealist Ramazan’ın masum ve samimi duygularla Anadolu’da inşa ettiği kimlik, muhalefet partisinin kendi çıkarına kullanabileceği bir aparat, Ramazan’ın ise, iyice soğuduğu doktorluktan kurtulabilmesi için bir fırsattır. O, bu teklifi hemen kabul eder: “Hani bana mebusluk değil ya çöpçülük teklif etseydiniz peki diyecektim. (...). Yemin ederim ki bundan sonra beni hiç kimse, ama hiç kimse doktorluk yaparken görmeyecek” (2005c, s. 45). Anlaşmaları üzerine Fettah giderayak, Ramazan’a adaylık sürecindeki masrafları karşılayabilmesi için “15.000 liralık bir çek” verir (2005c, s. 46). Ramazan’ın bu ikramdan beklentisi, dönüştüğü bireyci kişiliği yansıtmaları açısından anlamlıdır: “Mübeccel, artık ben bu paradan bir kotra alırım değil mi... Ha... Küçük bir kotracık... Sandal kadar...” (2005c, s. 46).

Yaşananlara kayıtsızca sahnede beliren Asuman, nişanlısı Ahmet Sönmez’e yazdığı mektubu, postaya götürmek üzere dışarı çıkacağını söylemesi üzerine üvey annesi Mübeccel, ona hızlıca müdahale eder: “Babanız milletvekili oluyor... Bakan olacağı da muhakkak diyorlar. Onun siyasi hayatına zarar vermenize müsaade edemem. Bir bakanın

iyiye doğru gelişmez, aksine, farklı aktörlerin aynı rollere hayat verdiği bir kısır döngü içindedir. Yazar, bu konudaki düşüncelerini, yine, İsmail’le yansıtır: “Bu memlekette asırlardır manzara hep aynı... Suistimal, kanunsuzluk, akla gelen gelmeyen hırsızlıklar, binbir türlü rezalet. (...). Gelsin seçim, gelsin yeniler. (...). Memleketin iliklerine işlemiş yaralar kapanacak. Fakat ne mümkün. Çünkü sen, hayatta ve ayaktasın. (...). İşte böylece facia yine başlıyor, yine suistimaller, yine kanun çiğnemeler, yine binbir türlü rezaletler. İktidar yine gafil, yine suçlu...” (2005a, s. 71-72).

¹⁰³ Siyasetin yoz, yozlaştırıcı ve bozuk bir kurum olarak ele alındığı bir diğer oyun, Haldun Taner’in 1949’da kaleme aldığı *Günün Adamı*’dır. Metnin başkişisi Profesör, birinci perdede bilimsel/evrensel etik değerleri gözetken dürüst ve çalışkan bir üniversite hocası olarak sunulur. Aynı zamanda, tıpkı Ramazan Cankurtaran gibi Profesör de mesleğinin, ailesinin maddi beklentilerini karşılayamamasından mustarıdır. Ayrıca o, ortaya koyduğu bilimsel çalışmaların hem çevresi hem de toplumca hak ettiği ilgiyi görmediğinden yakını (Taner, 2017, s. 20). Profesör’ün oyunun başında sergilenen olumlu nitelikleri muhalefet partisinden dikkatini çeker ve parti, ona milletvekilliği teklifinde bulunur (2017, s. 11-12). Metin böylece, Profesör’ün, mesleğini sürdürmekle politikaya atılmak arasında yaşadığı kararsızlığı ve gerilimi işler. Aile üyeleri, tıpkı *Sana Rey Veriyorum*’daki Ramazan Cankurtaran’ın çevresindekiler gibi, kendi menfaatleri doğrultusunda, Profesör’e teklifi kabul etmesi için büyük bir baskı yapar. Birinci perdenin sonunda o, teklifi kabul ettiğini bildirir (2017, s. 26-27). Bunun üzerine bütün aile, sevinç içinde kutlamalara başlar. Hep birlikte, Profesör’ün savunduğu olumlu değerlerin temsilcisi hocasının resmi önünde gazetecilere poz verdikleri sırada, Profesör’ün oğlu, fotoğraf karesine girmek için zıplarken hocanın resmi düşer (2017, s. 29). Böylece, Profesör’ün politikaya girme kararının onun sahip olduğu değerleri aşındıracağı ve kendisini yozlaştıracağı mesajı sezdirilir. Nitekim olaylar, bir “çatalyol” örneği olarak da değerlendirilebilecek (Gür, 2024a, s. 279-292) ikinci perdede bu doğrultuda gelişerek oyunda, siyasetin ne derece bozuk ve yoz bir kurum olduğunun altı çizildiği gibi temiz, idealist ve namuslu kalınarak politikacı olunamayacağı okura/seyirciye telkin edilir.

kızı bir ortaokul öğretmeni ile evlenemez” (2005c, s. 46-47). İktidar koltuğuna iyice kurulan Mübeccel, Ramazan’ın iplerini biraz daha sıkar. Asuman’ı aradan çıkararak ona, Ahmet’e göndermesi için, nişanın bozulduğunu bildiren bir mektup yazdırır: “Nişan bozuldu... Yüzük postada... Üzgünüm... İmza Ramazan...” (2005c, s. 47).

Oyunun ikinci perdesi, seçim çalışmaları için Ramazan’ın ailesiyle birlikte gittiği “Orta Anadolu’da[ki] bir kaza merkezinde” geçer (2005c, s. 49). Metnin ideal-ideolojik Türk kadını Asuman, Mübeccel’in kendisini nişanlısından ayırmasından dolayı histeriden mustarıptır. Bu yüzden, yarı-deli ve yarı-bilinçsiz bir hâldedir. Belli belirsiz bir silüet gibi ortalıkta dolaşır, hiçbir olaya müdahil ol(a)maz. Böylece, Ramazan’ın bodoslama içine daldığı politika çukurunun pisliği, onun üzerine bulaşmaz. Asuman’ın bu bölümdeki yarı-deliliği, iktidar-yazarın onu, babasının neredeyse merkezine konumlandığı yozlaşmaya bilinçle dâhil ve tanık olmasını önleme, aynı zamanda çevresinde süregelen politik dalaverelerden korunmasını sağlama niyetiyle ilişkilendirilebilir. Asuman’ın histeriyle pasifleştirilmesi ayrıca, Mübeccel’in güdümünde gelişen olayların, onun müdahalesiyle kesintiye uğramadan gelişmesi açısından da işlevseldir. Buna karşın Asuman’ın, çocuksu bir ölçüsüzlükle etrafta uygunsuz bir kılıkla dolaşarak babasının seçmen gözündeki imajını zedelemesi, onun seçimi kaybetmesinin nedenlerinden biri olur (2005c, s. 78-79). Bu etkisiyle Asuman, edilgen bir konumdayken bile, Mübeccel’in yozlaştırıcı iktidarını aşarak babasının doğru-ideolojik yörüngeye yerleşmesini sağlar. Her hâlükârda, Ramazan’ın bütün kirliliğini çevresine de yayan politika macerası sürecinde, yarı-deliliği ve çocuksu bilinçsizliğiyle Asuman’ın saflığı muhafaza edilebilecek ve iktidar-yazarın ona giydirdiği toplumcu idealizmine hâlel gelmeyecektir.

Oyunun bir diğer ideal-ideolojik kişisi köy öğretmeni Ahmet, Ramazan’ın mektubunu aldıktan sonra, seçim çalışmalarının sürdürüldüğü otele gelir. Bu kısımda Mübeccel, Ahmet’in Asuman ve Ramazan’la görüşmesini engellemek için elinden gelen her şeyi yapar. Asuman’ın “zengin bir müteahhitle” evleneceği yalanını, şu cümlelerle gerekçelendirir: “...Asuman ne kadar olsa realist kız... Diyor ki sevgi on on beş günlük iş... Ondan sonra zaruret kendini gösterecek ve geçimsizlik başlayacaktı. İyisi mi...” (2005c, s. 62). Ahmet, Mübeccel’in bu sözlerine ilk başta inanamaz. Asuman’la geleceğe dair kurdukları hayali dillendirir: “Yok hanımefendi, bu işte biraz abartma var gibi geliyor bana. (...). Asuman Hanım da üniversite mezunuydu. O da benim gibi öğretmenlik

yapacaktı. Öyle kararlaştırmıştık. Gül gibi geçinir giderdik” (2005c, s. 62-63). Devamında Mübeccel, Asuman adına konuşarak onun sözde verdiği kararı temellendirmek için, Ramazan’ın olası milletvekilliğini öne sürer: “Asuman, aramızdaki evlilik babamın siyasi mevkiine zarar verebilirdi, diyor. (...). Doğrusu bir ortaokul öğretmenini seçmesi alçalma olur. Asuman böyle söylüyor” (2005c, s. 63).

Ahmet, yavaş yavaş ikna olmaya başlar ve mesleğine karşı yapılan taarruza, taarruzla karşılık verir: “Sonra hiç şüphesiz böyle bir adam, o beğenmediğiniz öğretmenin toplumsal konumuna zarar verir” (2005c, s. 63). Bu cevabıyla Ahmet, köy öğretmenliğinin, milletvekilliği ve bakanlıktan daha yüce bir mevki olduğu düşüncesini işaret eder. Mübeccel’in, “terfi zammı, maaş, becayış” konularında, eğer isterse kendisini kayırabileceklerine dair teklifine ise, onu tersleyerek ve ideallliğini pekiştiren bir içerikle karşılık verir: “Allah esirgesin! (...). Bir öğretmenin iltimas ile yükselmesini suç sayarım. Böyle bir teklifi kabul etmek şöyle dursun, yapılmasını bile hoş görmem” (2005c, s. 64). Sözleri, duruşu ve düşünceleriyle Ahmet, bozuk sosyal/siyasi düzenin dışında, yazarın ideolojik dünyasının bir unsuru, hatta neferi şeklinde kurulur. Ramazan gibi, çevresindeki akışa kendisini kaptırmayarak Cumhuriyet’in verimli ve kurucu toprağından beslenir. Dik ve tavizsiz kişiliğiyle o, etrafını kuşatan çölün rengine bürünmeyen, umut yeşertici bir vahayı andırır. Ahmet’in bu özellikleriyle, sosyal/siyasi atmosferin cezbedici karanlığına direnç gösterilebileceği, maddi bir çıkar gözetilmediği ve manevi değerler öncelendiği takdirde, kirlenmeden de yaşanabileceği düşüncesini örneklediği söylenebilir. Ahmet’in sahne almasıyla birlikte ayrıca, Ramazan’ın kolaylıkla dönüştüğü yeni-olumsuz hâlinin, herhangi meşru ve makul bir gerekçeyle savunulamayacağına altı çizilmiş olur. Çünkü o son tahlilde, kişisel zaaflarının da tazyikiyle, Ahmet gibi davranmamayı tercih etmiştir.

Oyun, yazarın ideolojik beklentilerinin gerçekleşmesiyle sona erer. Ramazan, kesin gözüyle bakılan seçimi kaybetmiştir. Bu yüzden Mübeccel ona, tabiri caizse ateş püskürür. Çünkü, kocasının mağlubiyetiyle arzu ettiği yaşama dair umutları sönmüştür: “Ramazan gözünü aç... Ben böyle bir hayat için yaratılmış kadın değilim... Raman ben gencim... Ben güzelim ve dünyada tek erkek olarak sen kalmadın!” (2005c, s. 94). Ramazan’ın, yeni taşındıkları apartman dairesine gelen bir kadını bedava muayene etmesi, Mübeccel’i iyice çileden çıkarır: “Minnetle, teşekkürle, nemli bakışlarla otomobil alınmaz, kürk alınmaz, bankalar bunları kabul edip insana hesap açmaz...” (2005c, s. 96).

Ramazan, karısının dişillik sinmiş yozlaştırıcı saldırılarını, bu sefer uysallıkla karşılamaz. Kalesinin yıkık duvarlarını hızlıca onarır. O, yaşadıkları neticesinde bir kere daha değişmiş, iktidar-yazarın kendisine yakıştırdığı makul kimliği tekrar giyinmiştir:

Şimdiye kadar aç mı kaldın hanım?... Bu güne dek çıplak mı gezdin hanım? Soğukta kaldın üşüdün mü? Sıcakta kaldın bunaldın mı? Evet sana mücevher alamadım, kürk alamadım, otomobil alamadım. Fakat, zaten bunları almak için evlenmedim. Ben bir kasaba doktoruydum... Yine de öyleyim... Elimde çantam köy köy kapı kapı dolaşırım. Bazen bir hasta, çıkarır bir lira verir. Bazen bir hasta çıkarır bir ayva verir. Parasız hastanın canını alamam. Çünkü ben can almaya değil, can vermeye mecburum. (2005c, s. 96-97)

Devamında Ramazan, ona hâlâ direnç gösteren Mübeccel'i, sonrasında ise simsar Bayram'ı yanından, dolayısıyla iktidar-yazarın ideal-ideolojik dünyasından kovar (2005c, s. 97-98). Böylece, Mübeccel ve onun temsil ettiği yoz değerlerin, anlatıdaki olaylara ve Ramazan'a yön veren geçici iktidarı son bulur. Kara kış geçmiş ve işgal bitmiştir. Kalenin kapıları bu sefer baharı, yani gelecek-umut dolu günleri, diğer deyişle Asuman'ı ve onu biçimlendiren ideal-kurucu değerleri karşılamak üzere, sonuna kadar açılmıştır. Dolayısıyla, iki kadın arasındaki mücadelenin nihai kazananı Asuman olmuştur. Ramazan, metnin başında kızının ısrarla belirttiği tavsiyeye nihayet uyar ve Anadolu'ya dönmeye karar verir (2005c, s. 98). Kadın ve erkek olarak madalyonun iki yüzü gibi birbirini tamamlayan Asuman ve Ahmet'in, yeniden bir araya geleceği imasıyla oyun biter (2005c, s. 99). Ramazan'ın, kızına "çoban yıldızım" şeklindeki hitabı (2005c, s. 99), Asuman'ın, babasının ve toplumun doğru istikamette ilerleyebilmeleri için takip edilmesi gereken bir kılavuz ve yol gösterici niteliği taşıdığını gösterir. Neticede, gençlerin kavuştuklarının imlendiği son sahneyle, onların birleşmesiyle doğacak çocukların, kurucu değerler ışığında Cumhuriyet'i ayağa kaldıracak olan makbul nesilleri yaratacağı sezdirilir.

Sonuç olarak oyunda, politika gibi, zaten bozulmuş düzenin çürümüş mekanizmasını sembolize eden bir kurumun ciddiye alınmayarak Cumhuriyet'in ihtiyaç duyduğu nesli yetiştirecek öğretmenlerin, toplumda süregelen zehirlenmenin panzehri gibi sunulduğu

söylenebilir. Daha doğrusu, iktidar-yazar Başkut'un nefes üflediği Asuman ve özellikle Ahmet aracılığıyla, öğretmenliğin söz konusu işlevi sezdirilir. Yazarın tahayyül ettiği toplumun yapı taşları politikacılar değil, öğretmenler olacaktır. Cumhuriyet'in kurucu değerleriyle silahlanmış bu ideal gençler, heybelerindeki ideal-ideolojik birikimi Anadolu'ya, yani toplum tabanına yaymakla görevli birer nefer hüviyetindedir. Toplumda süregelen hastalığın iyileştirilebilmesi, onların sunacakları reçete ve tedaviyle mümkündür. Bütün bunlardan hareketle, *Sana Rey Veriyorum* oyununda kurulan ideal gençlerin, kurtarıcı ideoloji olarak Cumhuriyet'in kurucu değerleriyle bezendiği, ellerinde bu sihirli iksiri taşıyarak toplumsal marazın karşısına şifacı niteliğiyle dikildikleri öne sürülebilir.

3.3.3.1.2. “Ankara, Ankara Güzel Ankara”: *Kleopatra'nın Mezarı*

Cevat Fehmi Başkut'un yukarıdakine benzer bir genç kurguladığı diğer eseri, *Kleopatra'nın Mezarı*'dır (1956). Oyun genel hatlarıyla, “bir Çukurova kasabası” eşraflarından Abdürrahman Ağa'nın, define bulma tutkusundan dolayı dolandırıcı hocaların eline düşerek gittikçe fakirleşmesini konu alır. O, söz konusu zaafından ötürü, istismara müsait bir hâldedir. Emeline kavuşabilmek için, köylülerden Hasan'ın aktarımına göre, “mallarını birer birer elden” çıkarmaktadır (2005c, s. 106). Gerçi Hasan ve arkadaşı İdris, köyde dolaşan dedikoduların da etkisiyle, Abdürrahman'ın her şeyini yavaş yavaş satmasını, onun defineyi bulduğuna ve bu yüzden kasabayı terk edip kaçacağına yormaktadır ama gerçek, tam tersidir. Abdürrahman'ın karısı Fatma, kocasının, Kleopatra'nın mezarını bulabilmek için “esma çektiği” sırada araya girer ve ona, define tutkusunun kendilerine yaşattığı maddi kayıplardan ötürü sitem eder: “Satmadık mal kalmadı. Çiftlikler gitti, tarlalar gitti. (...). Sürüler gitti, davarlar gitti” (2005c, s. 111). Sonrasında Fatma ondan, bu işten artık vazgeçmesini ister. Daha ikna edici olabilmek için “mektepli kızları” Saniye'nin¹⁰⁴ düşüncesini iletir: “Senin için bir hayale kaptırmış kendini gider, diyor. Ecdadımızdan kalan malları böyle har vurup harman savurmaya hakkı yok diyor” (2005c, s. 112). Abdürrahman'ın bu sözlere tepkisi, davranışlarına yön veren ataerkil zihniyetini yansıttığı gibi, gelecekteki maddi felaketinin

¹⁰⁴ Abdürrahman, kızı Saniye'yi ciddiye almaz. Maddi kararlarda, baba ve erkek olarak kendisini tek yetkili/iktidar addeder. Bu yönüyle o, Doğu ataerkil kültürünün bir taşıyıcısıdır: “Kerime hanıma mı? Mektepli... Yaz geldi mi Ankara'da teşrif ile başıma bela kesilir... Ah ne diye okuttum. Ne bileyim âdem olur sandım. O ukala oldu. Kestane kabuğunu beğenmemiş ama o büsbütün başka. Fakat kulağında olsun hatun, onun bildiği kadar benim unuttuğum var” (2005c, s. 112).

de habercisidir: “Ne halt eder? Mal benim, kim ne karıştır?” (2005c, s. 112). Böylece henüz metnin başında, babasının zaafılı/kusurlu kişiliğinin karşısına Saniye, “mektepli kız” kimliğiyle dikilir. Saniye’nin Ankara’da okuduğuna dair bilgi (2005c, s. 112), onun makbul zihniyetinin çıkış noktasını işaret eder. Varlık gösterdiği sahnelerde o, önceki oyunun Asuman’ı gibi, babasının hatasını önlemek için Cumhuriyet’in kendisini kuşattığı değerler ışığında, “akılcı/makul” tutum ve düşünceleriyle olaylara müdahil olacaktır.

Saniye, birinci perdenin dördüncü meclisinde oyuna dâhil olur. Define bulma işinde, Abdürrahman’a samimi ve dürüst duygularla yardım eden Hayati’yle¹⁰⁵ sürdürdüğü diyalogda, Saniye’nin tarih fakültesinde asistanlık yaptığı anlaşılır (2005c, s. 119). O, kendi aktarımına göre, tarih fakültesindeki tezini “Kleopatra ile ver[miştir]” (2005c, s. 120). Dolayısıyla, Ramazan ve Hayati’nin şifahi bilgiden hareketle peşine düştükleri hayale karşı, Saniye’nin Kleopatra kavrayışı bilimseldir. Buradan hareketle o, Hayati’ye, aradıkları mezarlığın yaşadıkları bölgede bulunduğu kabulünün, tarihsel gerçeklikle çeliştiğini söyler: “Hayati, (...) Kleopatra’nın mezarı İskenderiye’de Antuan’ın mezarı yanında[dır]” (2005c, s. 121). Buna rağmen Hayati, ikna olmaz, nesnel/ispatlanmış bilgiyi değil, kendi inanç ve düşüncelerini referans alır: “Bilmem, belki öyledir. Belki de bu başka Kleopatra’dır” (2005c, s. 121). Saniye’yle Hayati, bu konuda ortaklaşamalar da Abdürrahman’ı, Kleopatra’nın mezarını arama işinden vazgeçirmek gerektiği noktasında anlaşılır (2005c, s. 122).

Abdürrahman’a aradığı defineyi bulduracağı vaadiyle Abdullah’ın oyuna katılmasıyla, olay örgüsünü belirleyen asıl çatışma gelişmeye başlar. Abdullah, izin almadan eve girer ve kendisini, keramet sahibi “büyük hoca” olarak tanıtır: “Adım Abdullah... İlim ve fazlımızdan ötürü bize büyük hoca derler. Bize zahir ve ayan olmayan şey yoktur” (2005c, s. 124). Abdürrahman’ın zaaflarını çok iyi bilen Abdullah kendisini, onu tavlacak biçimde takdim eder: “Gönül gözüyle baktım. Acıdım hâline... Varayım, şu Kleopatra’nın mezarını bulayım, vereyim Abdürrahman Ağa’ya... Sevinsin Müslüman, sevinsin fakir, çok çekti çok malı gitti, kurtulsun şu sefaletten, sattığı bütün malları geri

¹⁰⁵ Hayati, Abdürrahman gibi, define tutkusundan mustarip bir oyun kişisidir. Define arama işinde Abdürrahman’ın başyardımcısıdır. Hayati’nin, metin boyunca işaret edilen en büyük kusuru, cahilliğidir. Bunun dışında o, olumlu kişilik özellikleri sergiler. Abdürrahman’ı, güvendiği kişiler hakkında her fırsatta uyarır, onun zaafından dolayı istismar edilerek dolandırılmasını elinden geldiğince engellemeye çalışır: “Bugüne kadar az mı dolandırıldık ağa... Az mı paran gitti... Dünya namussuz dolu... Makinist Zeynel, Hüseyin Hoca, Uzun Hoca... Hangisi dolandırıcı çıkmadı? Kaç kurban kestik, kaç çukur açtık, kaç köprü yıktık...” (2005c, s. 116).

alsın dedim” (2005c, s. 127). Bu takdime karşın Abdullah’ın tek amacı, tıpkı önceki hocalar gibi Abdürrahman’ı dolandırmak ve soymaktır. Neticede Abdürrahman, Abdullah’ın şovundan fazlasıyla etkilenir ve kendisini, uysalca onun sinsi kucağına bırakır. Abdullah artık, bu oyun kişinin gözünde, “Hoca Abdullah [E]fendi hazretleri[dir]” (2005c, s. 129).

Öncesinde adları anılanlarla birlikte Abdullah’ın, dini, kötülüklerini ve asıl niyetlerini örten bir kılıf gibi kullanan hoca taifesini temsil ettiği görülür. Oyunda, zikredilen hemen her hocanın son tahlilde, dolandırıcı ve ikiyüzlü oluşu, bu tip insanların, sosyal hayattan dışlanması gerektiği düşüncesini imlediği gibi, Başkut’un ideolojik çıkış noktasını da işaret eder. Nitekim o âdeta, Mustafa Kemal Atatürk’ün, “[e]fendiler ve ey millet, iyi biliniz ki, Türkiye Cumhuriyeti şeyhler, dervişler, müritler, mensuplar memleketi olamaz. En doğru, en hakikî tarikat, tarikatı medeniyedir” (2006, s. 344) demeci yörüngesinde bir anlatı evreni kurar. Başkut’un ideal dünyasında da “şeyhler, dervişler, müritler [ve] mensuplar[ın]” yeri yoktur. Onlar, kötücüllük etiketiyle okurun/izleyicinin gözünde mahkûm edilerek toplumu hastalandıran “mikroplar” biçiminde kurulurken Saniye gibi, “tarikatı medeniye”ye mensup bir oyun kişisini kuşatan değerler, sağlıklı ve ideal bir “maya”¹⁰⁶ vasfı taşır.

Abdürrahman’ın kör bilincini uyarma ve uyandırma işini Saniye üstlenir. O, karşılaştıkları ilk andan itibaren Abdullah’a cephe alır. Babası, “büyük hoca” Abdullah’ın elini öpmesini istediğinde Saniye, buna direnç gösterir ve onlara hükmeden köhnemiş zihniyete boyun eğmez. Bunun üzerine Abdürrahman, kızının kendince kusur saydığı bu olumsuz davranışını yine, mektepli oluşuna bağlar: “Mektepli, mektepli... El öpmez bunlar... Utanmasalar büyüklerine kendi ellerini öptürürler” (2005c, s. 129). Bu kısımda, Abdullah’ın dolandırıcılığının yanında kadın düşkünlüğü de¹⁰⁷ sezdirilir: “Bir meleğin elini ve hatta ayağını öpmekte hiçbir beis yoktur hazret. Sevaptır bile”. Sözlerinin peşine, öpmek için Saniye’ye doğru yürüyüşünü, Hayati’nin uyarısı engeller: “Hoca[!]” (2005c,

¹⁰⁶ Bu tabir, Ziya Gökalp’in, milliyet fikrini “toplumsal bir maya” olarak tanımlayışından (2013, s. 71) mülhem tercih edilmiştir.

¹⁰⁷ Abdullah’ın bu zaafi, oyunun ilerleyen bölümlerinde ayrıca işlenir. O, herkesi uykuda sandığı bir akşam, Saniye’ye yaklaşmaya çalışır ve ona, “sapkın düşüncelerini” açıkça dile getirir. İlgili sahneyle birlikte, Abdullah’ın karanlık yüzünün okura/seyirciye doğrudan gösterildiği ve onun, ırz düşmanlığının ve genel olarak ahlaksızlığının, bir kere daha altının çizildiği söylenebilir (2005c, s. 155-156).

s. 130). Böylece, *Biraz Gelir misiniz*'dekine benzer bir şekilde,¹⁰⁸ Abdürrahman ve Abdullah'ın bir tarafı, Saniye ve Hayati'nin diğer tarafı oluşturduğu iki ayrı cephe açılır. Bu iki karşıt zihniyetin ortasında kalan Fatma, *Biraz Gelir misiniz* oyunundaki Zani gibi, mutedil bir arabulucu konumunda bulunacak, oyunun sonunda ise kızının yörüngesine girecektir.

İkinci perdenin başında Abdullah, planları için engel gördüğü Hayati'yi evden uzaklaştırmak amacıyla, onu hırsızlıkla suçlayabileceği bir tuzak hazırlar. Fatma'nın mücevherlerini çaldıktan sonra, küpelerden birinin eşini, sahnede kimse yokken Hayati'nin evde bıraktığı ceketinin cebine koyar (2005c, s. 137). Devamında, ailenin nazarında kurduğu kimliği pekiştiren bir ayin, daha doğrusu bir şov düzenler:

Eazim ulemayı havasından şeyh Ahmet hazretlerinin hırsız bulmak için tavsiyeleri bu merkezde... Hanede un varsa ondan birazını bakire bir kız yerinden alır. Bu un tuz konulmayarak hamur yapılır. Sonra kül pidesi gibi bir şey yapıp kızgın küle gömülür. Daha sonra lüzumu kadar parçalara taksim olunarak her parçası üzerine duası yazılır. Ve zanlılara verilir. Artık kabil değil lokmasını yutamaz. (2005c, s. 138)

Bu tertip, Asuman için bardağı taşıran son damladır. Abdullah, odasına çekildiğinde Saniye, onun hakkındaki düşüncelerini açıkça dile getirir: "Anne haydi babam saflığından kanıyor, ama sen bu yobazın saçmalarına nasıl inanıyorsun?" (2005c, s. 139). Saniye, yaşananlara tahammülü kalmadığı için Ankara'ya dönmeye karar verdiğini bildirince annesi, onu vazgeçirmeye çalışır. Bir önceki oyunda kurtarıcı mekân olarak Anadolu işaret edilmişken bu metinde, söz konusu anlamın Ankara'ya yüklendiği görülür. Saniye, annesine verdiği cevapla kendisini ideal-ideolojik kılan ve büyük ölçüde *Sana Rey Veriyorum*'un Asuman'ını da kapsayan zihniyetini dışa vurur:

Beni okutun, kafam müspet bilgilerle dolsun, sonra geleyim, burada insanların Ortaçağ'da bile inanmakta güçlük çekecekleri şeylere inanmaya mecbur tutulayım. Yok efendim, her şeyin bir haddi var. Evi softalar,

¹⁰⁸ Hatırlanacağı üzere bu oyunda, Match, Misa ve Bornok olumlu/ideal grubu; Effer, Şarey ve Cino ise olumsuz/öteki grubu meydana getirmektedir.

yobazlar istila etmiş. Herkes işi gücü bırakmış, cin peri masallarıyla meşgul. (...). Hele bu Abdullah Hoca yok mu? O her şeye tuz biber ekti. Bu evde yerleşti kaldı. Ev günlük kokularıyla kiliselere döndü. Her odadan Arapça, İbranice dua, ilahi sesler yükseliyor. Ortalıkta her şeye hâkim yalnız Abdullah Hoca var. O arzu ediyor, o emrediyor. O kumanda ediyor. O sürekli para talepleriyle bize son darbeyi indirmeye hazırlanıyor. Haydi babama itaat eder görüneyim, babamdır, ama elin kara cahil, hilekâr softasına ne diye itaat edeyim? (2005c, s. 139-140)

Buna göre Saniye, Abdullah’la örneklenen, Abdürrahim gibiler sayesinde ise kamusal alanda varlık gösterebilen ve yaşama imkânı bulan insan tipini, öncelikle çağdışı sayar. Düşüncelerinin vardığı noktada o, kendisine öznel telkin eden iktidarlara sorgular. Onun nazarında, Abdullah’ın temsil ettiği yoz değerler, Cumhuriyet’in doğuşuyla birlikte çoktan miadını doldurmuş ve tarihin karanlık sayfalarına gömülmüştür. Bu yüzden Saniye, bu “yaşayan ölüye” itaati aklının ucundan bile geçirmez. Abdürrahim’i, babası olması nedeniyle ayrı bir yere koyar ve onun iktidarına boyun eğmiş gibi görünür. Canıgönülden öznesi olmayı kabul ettiği iktidar ise, Cumhuriyet’tir.

Oyunun bitişine yakın Abdürrahman, Abdullah’ın yönlendirmesiyle, son parasıyla tuttuğu işçilere köprünün bir ayağını kazdırır: “Çalışın çalışın çocuklar, ağlar, efendiler... Hazineyi bulunca dörtte biri sizin. (...). Öyle bir hazine ki bu... Her gören hayran kalır. Yakutların, zümrütlerin, elmasların ışıltısı dünyayı alır” (2005c, s. 167). Neticede, beklenen olmaz ve köprünün ayağı gürültüyle yıkılır (2005c, s. 169). Abdullah, güya ona yardım niyetiyle Antakya, Taşlıköy’de nefesi kendisinden kuvvetli bir büyük hocaya başvuracağını söyler. Yolculuğu için, Abdürrahman’ın elinde kalan bin lirayı da alır (2005c, s. 171). Abdürrahman, son parasını ona kaptırdığından işçilerin yevmiyesini bile veremez (2005c, s. 173). Devamında Abdullah’ın, Antakya diye Kayseri yoluna girdiği ve bir daha geri dönmek üzere kaçtığı anlaşılır (2005c, s. 176). Fatma, kızı Saniye’yle sahneye gelir ve Abdullah’ın gerçekleştirdiği nihai vurgunu açıklar: “Sandık odasına girdim. Ne görsem beğenirsin efendi, bütün sandıklar kırılmış, çamaşır sandığımın dibinde ölümlük, dirimlik sakladığımız yüz altının yerinde yeller esiyor” (2005c, s. 175).

Görüldüğü üzere Abdullah, iflah olmaz ve doymak bilmez bir kötülük örneğidir. Elde ettikleriyle yetinmez. Abdürrahman'ı, tabiri caizse kanının son damlasına kadar sömürmeye çalışır. Abdullah çoktan, evde para edecek ne varsa toplayarak heybesine doldurmuş, kaçışının da hikâyesini hazırlamıştır. Abdürrahman'ın kör gözleri nihayet açılır. Burada o, tıpkı önceki oyundaki Ramazan Cankurtaran gibi, hiçbir zihni ve vicdani çatışma yaşamadan ansızın aydınlanır ama, iş işten geçmiştir: “Âlim dedim ona, fazıl dedim ona, ahlak onda, fazilet onda. Gerçi şeytan da vaktiyle bir melekmiş. Ama kabil mi bu kadar ahlaksız olmak? (...). Demek böyle ha, Abdürrahman Ağa... Aklını kimse ile değişmezken elin iki paralık bitli softası yere çaldı seni...” (2005c, s. 176).

Bu, “kıssadan hisse”nin peşine, köhnemiş zihniyetinin kurbanı ve eski kültürün öznesi “saf” Abdürrahman'ın düştüğü acınası hâle, iktidar-yazarın gönlü razı olmaz. Neticede Abdullah, Hasan ve İdris tarafından yakalanır. Abdürrahman, parasıyla birlikte kimliğini ve itibarını da kaybettiğini düşünerek hayıflandığı sırada, define bulmak için sattığı çoğu arsa ve tarlanın karısı, kızı ve Hayati aracılığıyla satın alındığını öğrenir: “Efendi, sen öyle sandığın kadar fakir değilsin. 3-5 tarlan, 3-5 evin yine var...” (2005c, s. 181). Olaylar böylece, makbul oyun kişisi Saniye'nin ön ayak olduğu plan sayesinde tatlıya bağlanır. Abdullah, metnin ideal-ideolojik dünyasının dışına atılır. Saniye'nin Cumhuriyet'ten mülhem yaydığı ışık, Abdürrahman'ı toplumsal düzlemde “yok olmaktan” ve “Orta Çağ” karanlığına gömülmekten kurtarır. Bu “mutlu son”la, toplumsal açmazların ve sosyal-siyasi sorunların, Saniye gibi, Cumhuriyet aydınlığıyla donanmış idealist gençlerle aşılabileceği düşüncesi sezdirilir. Yani oyun, Cevat Fehmi Başkut'un ideolojik beklentileri doğrultusunda şekillenen ve Aziz Nesin'le Nâzım Hikmet'in metinlerinde de gözlemlenen pembe/umut dolu bir gelecek tahayyülüyle bitmiş olur.

Sonuç olarak iktidar-yazar Başkut'un *Kleopatra'nın Mezarı* oyunuyla, Cumhuriyet'in açtığı yolda pozitif ve çağdaş bilgilerle donanmayı yücelttiği, ötekilerin köhnemiş varlıklarının ise, tedavülden kalkması gerektiğini işaret ettiği söylenebilir. Buna göre, oyunun ideolojik imaları ve toplumcu varsayımları şu şekilde özetlenebilir: Eski zihniyetin hemen bütün unsurları zehirli/kangrenleşmiş uzuvlardır, dolayısıyla kesilip atılmalıdır. Abdürrahim gibi, özellikle cahilliğinden dolayı istismara açık kişiler ise, iyileştirilmesi, hatta müşahede altında tutulması gereken hastalardır. Zaman değişmiş, Orta Çağ'ın skolastik karanlığı dağılmıştır. Buna rağmen Abdürrahim, eski çağların

akıldışı-mistik zihniyetini sürdürür. O, son kullanma tarihi geçmiş, dolayısıyla bayatlamış bir kültürün öznesi olduğu için, kandırılmaya ve istismara açık bir kişiliğe sahiptir. Abdullah'ın onu sömürebilmesi, tam da sarmalandığı ve aşamadığı bu köhne zihniyet yüzündendir.

Abdürrahim tam tersi, Saniye gibi akılcı ve pozitif bakış açısını içselleştirebilse, istismara kapılarını kapatarak kandırılmayacaktır. Ama o, yaşının getirdiği statikliğin de büyük ölçüde etkisiyle, yeniye karşı mesafeli, hatta kapalıdır. Yani onun, sil baştan inşası neredeyse imkânsızdır. Bu yüzden, Başkut'un ideolojik anlatı dünyasında ideallığın bayraktarlığını gençler üstlenir. Çünkü onlar, dinamik ve elastik zihinleriyle çağın pozitif değerlerini bir sünger gibi çekerek içselleştirmede sınırsız bir kapasiteye sahiptir.

3.3.3.1.3. Devrim Kendi Çocuklarını Yiyor: *Soygun*

Yazarın 1951 tarihinde kaleme aldığı *Soygun*, Cumhuriyet'in kurucu değerlerinin toplum tabanına yayılmasının hedeflendiği bir diğer oyundur. Metinde, liyakat sahibi-idealist Hâkim Salim ve her devrin adamı kötücül/öteki İsmail arasındaki çatışma odağında gelişen olay örgüsünde, anlatı zamanında süregelen ahlaki, sosyal/siyasi yozlaşma, adalet ve hukuk süzgecinden geçirilerek sorunsallaştırılır. Sevdâ Şener'e göre *Soygun*, İkinci Dünya Savaşı'nın "sıkıntılı günlerinde, halk en ilkel ihtiyaçlarını karşılamakta sıkıntı çekerken, darlığı fırsat bilenlerin karaborsa yaparak zengin oluşlarını gösterir" (1971, s. 109-110). Oyun, yaklaşık 30 yıllık geniş bir zaman dilimini kapsar. İsmail, dönemin şartları doğrultusunda, ama her daim kötücüllük parantezinde, 1930'larda eşkıyalık; 1940'larda tüccarlık; 1950'lerde ise müteahhitlik yapar. Onun, bütün hukuksuzluk girişimlerinin karşısına, adaletin temsilcisi ve sağlayıcısı olarak Hâkim Salim dikilir. Eser çarpıcı bir şekilde, görünürde İsmail'in zaferi, Salim'in ise mağlubiyetiyle biter. Yazarın, umut bağlayarak okura/izleyiciye takdim ettiği ideal-ideolojik genç, son sahnede oyuna dâhil olur.

Oyunun başında, 1930'ların şartları doğrultusunda legal bir hüviyetle kamusal alanda varlık gösteremeyen İsmail, dağlara sığınmış eşkıyalık yapmaktadır. Onun adamları Hasan ve Mehmet, Salim'in yolunu keser (2005d, s. 15). İsmail, karşılaştıklarında ilk başta çıkaramasa da Salim'in, Erzincan'dayken kendisini yargılayan hâkim olduğunu anlar: "Defterdaroğlu... Hâkim bey... beni 15 yıla mahkûm eden Ağır Ceza Reis Vekili...

Elime geçtin...” (2005d, s. 21). Bu büyük tesadüf, İsmail’in arasa da bulamayacağı bir nimettir. O böylece, kendisine haksızlık yaptığını düşündüğü Salim’den intikamını alabilecektir. Aralarında geçen diyalogla İsmail’in cezasını tamamlamadan hapisshaneden kaçtığı anlaşılır (2005d, s. 22). Devamında Salim, eşkıya başının gerçekleştirdiği eylemlere yönelik meşru ve rasyonel bir zemin kurma çabasını, sağlam argümanlarla ve temsil ettiği makul değerlerin penceresinden konuşarak boşa çıkarır:

Yalan söylüyorsun, sen toplumu terk etmedin. Toplumun sağladığı nimetlerden yorulmadan, emek sarf etmeden, alın teri dökmeden istifade için bir kenara çekildin ve onları gasp etmeye başladın. Hürüm diyorsun, fakat bu hürriyeti başkalarının hürriyetlerini, hatta hayatlarını tehdit ederek ele geçirdin ve yine bu şekilde devam ediyorsun. Cesaret mi? Cesur olsaydın doğru olurdun... Cesur olsaydın hakiki cesaret sahiplerinin, hayatla pençelesen o kahramanların safından ayrılmazdın. Azgın ihtirasların gözlerini karartmış. Ne yaptığını, ne söylediğini bilmiyorsun. (2005d, s. 22-23)

1930’larda, İsmail gibi kanun dışı ve kötücül tipler, Salim gibi adalet sağlayıcı ve sosyal/siyasi düzenin teminatı muhafızlar sayesinde, Cumhuriyet kalesinin dışına atılmış, diğer deyişle kamusal alandan kovulmuştur. Onlar ancak, şehrin sınırlarının ve egemen ideolojinin ötesinde varlık gösterebilmektedirler. Maruz kaldığı dışlanmanın temel sebebi addettiği Salim’le yüzleşmeleri esnasında İsmail, intikam hırsıyla gözünü karartmış, onu öldürmeye karar vermiştir. İsmail, bu niyetini gerçekleştirmek üzereyken “dağa kaldırdığı” Fatma’nın “[j]andarmalar geliyor!” uyarısıyla kaçmak zorunda kalır ve Salim kurtulur (2005d, s. 29). Bu sahne, devletin, kanuni nizamın sağlayıcısı-idealist Hâkim Salim’in arkasında durduğunu, hatta onu kolladığını göstermesi açısından işlevseldir. Böylece 1930’lar özelinde, Cumhuriyet’in kurucu değerleriyle işletilen devletçe sınırları belirlenmiş bir vatan mefhumunun varlığı imlenir.¹⁰⁹ Salim, söz konusu

¹⁰⁹ Cumhuriyet’in kurucu değerlerinin, güvenli ve sağlam bir vatanın temel şartı addedildiği bir diğer oyun, 1952 tarihli *Kadıköy İskelesi*’dir. Metinde, Vatman Arif ve ailesi, toplumsal/siyasi yozlaşmadan kaynaklanan ekonomik darboğazdan dolayı evsiz kalır. Olay örgüsü, onların başlarını sokabilecekleri bir ev arayışı odağında gelişir. Arif, zalim ev sahibinin baskıları sonucunda kiracısı bulunduğu evi boşaltmıştır. Çocukluk arkadaşının yardımıyla, ailesi için bir gecekondü inşasına başlar. Yarım yamalak yaptıkları gecekondü, içine girebilecekleri bir şekil alınca o, ev ve vatan arasında ilişki kurduğu şu cümleleri dillendirir: “İnsanın bir evi olunca bir vatani olduğunu daha iyi biliyor. Bastığı toprağı daha çok

mekanizmanın taşıyıcı unsurlarından İsmail, yukarıda da vurgulandığı üzere, sınırdan geçirilmemesi gereken öteki konumundadır.

Oyunun ikinci perdesi 15 sene sonrasında, İkinci Dünya Savaşı şartlarının hâkim olduğu 1940’larda geçer. Eşkıya başı İsmail, bu bölümde muteber bir tüccara dönüşmüştür. Yani o, öncesinde görüldüğü yerde başı ezilmesi gereken bir haşereyken anlatı zamanının şimdisinde, kamusal alanda varlık gösterebilir hâle gelmiştir. Sadece bu tespit bile, aradan geçen yılların ardından Cumhuriyet’in muhkem surlarında gedikler açıldığını ve kurucu değerlerle yoğurulmuş katı sınırların geçirgenleştiğini gözler önüne serer.

İkinci Dünya Savaşı’nın Türkiye’ye etkisi dolayısıyla, millet yokluk içinde kıvrılırken İsmail, stokçuluk ve vurgunculuk yaparak zenginliğine zenginlik katar. İşlerini yürütebilmek için, temas kurduğu memurları tuzağa düşürür, sonrasında onları şantajla tehdit eder. Sümerbank müdürlerinden Agâh, bu şekilde İsmail’in ağına takılır. İlk başta, onun kendisini zorladığı hırsızlığa direnç gösterir: “Halk, avuç içi kadar patiska için birbirini yiyor ve ben bu yokluk içindeki insanlardan on bin kişinin hakkını çalıp sana getireceğim ha?” Bu cümlelere cevabı, İsmail’in toplumculuğun zıddı “ben”cil ve çıkarıcı kişiliğini açığa çıkarır: “Halktan sana ne, bana ne?” (2005d, s. 32). Devamında Agâh, haysiyet ve onurunu korumak kaygısıyla, onun isteğini yerine getirmemek için intihar eder (2005d, s. 43).

Sosyal hayat içindeki İsmail, hemen her yönüyle kendi menfaatinden başka bir şey düşünmeyen ve temelde bu yüzden, yani kendi menfaatinden başka bir şey düşünmediğinden dolayı, salt kötü (kötücül) bir oyun kişisidir.¹¹⁰ Karısı Fatma’yı, yoz-

benimsiyor” (2008, s. 163). Hep birlikte başardıkları işi, yani derme çatma kurdukları gecekonduyu hayran hayran seyreden anne-baba, oğulları Bülent’in de etkisiyle giderek çocuklaşır ve kendi münferit “vatan”larına kavuşmuş olmanın coşkusuyla, “Gençlik Marşı”nı seslendirir (2008, s. 164). Böylece, ailenin reisi Arif’in, kendi muhkem vatanlarına kavuşmak için, Millî Mücadele yıllarındakine benzer bir “savaş” yürüttüğünün imlendiği ve kurtarıcı maya olarak Cumhuriyet’in kurucu değerlerinin işaret edildiği söylenebilir.

¹¹⁰ Anlaşılacağı üzere bu oyunda da çalışmanın buraya kadarki kısmına değin incelenen diğer metinlerde gözlemlendiği gibi, bireyciliğin kötücüllükle ilişkilendirildiği bir anlatı dünyası kurulur. Menfaatperestlik, bireyciliğin ön-koşuludur ve bu olumsuz-kangren kişiliğin karşısına, milletin yararından başka bir şey düşünmeyen, toplumcu-idealist Hâkim Salim çıkarılır. Yazarın 1958 tarihli oyunu *Tablodaki Adam*’da Şaziye, Cemil, Vedat ve Şakir de kötücül-bireycilikleriyle dikkat çeker. Onlar, kendi maddi çıkarları için, zor bir hastalık geçiren Ziya Kaptan’ın ölümünü dört gözle bekler. Onun beklenmeyen iyileşmesi, bu oyun kişilerine büyük bir hayal kırıklığı yaşatır. Ziya Kaptan’ın oğlu Vedat, emeline kavuşamayınca babasının mücevherlerini çalabilmek için, ona silah doğrultacak kadar ileri gider (Başkut, 1972b, s. 134-135). Böylece metinde, kendi benlerinin ve paranın kölesi olmuş, tam anlamıyla yoz bir aile portresi çizilir.

sosyeteye mensup kadınlarla çekinmeden ve gizlemeden aldatır (2005d, s. 47). Çocuğunun hastalığını hiç umursamaz. Ona göre, çocuk ölürse yenisini “yapmak” mümkündür, ama kendisi dünyaya bir kere gelmiştir ve ikinci bir şansı yoktur (2005d, s. 49). Toplum, savaş şartlarından dolayı sefalet içinde yüzerken İsmail, milletin kanını emerek sağladığı zenginlikle, kendisi adına uydurduğu doğum günü için ultra-lüks bir davet planlar (2005d, s. 51). Sahte fatura hazırlayarak maliyeyi dolandırmak, rutinlerinden biridir (2005d, s. 52). Para, onun için her şeyden önce gelir (2005d, s. 52). Fatma, İsmail’in, 1940’lara özgü şehirli ve muteber imajını, önceki hâliyle de kıyaslayarak ironik bir dille ortaya koyar:

Ömrünün yarısını Erzincan dağlarında yol kesmekle, diğer yarısını da İstanbul mağazalarında halkı soymakla geçiren Meşhur İsmail Karadereli, yeni adıyla İsmail Yeditepe, 24 saat sonra dünyaya geliyor. Müjdeler olsun. Erzincan hapisanesine ve İstanbul salonlarına müjdeler olsun. Oradaki haydutlara ve buradaki hırsızlara, orospulara müjdeler olsun. (2005d, s. 51)

İsmail, bedenlendiği kötücül niteliklerle döneminde süregelen sosyal, siyasi ve ekonomik zaaflardan beslenmektedir.¹¹¹ O âdeti, Cumhuriyet’in verimli toprağını sömüren yabancı bir ot gibidir. Yani İsmail, söz konusu varlığını büyük oranda, kötülük çiçeklerini açabileceği ve tohumlarını yayabileceği mevcut-dejenere ortama borçludur. Tam bu noktada ilgili oyun kişinin, Atatürk’ün *Nutuk*’un (1927) sonunda¹¹² işaret ettiği “dâhili bedhâhlar”dan biri olduğu söylenebilir. Buradan hareketle o, kurucu liderin uyarmak için vurguladığı “[c]ebren ve hile ile aziz vatanın” kalelerini zapt eden düşman unsurlardan sayılabilir. Böylece İsmail ve onun gibilerin, Cumhuriyet ideolojisi açısından nasıl bir tehlike arz ettiği anlaşılır. “İşte, bu ahvâl ve şerâit içinde” ortaya çıkan Hâkim Salim, “Türk istiklâl ve Cumhuriyeti’ni kurtarmak” vazifesini üstlenerek İsmail’in, fütursuzca

¹¹¹ Başkut’un, buradaki İsmail’in izdüşümü olarak kurduğu bir oyun kişisi, *Öbür Gelişte*’deki (1960) hırsız-tüccar Hasan Çilingiroğlu’dur. Bu oyun kişisi, soyadının da çağrıştırdığı üzere, dönemin yoz şartlarından ve boşluklarından faydalanarak kendi çıkarı doğrultusunda, hemen her kapıyı açma kabiliyetine sahiptir. O da İsmail gibi, İkinci Dünya Savaşı şartlarının yarattığı sıkıntılardan mustarip milletin kanını emerek zenginleşmiştir. Hasan, stokçuluğu, İsmail’den de ileri götürür ve şeker hastalarının hayatlarını sürdürebilmesi için ihtiyaç duyduğu insülini piyasadan toplar. Hasan’ın, sırf biraz daha para kazanmak için gerçekleştirdiği bu eylem sonucunda, bir sürü şeker hastası, “sapır sapır dökül[ür]” (2005d: 121). Böylece, Hasan ve İsmail gibi menfaatperest, “ben”cil ve kötücül tiplerin, toplum açısından ölümcül bir tehlike arz ettikleri gösterildiği gibi, onların kötülüklerinin sınır tanımazlığının da altı çizilmiş olur.

¹¹² Burada, *Nutuk*’un, Şefik Memiş ve İsmail Şen tarafından 2009 yılında hazırlanan baskısı esas alınmıştır.

sürdürdüğü eylemlerinin karşısına dikilir. İsmail'i, zehirlediği toplumdan söküp atmak için, onun bütün işlerini yürüttüğü yazıhanesine baskın düzenler. Salim, karşılaştıklarında aradığı kişinin, kendisini 15 yıl önce öldürmeye teşebbüs eden eski eşkiya olduğunu anlar. İkinci perde, ilk perdenin tam tersi bir durumun resmiyle, yani bu sefer Salim'in adaletin silahını İsmail'e doğrultmasıyla sona erer (2005d, s. 54).

Üçüncü perde Salim'in, temsil ettiği değerlerle birlikte, düşman unsurlarca ele geçirilmiş kaleden tasfiyesini işler. İsmail'in karısı Fatma, Salim yokken onun evine gider ve yardımcı kadın Nazife'yi kandırarak kocasının, Salim için planladığı tuzağın düzeneğini kurar. Hâkim eve geldiğinde ondan son kez, İsmail'in yazıhanesinden toplattığı kanıtları geri vermesini ister. Onun bu talebinin ve ortağı olduğu suçun sebebi, kocasının tutuklanmasının ardından çocuklarını bekleyen akıbettir:

İsmail bir suç işledi. Suçludur, anlıyorum. Fakat siz bir kişiyi değil, dört kişiyi birden cezalandıracaksınız. Çocuklarımın, benim, suçumuz ne? Biz onu haydut olarak tanımıyoruz. Kocamız ve babamız diye biliyoruz. Onun hapisaneye gitmesi, benim umurumda değil, fakat çocuklarımın istikballeri mahvolacak. Sahte faturayı biz mi düzenledik? O halde ceza niye? Adalet bu işin neresinde? (2005: 68)

Salim, adalet vurgusu yaparak kati bir dille onu reddeder. Kararını, İsmail'in işlediği suçların sonuçlarını, süregelen büyük toplumsal sorun ve sıkıntılarla ilişkilendirerek gerekçelendirir:

Dünya harp içinde... Memleket aç, çıplak... Yalnız 250 gram ekmek almak için fırınların önünde, güneş ve yağmur altında saatlerce sıra bekleyen insan dizileri var. (...). Mideler boş, sırtlar çıplak. (...). Verem mahalleleri, kasabaları, şehirleri haraca kesiyor. Gözler büyümüş, ciltler sapsarı. (...). Sen ne istiyorsun? Bu zulmedilen insan sürülerini, bu günahsız açları, bu masum çıplakları amansızca soyan bir hayduda buyur, geç, serbestsin diyeyim, öyle mi? Yağma yok... Adalet ferman dinlemez kızım. Bir memleket adaletle ebedileşir ve daima adaletsizlikten yıkılır.

[Eğer onun yakasını] bırakırsam bütün bir cemiyet, bütün bir millet mahva sürüklenecek. (2005d, s. 69)

Fatma, hâkimi kararından döndüremeyeceğini anlayınca kocasının kurduğu planın düğmesine basar. Salim, tecavüz için kendisine saldırmış gibi, avazı çıktığı kadar bağırır. Bunun üzerine, zaten kapıda hazır bekleyen İsmail, polislerle birlikte eve dalar. Fatma'nın, hâkim evde yokken onun ceketinin cebine koyduğu "numaraları önceden belirlenmiş" paraların da ortaya çıkarılmasıyla Salim hem tecavüzcü hem de rüşvetçi ithamıyla karşı karşıya kalır (2005d, s. 74). O, delilleriyle birlikte kusursuzca hazırlanmış bu tuzağın sonuçlarına çaresizce boyun eğer: "Kanuna itaat etmek lazım. Görüyorum, inanılacak şey değil. Her şey o kadar aleyhime ki... Kapan o kadar mükemmel kurulmuş ki bana inanmayacaksınız... Fakat ben masumum. Haydi, yürüyün gidelim" (2005d, s. 75). Buradan hareketle, Cumhuriyet değerlerinin muhafızı Salim'in, gediklerden sızıp içeriye iyice kök salan İsmail'in iftirasıyla, dejenere surların ötesine atıldığı söylenebilir. Bu tabloyla, Salim gibilerin itinayla koruduğu kalenin düşüş ve "dâhili bedhâhlar"ca teslim alınış süreci tamamlanmış olur.

Oyunun son perdesinde, Salim'in uğradığı haksızlığın ve mesleğini kaybedişinin üzerinden 5 yıl geçmiştir. O, geçimini sağlamak için Adliye binasının önünde arzuhalcilik yapmaktadır. İsmail bu bölümde, 1950'lerin şartlarıyla uyumlu bir şekilde müteahhitliğe soyunmuştur. Beraberindeki tellal, ona Adliye'nin çevresindeki arsaları satmaya çalışmaktadır. İlgili arsaların bir kısmını, sözü edilen bina işgal etmektedir. Tellal, İsmail'e, bu konudan dolayı endişe duymaması gerektiğini bildirerek Adliye'nin yakın zamanda boşaltılacağı haberini verir (2005d, s. 82). Salim'in sistemden tasfiyesinin akabinde, adalet mekanizmasının merkez üssü mekânın da tasfiye edileceği bilgisiyle, sosyal/siyasi nizamın teminatı hukuk sisteminin, 1950 Türkiye'si özelinde geri çekilişinin, hatta çöküşünün imlendiği öne sürülebilir. Böylece, İsmail gibilerin topluma sızmasını engelleyecek en önemli filtrenin işlevsiz kaldığı görülür. O, Salim gibi makbul ve idealist bir muhafızın pasifleştirildiği hukuki ortam sayesinde, zincirlerinden kurtularak dilediğini gerçekleştirebilme ve kötücül bireyciliğini legal bir surette sürdürebilme imkânına kavuşur.

Dünyevi düzlemde İsmail, kanun ve uygulayıcıları tarafından herhangi bir kovuşturmaya uğramaz. Mevcut şartlar Salim'e değil, ona yaşama hakkı tanımıştır. 1930'larda, ancak dağ başlarında ya da hapishanede varlık gösterebilen bu oyun kişisi, 1950'lere gelindiğinde kamusal alanın âdeta başköşesine oturur. Bu noktada iktidar-yazar, okura/seyirciye kathartik bir rahatlama da yaşatacak şekilde, İsmail'i cezalandırma yoluna gider. O, son perdede, doktorların uyarısına rağmen sürekli tükettiği fıstıklar yüzünden mide kanserine yakalanmıştır ve ölmek üzeredir (2005d, s. 84). İsmail, döneminin düzgün işletilmeyen devlet mekanizmasının açıklarından faydalanarak kanun önünde hesap vermekten her seferinde kurtulduğu hâlde, son tahlilde iktidar-yazar Başkut'un hışmına uğrar. Dünyevi adaletin sağlıklı işlemediği anlatı evreninde böylece, ilahi adalet tecelli eder.¹¹³ Kurguya bu şekildeki bariz müdahalesiyle Başkut, 1950 Türkiye'sinin adalet sistemine ne derece güvenmediğini gözler önüne sermiş olur.

İktidar-yazarın sözcülüğünü üstlenen Salim ise, ahlaki açıdan gittikçe bozulan döneme ayak uyduramayarak ve maruz kaldığı haksızlığa neredeyse hiç diren(e)meyerek mesleğinin ve hayatın dışına itilir. Onun, her şeye rağmen adaletin er geç tecelli edeceğine dair inancı tamdır ve bu samimi inancını oyunun sonunda, hâkimliğe yeni başlayan arkadaşının oğlu Turgut'a yansıtır:

(Adliye kapısını göstererek) Şu daracık, şu boyaları dökülmüş kapı hakikatte büyük, pek büyük bir kapıdır oğlum. Oradan içeri girince sana bir hükümdar salahiyeti verecekler. Asacaksın, temize çıkacaksın, sürgüne göndereceksin. Sakın gururlu olma. Kudretinle iftihar etmeye kalkma... Böyle zamanlarında düşün ki sen orada adaletin gereğinden başka hiç, ama hiçbir şey yapamazsın. Hâkimlik mukaddes meslektir. Fakat onda ne

¹¹³ Buradakine benzer bir bakış açısı, Nazım Kurşunlu'nun *Branda Bezi* oyununda (1952) sergilenir. Başkişi Osman'ın ev sahibi olan Abdullah, dindarlık kisvesi altında toplumun kanını emen kötücül bir oyun kişisidir. Osman ve ailesinin ev sahibi olma arzularını, kendi lehine maddi bir fırsata çevirmek için elinden geleni yapar. Yardım ediyormuş gibi görünse de tek amacı onları sömürmektir. Örneğin, şehrin fazlasıyla dışında bulunan bataklik içindeki arsasını, tabiri caizse, onlara kakalamaya çalışır (Kurşunlu, 1952, s. 29). Ayrıca, bir sene önceki inşaattan artakalan işe yaramaz malzemeyi elden çıkarmak için, Osman'a satmayı planlar (1952, s. 35). Oyunun sonunda bir fırtına kopar. Devamında şiddetli bir yağmur yağar. Osman, yağmurdan korumak niyetiyle, bütün parasını yatırdığı çimentonun üzerini örtmek için Abdullah'tan "branda bezi" ister. Onun, bu branda bezini vermek istemeyişiyse kötücüllüğü doruğa ulaşır. Görünürdeki dindar kimliği ve ekonomik düzeyi dolayısıyla toplumda muteber bir yer edinebilmiş Abdullah'ın cezasını, son tahlilde iktidar-yazar keser. O, kopan fırtınadan dolayı düşen yıldırımın yıktığı evinin duvarı altında kalır (1952, s. 106). Böylece ilahi adalet gerçekleşir ve Abdullah, iktidar-yazarın müdahalesiyle kamusal alandan tasfiye edilmiş olur.

yazarlıktaki şöhret, ne tüccarlıktaki servet, ne doktorluktaki refahı bulacaksın. Yıllarca ve yıllarca sürececek çalışmaların sonunda alacağın mükâfat, nihayet vicdan huzurundan ibaret kalacaktır. Sakın ümitsiz olma. Böyle zamanlarda düşün ki oğlum hiçbir fazilet, adalet kadar büyük ve ilahi olamaz. Hiçbir millet adaletsiz kalamaz. Hiçbir hürriyet adaletsiz ayakta duramaz. İşte sen böyle bir efendiye hizmet edeceksin. Gökkubbe başına yıkılsa da sen adaletten ayrılma oğlum. Zulme, zora, hileye karşı daima savaş.... Zorbayı cezalandırmakta tereddüt etme, fakat bilhassa masumu arayıp hürriyete kavuşturmaktan vazgeçme. Âlicenap ol, hoşgörülü ol, merhametli ol, faziletli ol... Eğer bütün bu meziyetleri taşıdığın halde yıllarca uğrunda emek verdiğin adaletten bir gün apansız bir sille yiyecek olursan, onu yine bütün kalbinle sevmeye devam et... Böyle zamanlarında düşün ki oğlum, adalet insanların dünyada yaşamalarının yegâne manasıdır. (2005d, s. 90-91)

Salim, dile getirdiği öğütlerle, uzun yıllar boyunca özenle ve gururla taşıdığı kutsal emaneti, çiçeği burnunda hâkime teslim eder. Böylece, kendisinin miadı dolmuşsa da Turgut gibi parlak, Cumhuriyet değerleriyle yetişmiş gençler sayesinde sistemin bozuk çarklarının onarılacağı ve adalet mekanizmasının elbet düzeleceği beklentisi sezdirilir. Başkut bu oyunda, *Sana Rey Veriyorum* ve *Kleopatra'nın Mezarı*'na kıyasla, daha karamsar bir sosyal/siyasi tablo çizse de Turgut'la örneklediği Cumhuriyet gençliğine dair umudunu diri tutarak diğer metinlerindeki benzer bir şekilde, iyimser bir gelecek tahayyülü ortaya koymuş olur.

Sonuçta Başkut'un, anlatma zamanının güncel sorunlarını, eleştirel bir dikkatle oyunlarına yansıttığı görülür. O öncelikle, bir meseleyi problem olarak belirler. Devamında, buna uygun bir olay örgüsü kurgular. Konuları, masaya yatırmak istediği probleme göre değişir. Eserlerinin kişileri ya siyah ya da beyaz nitelikli, keskin ve genellikle yalınkat tiplerdir. Çatışmalar, bu iki zıt kutup arasında gelişir. İyilerin hep iyi ve masum; kötülerin ise, sınırsızca kötü ve zararlı addedildiği bu ideolojik anlatı dünyası, yazarın, kendi dönemine dair sahip olduğu düşüncelerin/varsayımların somutlanmasından ibarettir.

Bu doğrultuda Başkut, hemen her yönüyle bozulmuş ve yozlaşmış bir toplum portresi sunar. Onun oyunlarında millet, bir anlamda, iç-dış kanamadan mustarip ve acilen müdahale edilmesi gereken ağır bir hasta görünümündedir. Tam bu noktada iktidar-yazar, şifacı-doktor koltuğuna yerleşerek inisiyatif alır ve önündeki sedyede uzanmakta olduğunu farz ettiği toplumu ameliyata girer. Yani onun yaklaşımında, “toplumun politik bir beden olarak tasavvur” edildiği görülür. Bu bakışta, “[t]oplumun işleyişi, insan bedeninin işleyişi gibidir ve topluluğu oluşturan insanlar politik bedenin birer parçasıdır” (Gür, 2020, s. 338). İlk iş ise, bedeni çürüten işlevsiz parçaları atmaktır. Böylece, siyah kategorisindeki olumsuz/öteki tipler, iktidar-yazarın manipülatif söylemiyle gerekçelendirilerek kamusal alanın dışına atılır ya da onların, bu şekilde dışlanması gerektiği sezdirilir. Ameliyatın ikinci işlemi, bedeni tekrar sağlıklı kılacak ideal-yapıcı unsurların, ideolojik dezenfeksiyon yöntemleriyle temizlenerek titizlikle yerleştirilmesidir.

Oyunlarının genelinde Başkut’un, ideal-ideolojik bedenin (yani toplumun) yapı taşlarını, tıpkı Atatürk gibi, gençlerden seçtiği görülür. Yazar, kurtarıcı, hatta yeni kurucular olarak onları işaret eder. Bu bağlamda o, statikliği, Doğulu mistisizmi, çağdışılığı ve bireyciliği okur/seyirci nezdinde mahkûm ederek bu tarz oyun kişilerini, mevcutta süregelen sosyal/siyasi bozulmanın, diğer deyişle bedenin hastalanmasının temel sebebi addeder. Diğerleriye bu bağlamda, sağlık ve hayat vericidirler. Bütün bunlardan hareketle, çürümüş ve eskimiş zihniyet kenara çekilmeli, onların yerini dinamik ve Cumhuriyet aydınlığıyla (dolayısıyla ilkeleriyle) yeşermiş idealist gençler almalı önermesi, Başkut’un metinlerinden sızan toplumcu mesaj olarak öne sürülebilir.

Onun toplumculuğu, Kemalist bir öze şekillenir. Yazar, bu ideoloji yörüngesinde toplumcu edebî üretimlerin genel kriterlerine uygun bir anlatı evreni kurar. Buna göre, muhataba örnek/model olarak sunacağı (Asuman, Ahmet, Saniye, Salim, Turgut gibi) bir ideal/olumlu kişi belirler. Olumlu kişilerin karşısına, olay örgüsünü tetikleyerek çatışma yaratacak (Mübeccel, Abdullah, İsmail, Celile, Hasan gibi) olumsuz/öteki tipleri koyar. Menfaatperest-bireycilik, toplumu hastalandıran bir mikrop niteliğiyle biçimlenen bu oyun kişilerinin ortak özelliğidir. Olumsuz/öteki oyun kişilerinin büyük oranda etkisiyle, en az bir sosyal/siyasi problemin görünür kılındığı oyunlardaki çatışma(lar), genellikle ideal tiplerin müdahalesiyle tatlıya bağlanır. Neticede, Cumhuriyet’in kurucu

değerlerinin, kurtarıcı reçetelere dönüştüğü iyimser bir gelecek tahayyülüyle oyunlar sona erer. Başkut ve eserlerinin böylelikle, Kemalist-toplumcu kategorisi altına sokulması gerektiği söylenebilir.

3.3.4. Refik Erduran'ın Toplumculuğunun İzinde: *Cengiz Han'ın Bisikleti* ve *Karayar Köprüsü*

Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunun 1950 kuşağına mensup (Akıncı, 2003, s. 50) üretken yazarlarından Refik Erduran, 1946-1960 yılları arasında, *İp Oyunu* (1957), *Korkunçlar* (1957), *Deli* (1957), *Bir Kilo Namus* (1958), *Cengiz Han'ın Bisikleti* (1959), *Karayar Köprüsü* (1959), *İkinci Baskı* (1960) ve *Büyük Jüstinyen* (1960) olmak üzere, sekiz oyun kaleme almıştır. Bunlardan yalnızca, *İp Oyunu*, *Korkunçlar*, *Cengiz Han'ın Bisikleti* ve *Karayar Köprüsü* basılmıştır. İlk iki metin, kısa oyun kategorisindedir ve çözümleme noktasında yeterince veri sağlamadıkları nedeniyle, incelemenin dışında bırakılmıştır. Tezin örneklemini yayımlanmış eserler oluşturduğu için çalışmanın bu bölümü, Erduran'ın toplumculuğuna dair verimli bir içerik sunan 1959 tarihli *Cengiz Han'ın Bisikleti* ve *Karayar Köprüsü* odağında gelişecektir.

Özdemir Nutku, Refik Erduran'ı “[b]ireyden toplum sorunlarına yönel[en]” yazarlardan sayar. Nutku'ya göre, Erduran'ın dâhil olduğu kümedeki isimler, “çoğu oyunlarında, ruhsal baskıları, iç tedirginlikleri, iç çatışmaları, iç bunalımı toplumsal koşullara bağlarlar. (...). Bu yazarların temel tutumunda öz yönünden yenilenmeden biçimsel yeniliklere gitmek isteyen bir toplumun parçalanışı vardır” (1985, s. 298-299). Uğur Akıncı'nın yaklaşımında da Erduran, dönemindeki diğer yazarlarla birlikte, tiyatro oyun yazarlığı içerisinde kritik bir dönemeci işaret eder ve “bu sanatın serilip gelişeceği bir alan yaratma açısından Türk oyun yazarlığı tarihinde önemli bir gelişimin” öncülüğünü üstlenir (2003, s. 154). Bu doğrultuda Memet Fuat, ilgili ismi “başka edebiyat türlerine yönelmeden, yaratıcılıklarını yalnızca oyun yazarlığına” adayan gruba yerleştirir (2010, s. 247). Erduran, tiyatronun gelişimine ve yetkinleşmesine, sadece oyunları ile katkı sunmaz, bunun yanı sıra 1966 yılında, Cevat Fehmi Başkut, Ahmet Kutsi Tecer, Haldun Taner ve Recep Bilginer'le birlikte “Türkiye Tiyatro Yazarları Derneği”ni kurar (And, 1983, s. 406). Onun böylece, bu sanatın Türkiye'deki sergüzeştine, politik mücadeleyle de destek olma gayesi güttüğü görülür.

Yazar, tiyatroyu “hayatın aynası” biçiminde tarifler, ancak bunun yeterli olmadığını ve ilgili türün, insan hayatına katkı sunması gerektiğini ifade eder (Erduran’dan aktaran Bilgen, 2020, s. 25). Erduran, tiyatro tarihinin zirve eserlerinin karakteristiğini dile getirirken kendi tiyatro anlayışını da ortaya koymuş olur: “Tiyatro tarihteki doruklarında (...) toplumun sorunlarına ışık tutmuş, sanatsal işlevinin yanı sıra bir çeşit kafa ve gönül parlamentosu gibi görev yaparak sağlık katmıştır hayata” (Erduran’dan aktaran Karayakupoglu, 2024, s. 28). O, çalışmanın bu kısmına değin incelenen oyunların yazarlarıyla aynı istikamete yerleşerek üretimleri aracılığıyla “topluma sağlık katmayı”, diğer deyişle, toplumu daha iyi kılmayı hedefler. Böylece, Erduran’ın sanat kavrayışının toplumcu bir öze şekillendiği söylenebilir.

Tezin bu bölümünde, *Cengiz Han’ın Bisikleti* ve *Karayar Köprüsü* adlı oyunlarda, toplumcu edebî üretimlerin genel kriterlerinden hareketle olumlu/ideal ve olumsuz/öteki tiplerin nasıl kurulduğu, anlatılardaki çatışma(lar) merkeze alınarak tespit edilecektir. Öncelikle *Cengiz Han’ın Bisikleti*’ne odaklanılacak ve iktidar-yazarın bu oyunda, kendi ideolojik kabulleri ve beklentileri doğrultusunda bir toplum tasarımına giriştiği öne sürülecektir. Anlatı evreninde, köksüz Batılılık, köhne Doğululuk ve menfaatperest-bireyciliğin yadsınarak mutedil bir Doğu-Batı senteziyle, toplum için yaşamının, diğer deyişle toplumcu tutum ve zihniyetin yüceltildiği belirtilecektir. *Karayar Köprüsü*’nde ise temel sorunsalın, kötücül-bireycilik olduğu söylenecek ve oyunda, bu tip insanlardan müteşekkil sosyetenin, ölümcül-yıkıcı eylemlerinden dolayı toplum ve yaşam için ne derece büyük bir tehlike arz ettiği gösterilecektir. Son tahlilde, bu tasavvurların dramatik yapı içinde (yani söylemsel pratik aracılığıyla) somutlanmasıyla okur/izleyicinin, iktidar-yazarın ideolojik beklentileri lehine özne kılınmasının hedeflendiği iddia edilecektir.

3.3.4.1. *Cengiz Han’ın Bisikleti*’nde İdeal-İdeolojik Toplumun İnşası

Cengiz Han’ın Bisikleti’nde anlatı zamanı 1926’dan, Cumhuriyet’in onuncu yıl kutlamalarının gerçekleştiği 1933’e kadar uzanan, yedi yıllık bir süreci kapsar. Oyunun olay örgüsü, Osmanlı ve Doğu kültürünü benimsemiş ve Cumhuriyet’in Batı merkezli çağdaş/pozitif değerlerini yadsıyan Cengiz’in, değişen sosyal/siyasi şartlara ayak uyduramayarak yalnızlaşması ve toplumsal hayattan silinmesi odağında gelişir. Metnin temel çatışması da bu doğrultuda, Doğu ve Batı karşıtlığı ekseninde şekillenir. Sevda Şener de benzer bir tespitte bulunarak oyunda, “Doğunun biraz ilkel, biraz aşiret düzenine

özgü, fakat sağlam değerleri ile Batının çürük, sahte” değerlerinin çatıştığını ifade eder (1971, s. 36). Eserin sonunda yazar, söz konusu “çatışmadan çıkabilecek sağlıklı bir sentez önerisinde” bulunur (Akıncı, 2003, s. 50). *Cengiz Han’ın Bisikleti*’nde böylece, Cevat Fehmi Başkut’un oyunlarında da gözlemlendiği gibi, Erduran’ın ideolojik yürüngesinde bir toplum tasarımı ortaya konmuş olur.

Oyunun birinci perdesi, 1926 yılının şubat ayında, Cengiz’in İstanbul Salacak’taki üç katlı yalısının oturma odasında geçer. Medeni Kanun’un¹¹⁴ çıkmak üzere oluşu, birinci perdedeki olayların akış yönünü belirleyen temel olgudur. Cengiz, hâlihazırda üç eşlidir. Eşlerinden ikisi (Pakize ve Gül), İstanbul’da kendisiyle birlikte yaşamaktayken diğeri (Suzan), Avrupa’da ikame eder. Oyunun başında Suzan, Medeni Kanun’un çıkacak olmasından dolayı Cengiz’le arasındaki nikahı resmiyete dökmek maksadıyla, abisi Avni’yle birlikte İstanbul’a gelmek üzeredir (Erduran, 1979, s. 24). Suzan henüz, kocasının öteki evliliklerinden habersizdir ve kendisini tek eş sanmaktadır. Bu yüzden Cengiz, mevcut durumu ona belli etmemenin yollarını arar. Onun asıl niyeti, kanunda uygulanacak tek seferlik istisnadan faydalanarak üç karısına da resmî nikah kıyabilmek ve aynı çatı altında üçüyle de sorunsuzca geçinip gitmektir.¹¹⁵

Öte yandan, zaman değişmiş ve Cengiz’in, Osmanlı’dan artakalan eskimiş zihniyetinden doğan beklentileri, toplumsal düzlemde tartışılır, hatta karşılık bulmaz hâle gelmiştir. Oyunda böylece, Cengiz ve onun gibilerin, Cumhuriyetçe biçim verilen kamusal alandan tasfiyesi süreci işlenir. Toplumun Cumhuriyet tarafından biçimlenmesinin önünde, tehlikeli engeller olarak beliren oyun kişileri ise, ayrıca ve özellikle işaret edilir. Genel çerçevede, egemen ideoloji ekseninde inşası hedeflenen yeni toplumda, hangi insan tiplerinin makbul, hangilerinin ise dışlanan/öteki olması gerektiğine dair ideolojik bir perspektifle vücut bulan metin, Erduran’ın bu noktada öne sürdüğü makul bir sentez teklifiyle sona erer. Dolayısıyla, yazarın makbul ve öteki şeklinde etiketlediği oyun

¹¹⁴ “Düzenlenen kanun 17 Şubat 1926’da TBMM’de kabul edildikten sonra, 4 Nisan 1926’da T.C. Resmi Gazete’de yayınlanarak, 4 Ekim 1926 tarihinde yürürlüğe” girer (Güneşilmez, 2023, s. 29). Türk Medeni Kanunu’nun kabul edilmesiyle, “Türk aile yapısında önemli değişiklikler” meydana gelir. Buna göre, “çok kadınla evlilik yerine tek kadınla evlilik kuralı” getirilir. Kadın ve erkek arasındaki eşitlik sağlanmaya çalışılır. Evlenme ve boşanma, kanunla kontrol altına alınır. Miras konusunda, kız ve erkek çocuklar arasında ayrım yapılmaması hedeflenir (Ertan, 2003, s. 282).

¹¹⁵ Kanunun resmileşmesinden önceki tarihte birden fazla kadınla evli olan erkekler için bir istisna uygulanmış ve tek sefere mahsus olmak üzere bunlara, bütün eşlerine resmî nikah kıyma hakkı tanınmıştır (Sağlam, 2024, s. 203).

kişilerinin belirlenerek bunların niteliklerinin saptanması, yazarın tahayyül ettiği toplumun yapı taşlarını görünür kılaceğı gibi, onun toplumculuğunun ideolojik özünü de ortaya koyacaktır.

3.3.4.1.1. Osmanlı'nın Makbul, Cumhuriyet'in Maktul Kişileri: Doğulu-Köhne Zihniyetleri Açısından Cengiz ve Pakize

Cengiz Han'ın Bisikleti'nin, adından da anlaşılacağı üzere başkişisi Cengiz'dir ve olaylar, onun ekseninde gelişir. Bu oyun kişisi, anlatı zamanının başından itibaren Osmanlı'dan bakiye bir zihniyetin temsilciliğini üstlenir. O, yukarıda da belirtildiği gibi, üç eşlidir. Eski bir Osmanlı askeridir. Kendi ifadesiyle, “huysuz”, “kavgacı” ve “inatçı”dır (1979, s. 21). Oyunun başlangıcında kendisinden önce, attığı silahların sesi duyulur (1979, s. 10). Ona göre doğal olan bu eylem, bulunduğu muhitte artık bir rahatsızlık ve şikâyet gerekçesidir (1979, s. 11). Eşkıyalıktan kurtarıp yanına aldığı uşağı Dursun, komşuların söz konusu durumu karakola şikâyet ettiğini söyleyince Cengiz, yeni sosyal/siyasi düzenle uyumsuzluğunu, şu sözleriyle gözler önüne serer: “İyi bak, bu bilekler bana ecdadımdan miras. (...). Altı asırdır yüz meydan muhaberesinde kimse bu ellerden silah alamamış şimdi mahalle bekçisi mi alacak?” (1979, s. 23). Böylece o, mahalle bekçisinin kanun nezdindeki yeni konumunu ve Cumhuriyet açısından neyi temsil ettiğini henüz kavrayamadığını göstermiş olur. Bu sözleriyle Cengiz, soyunun şanını ve bileğinin gücünü öne alarak bekçinin, kanun temelli iktidarını ve meşruiyetini tanımadığını, daha doğrusu onu, kendi haşmeti karşısında küçük gördüğünü ima eder.¹¹⁶ Onun sorunlarının temelinde tam da bu mesele, yani yeni devletin yeni nizamı ve kendisinin buna ayak uyduramayışı vardır. Resmîleşmek üzere olan Medeni Kanun'a yaklaşımı da söz konusu durumu örnekler: “Öf, ne biçim kanun bu be? Benim bildiğim kanun, ortalığı düzeltmek için çıkar. Bu daha fazla karıştırıyor işleri” (1979, s. 26).

Cengiz, makineli tüfeğinin namlusuna dokunmak isteyen Gül'e gösterdiği tepkiyle, kadına bakışını da açığa çıkarır: “Bırak. Silahın namusu vardır, avrat eli değmez” (1979, s. 12). Suzan'ın gelip aileye katılmasının, diğer eşleri için bir sorun ol(a)mayacağını, ataerkil kabullerinin penceresinden dillendirir: “Razı etmek mi lazım? Benim sözümünden çıkmak ne hadlerine?” (1979, s. 25). Cengiz'in, henüz ilk görüşmelerinde Suzan'la

¹¹⁶ Cengiz bu bağlamda, Batılı erkekleri de kendisiyle denk görmeyerek küçümser. Bu yüzden, Suzan'ın onlarla kurduğu ilişkiyi ciddiye almaz (1979, s. 52).

teklifsizce birlikte olmaya çalışması da yukarıdaki çıkarımı destekler. Suzan, ne de olsa karısıdır ve tensel bir temas kurmak için onun rızasını almanın gereği yoktur: “Biz... karı kocayız yahu...” (1979, s. 54). Cengiz, Batılı-olumlu değerlerle yoğurulmuş Suzan tarafından “koca” olarak reddedilince hırsını, hizmetçisi Emine’ye yönlendirir. Öznesi bulunduğu kültürün kendisine verdiği erkeklik yetkisine dayanarak onu cinsel bir iştahla “nikahlar” (1979, s. 56). Sayısı artırılabilir bu gibi örneklerden hareketle ilgili oyun kişinin, kadınları sadece kendi ihtiyaçlarını/beklentilerini karşılayacak bir araç mesabesine indirgediği anlaşılır. Cengiz için onlar, hayatını paylaştığı bir eş değil, hayatını kolaylaştıran ve kendisi için yaratılmış canlı birer alettir. Ama yeni hayat, kadınları erkekten bağımsızlaştırarak “hür” bir insan kılacak, böylece Cengiz’in katı/kemikleşmiş ve köhne kabulleri artık, toplumsal düzlemde karşılık bulmayacaktır. Öteki zihniyetin bir diğer temsilcisi Pakize’nin varlığı, bu noktada ayrı bir önem taşır ve onun akıbeti, Cengiz’in başına gelecekleri de işaret eder.

Cengiz’in ilk ve en yaşlı karısı Pakize, onun iktidarını uysallıkla kabul eden tek oyun kişisidir. Kocasının sürdürmeye çalıştığı Doğulu/ataerkil düzenin evdeki teminatıdır. Herhangi bir çatışma durumunda, diğer eşleri yatıştırma görevini o yürütür. Örneğin Gül, henüz oyunun başında, üçüncü eşin eve gelecek olmasından dolayı Cengiz’i kendisine şikâyet ettiği kısımda Pakize, Gül’ü sakinleştirmek için elinden geleni yapar. Onun yaklaşımında, “[b]u dünyada kimsenin kimseye kızmaya hakkı yoktur”, çünkü herkes günahkârdır (1979, s. 14). Devamında, Cengiz’le ortaklaştığı değerlerin penceresinden konuşarak Gül’e, süregelen düzenin olağanlığını işaret eder: “...[E]rkek bu. Aklına eser, karısını frenk diyarına bırakır, aklına eser fızan köyüne getirir. Cancağızı nasıl isterse de... elverir ki kesesi boş olmasın... Bizim beyin malı mülkü, Allah ziyade etsin, on kadına yeter” (1979, s. 14). Suzan’ı evde kalmaya ikna etme işini de o üstlenir: “Söylemek bana düşmez ama... burada kalırsanız... haremde gibi olmazsınız. Ben çok geçimliyimdir...” (1979, s. 45). Böylece Pakize’nin, en az Cengiz kadar Doğulu, ataerkil düzenin öznesi, eskimiş ve yeni hayatla uyumsuz bir dünya görüşünü benimsediği görülür. Hatta bu aşamada, Cengiz gibilerin meşruiyet zemininin taşlarını, Pakize gibi uysal kadınların döşediği yorumu dile getirilebilir. Neticede o, Cengiz’in de vurguladığı gibi, tereddüt etmeden canını verecek derecede kocasına ve değerlerine bağlıdır (1979, s. 25).

Bunların yanında, Pakize'nin metinde vurgulanan bir diğer önemli kusuru, hacı-hoca taifesine fazla güvenmesidir. Yaşadığı sorunları akıl-dışı yöntemlerle çözmeye çalışır. Mesela, Cengiz'i sakinleştirmek amacıyla “şeyh efendiden muska alıp” ona yutturmak sıklıkla yaptığı işlerdendir (1979, s. 45). Benzer şekilde, “sümüklü baba tekkesinin şeyhinden” aldığı muskayı köftenin içine koyarak yedirdiği için, kocasının sinirinin “biraz duruldu[uğunu]” zanneder (1979, s. 18). Sonuçta Pakize, egemen ideolojinin toplum tabanına biraz daha yayıldığı yıllarda, Suzan'ın aktarımına göre “karın ağrısı ilacı diye” şeyhten aldığı şurupları içtiği için ölür (1979, s. 60). Buradan hareketle onun, Doğulu zihniyetinin bir yansıması olan kusurundan dolayı, hatta sırf bu zihniyetin bir öznesi olduğu için metnin ve iktidar-yazarın ideal-ideolojik dünyasından tasfiye edildiği söylenebilir. Böylece, Cumhuriyet'in kurmayı arzuladığı yeni hayat ve yeni toplum içinde Pakize gibilere yer olmadığına yönelik toplumcu mesaj, okura/izleyiciye iletilmiş olur.

Pakize'nin aradan çekilmesiyle, Cengiz'in çöküş süreci daha da hızlanır. Nitekim onun, içselleştirdiği akıl-dışı/Doğulu değerlerden dolayı kapılarını istismara sonuna kadar açtığı görülür. Cengiz'in kamusal alandan tasfiyesi de temelde, aynen Pakize gibi, söz konusu zaafından ötürü gerçekleşir. Metnin olumsuz/öteki tiplerinden İbrahim, başı secdeye değen samimi bir Müslüman şeklinde kurarak anlatı zamanı boyunca onu, kanının son damlasına kadar sömürür.¹¹⁷ Cengiz, askerlik arkadaşı, (Ramazan Cankurtaran gibi, sıvık-aydın kategorisinde değerlendirilebilecek) Avukat Zeki'ye, İbrahim'le¹¹⁸ birlikte girdikleri her ticaret işinde ne hikmetse, battıklarını aktarır. Bunun üzerine Zeki,

¹¹⁷ Bu yönüyle İbrahim, Cevat Fehmi'nin *Kleopatra'nın Mezarı* oyunundaki Abdullah'ı; Cengiz ise, Abdullah'ın kandırdığı Abdürrahman'ı andırır.

¹¹⁸ İbrahim, oyunun toplum açısından tehlike arz eden öteki-mikrop kişisidir. O, Cevat Fehmi'nin *Soygun*'undaki İsmail gibi, her devrin adamıdır ve “hacıyatmaz” niteliğiyle kurulur. Anlatı zamanının başında, Suzan'la ilk görüşmelerinde, kafasını yerden kaldırmaz. Çünkü onun, bu dönemdeki düşüncesine göre, Suzan, “taife-i nize”den olduğu için ona doğrudan bakmak günahıdır (1979, s. 38). Devamında İsmail, devrin değişen şartlarına hızlıca uyum sağlayarak görünüşte “makbul” bir kılığa kolayca bürünür. Örneğin ikinci perdenin anlatma zamanı 1929'da yani, aradan geçen üç yılda fazlasıyla değişir. Sakalını keserek boyun bağı takar. Suzan'la ise, gülümseyerek el sıkışabilir (1979, s. 68). Onun yapmacık dönüşümünün, yani kılık değiştirmesinin tek gerekçesi, dönemle uyumlu bir görünüm sergileyerek dikkat çekmeden maddi menfaatlerine ulaşabilmektir. Cengiz'in dolandırılma planını, temelde o yürütür. Onu soyarak kazandıkları sayesinde zenginleşir ve parasını, dönem şartlarının gerektirdiği şekilde “doğru” kullanarak zenginliğini katlar. İbrahim böylece, yeni kurulan Cumhuriyet'in açtığı alandan faydalanarak hemen her fırsatı, şahsi çıkarları lehine değerlendirmeye çalışır: “Aslında bunlar zor işler değil Cengiz. Biraz zeka, biraz kabiliyet, biraz teşebbüs... memleket de bakır... gözünü açtın mı para kendiliğinden ürüyor, nur-u aynım, kendiliğinden ürüyor” (1979, s. 97). Bu menfaatperest-kötücül tip, Avni'nin oyunun sonundaki uyarısına göre, dikkat çekmeden dolaşabilmesi ve her işini, meşru bir zemine oturtarak gerçekleştirebilmesi nedeniyle, toplum için asıl tehlike olarak işaret edilir (1979, s. 121-122). Yani, dışarıdan bakıldığında masum/zararsız bir görünüme sahip olan İbrahim, özde toplumsal çürümenin başaktörlerindendir. Bu yönüyle o, Murat Gür'ün, Ömer Seyfettin'in hikâyeleri özelinde çerçevesini çizdiği, şekil değiştirerek gittikçe tanınmaz hâle gelen “canavarlar”dan sayılabilir (2024, s. 153).

İbrahim'in onu dolandırmış olabileceği ihtimalinden bahseder. Cengiz, arkadaşının bu uyarısını, "[y]ok canım daha neler? Abdestinde namazında muhterem bir zat" diyerek ciddiye almaz (1979, s. 21). Cengiz'in Doğulu kavrayışına göre, İbrahim'in "abdestinde namazında" oluşu, onun makbul bir kişi olarak görülmesi ve hiçbir kötülük yapmayacağını ispatı için yeterli şarttır. Bu yüzden o, Zeki'nin rasyonel uyarısını neredeyse duymazdan gelerek konuyu hemen değiştirir (1979, s. 21-22).

Cengiz'in bakışının aksine İbrahim onu, söz konusu zaafından ve saflığından dolayı "büsbütün alık" diyerek tarifler (1979, s. 39). Anlaşılabileceği üzere İbrahim, akılcı bir dikkatle Cengiz'i değerlendirir ve bu sayede onu, kendi lehine kolaylıkla manipüle eder.¹¹⁹ Cengiz ise, köhne zihniyetinin buğulu perspektifi yüzünden hemen her şeyi yanlış anlamlandırır. Örneğin onun nazarında, akılları ermeyeceği için, "[k]arı kısmının para ile" alakası ol(a)maz (1979, s. 75). Bu sözlerinin akabinde sahneye Emine gelir ve Suzan'ın (dolayısıyla iktidar-yazarın) kendisine giydirdiği yeni değerlerin farkındalığıyla evden ayrılmak istediğini bildirir. Devamında, Cengiz'in varsayımının tersine, titiz bir hesaplama yapar ve ondan, evde çalıştığı süre boyunca kazandığı parayı kuruşu kuruşuna talep eder: "Buraya geldiğim zaman birikmiş seksen liramı büyük hanıma vermiştim. Sonra yedi ay da yirmi beş liradan aylıklarım birikti. Yedi kere yirmi beş, yüz yetmiş beş ediyor. Seksen daha, 225" (1979, s. 76). Cengiz yine, köhnemiş zihniyetinin görüş açısını daraltmasından dolayı çevresini yanlış değerlendirmiştir. Hiç beklemediği bir şekilde, evin eski hizmetçisi, kendisinin ise son eşi Emine, ideolojik donanım açısından kocasının önüne geçip Cumhuriyet'in Batılı değerleri ışığında yeni bir kadın tipine evrilmiştir. Bu kavrayışla o, kamusal alanda var olma hakkı kazanır ve Cengiz'in Doğulu/köhnemiş iktidar alanını terk ederek "hürce" yaşayabileceği dışarıya adım atar: "(Yürür, kapıdan çıkarken durup döner, büyük bir ciddiyetle ilave eder) İnsanlar hür doğar" (1979, s. 77).

Cengiz, siyasetin güdümüyle güzergâhı belirlenen ve sosyal hayata sirayet ederek ailesine kadar uzanan büyük değişime, son ana kadar direnç gösterir. Katı ve muhafazakâr tutumundan ödün vermez. Bu yüzden, İbrahim ve onunla ortaklaşan Avni tarafından

¹¹⁹ Gül, Zeki'ye söylediği şu sözlerle, Cengiz'in zaafını ve ne derece istismara açık olduğunu ortaya koyduğu gibi, İbrahim ve Avni'nin kötücül planını, kendi menfaatini de önceleyerek meşrulaştırmaya çalışır: "...Cengiz zaten bu işlerde aptaldır. Onlar soymazlarsa başkası soyacak. Herkes cebini doldururken siz züğürt mü kalacaksınız? Karınızı rahat ettirmeye niyetiniz yok mu?" (1979, s. 80-81).

soyulur.¹²⁰ Eşleri onu birer birer terk eder. Zeki'nin şu uyarıları, Cengiz'in yaşadığı akıbetin gerekçesini ortaya koyar: “Şimdi herkes paraya akıl erdiriyor, senin bıyığının, kılıcının, hatırının, gönlünün günü geçti. Anlıyor musun?” (1979, s. 75). Olaylar o kadar hızlı gelişir ki o, gerçekten de ne olduğunu anlayamadan parasız ve yalnız kalır. Bütün bunlar, Cengiz'in katılığının, değişime direnişinin ve yeni hayatı kavrayamayışının bedeli, hatta iktidar-yazar tarafından kesilmiş cezasıdır.¹²¹

Onun oyunun son perdesindeki hâli bu doğrultuda, elinden oyuncağı alınmış küskün bir çocuğu andırır. Anlatı zamanının başında, Cengiz'in Doğulu ve ihtişamlı iktidarının hüküm sürdüğü kalabalık yalı, aradan geçen yılların ardından Cumhuriyet'in devrimci dalgalarına direnememiş, âdeta çökmüştür. Bu kısımda, İbrahim'le Cengiz'in arasındaki diyalogdan, eve üç yıldır kimsenin gelmediği anlaşılır (1979, s. 97). Böylece onun, kamusal alanın dışına atıldığı görülür. Cengiz son tahlilde, öncesinde Pakize'nin ölümüyle de sezdirildiği üzere, varlığını meşru kılan zemini kaybetmiş, Doğulu/köhne zihniyetiyle birlikte yazarın ideal-ideolojik dünyasının toprağına gömülmüştür. Yani, Osmanlı'nın makbul kişisiyken, tıpkı Pakize gibi Cumhuriyet'in maktulüne dönüşmüştür.

Pakize'den farklı olarak Cengiz'in ölümü, sembolik düzlemde gerçekleşir. Cengiz'in bu sembolik ölümü aynı zamanda, onun yeniden dirilişinin ön koşuludur. Bu oyun kişinin olumsuzlanan asıl niteliği, Osmanlı bakiyesi zihniyetinin yeni hayatla uyuşmayan tarafıdır. Oyunun sonunda aslında, bir tümör gibi söküp atılan Cengiz'in ilgili yönüdür. Bu ameliyatın önemli aşamalarından biri, metaforik bağlamda Cengiz'in kalbinin geçici süreliğine durdurulmasıdır. Devamında, onu hayata döndürme safhasına geçilir.

3.3.4.1.2. Senteze Doğru: Doğu'nun ve Batı'nın İyi Yönlerini Temsiliyetleri Bağlamında Cengiz ve Suzan

Metnin geneline dikkat kesildiğinde Cengiz'in olumlu-Doğulu vasıflarla da donandığı görülür. Bunlar iktidar-yazarca, yeni hayatla uyumlu ve Cumhuriyet'in ihtiyaç duyduğu

¹²⁰ Burada, Suzan'ın, abisinin planlarından haberdar olmadığı ve hiçbir şekilde söz konusu dalavereye bulaşmadığı, onun ahlaken temiz bir kişi biçiminde kurulması bağlamında, özellikle belirtilmelidir. Suzan, bu yönüyle de *Sana Rey Veriyorum*'un Asuman'ını andırır.

¹²¹ Burada, Suzan'ın, abisinin planlarından haberdar olmadığı ve hiçbir şekilde söz konusu dalavereye bulaşmadığı özellikle belirtilmelidir. Böylece Suzan, tıpkı *Sana Rey Veriyorum*'un Asuman'ı gibi, çevresinde süregelen ve fazlasıyla bulaşıcı pislikten korunur ve metnin sonunda, iktidar-yazarın ideal-ideolojik toplumunun yapı taşı olarak sunulabilir.

insan tipine nakledilmesi gereken özelliklerdir. Örneğin o, Abdülhamit’e kafa tuttuğu için iki ay mahpus yatmıştır (1979, s. 18). Yani Cengiz, politik açıdan işlerin yolunda gitmediğini düşündüğünde hamlede bulunabilme cesaretini gösterebilmiş, sosyal/siyasi aksaklıklara seyirci kalmak yerine, inanmadığı bir düzeni değiştirebilmek için mücadeleyi göze alabilmiştir. O böylece, pısırık ve pasif değil, gözünü budaktan sakınmayan atak ve aktif bir kişiliği yansıtır. Askerlik arkadaşı Zeki’yle görüşmelerinde,¹²² ona dair düşüncelerini hiçbir sözünü sakınmadan sıralamasıyla, Cengiz’in dürüst ve dobra biri olduğu anlaşılır (1979, s. 18-20). Suzan’a göre Cengiz, “tuhaf bir adam[dır]” ve “vahşiliğinde hoş a giden bir şey[ler] vardı[r]” (1979, s. 37). O ayrıca, eşlerine karşı mert bir duruş sergiler. Örneğin, Suzan’la iletişimde sert ve yıkıcı bir dil kullanmaz. Aksine ona, saygısını belli eden bir tutumla muamele eder: “Suzan hanım ne de olsa karımsınız. Belinizden aşağısı erkek kılığında, belinizden yukarısı çıplak denecek vaziyette, uşağımla aşkın güzelliğini konuşmanız hoşuma gitmiyor” (1979, s. 64). Cengiz’in, buradaki sözlerinden hareketle Suzan’ı, kılığından ötürü yadırgayarak âdeta ucube bir Sfenks heykeline benzettiği görülür. Yine de ona karşı naif üslup takınır. Ayrıca Cengiz, Suzan kendisiyle tensel bir temasta bulunmak istemediğinde ona zorla sahip olmaya çalışmaz. Batılı karısının, kendisine göre “çıplakça” ortalıkta dolaşmasına, dişini sıkarak bile olsa müsaade eder (1979, s. 87). Emine tarafından terk edildiğine ne kadar kızs a da onun talep ettiğ i parayı kuruşu kuruşuna öder (1979, s. 76-77). Böylece Cengiz’in, çevresindeki kadınların hakkını yemediğ i ve onların yaşam alanlarını/tercihlerini tahakkümle sınırlamadığ ı görülür.

Anlaşılabileceğ i gibi Cengiz, eşleriyle kurduğ u ilişkide zorbalığ a başvurmaz. Sinirlendiğ inde çocuk gibi tepinip ağ zına geleni söylese de neticede, öfkesi eylemlerine yansımaz ve tahammüllü bir tutum sergiler. İktidarını, zorla benimsetme yoluna gitmez. Hatta, oyunun sonunda görüldüğü üzere başına gelenlere, çocuksu bir küskünlükle boyun eğ er. Bu kişilik özellikleriyle (yani mert, güçlü, cesur, çocuksu, dobra, dürüst ve samimi

¹²² Zeki, Cengiz’in olumlu niteliklerinin tam tersi bir kişiliğ i yansıtır. O, avukat olarak rasyonel ve Cumhuriyet değ erleriyle uyumlu bir zihniyete sahipse de kişisel zaaf ları dolayısıyla, neredeyse metnin ötekisi konumundadır. Bu doğrultuda o, pısırık, pasif, içten pazarlıklı ve korkaktır. Cengiz’in karş ısında çoğ unlukla dik bir duruş sergileyemez. Düşüncelerini dürüstçe dış a vuramaz. Oyunun ilerleyen bölümlerinde, Cengiz’den gizlice görüştüğ ü Gül’le birlikte kaç ar (1979, s. 92), sonrasında onunla evlenir. Paraya düşkünlüğ unden dolayı, her ne kadar birkaç kere uyar sa da sonuçta, Cengiz’i dolandıran İbrahim ve Avni’nin şirketinde çalışmaya baş lar, böylece, Cengiz’in soyulmasına göz yummuş, hatta ortak olmuş olur (1979, s. 101). Neticede Zeki, düşünce ve potansiyel olarak Cumhuriyet’in değ erleriyle uyuşmaya Cengiz’e nazaran daha hazır ve müsaitken kişisel zaaf larından dolayı, yazarın ideal-ideolojik dünyasının dış ına atılır.

oluşuyla) Cengiz'in, iktidar-yazarın tahayyül ettiği toplum bağlamında Doğu'nun muhafaza edilmesi gereken vasıflarını örneklediği söylenebilir. Bu oyun kişisi, donandığı ve belirttiği zihniyet yüzünden iktidar-yazar tarafından ölüme mahkûm edildiği hâlde, sahip olduğu kişilik özellikleri sayesinde hayata döndürülmeye, hatta geleceğe taşınmaya layık görülmüştür, denebilir. Onun dönüşümüyle ayrıca, Suzan'ın eksik-olumlu varlığı tamamlanacaktır.

Suzan, oyuna dâhil olduğu andan itibaren yalının köhne ve karanlık atmosferi hem maddeten hem de manen dağılmaya başlar. O, Cengiz'le giriştiği pazarlıkta öncelikle, evin dekorunun kendi arzu ettiği şekle sokulmasını talep eder, aksi hâlde orayı terk edecektir. Yıllarca ona hasretlik çeken Cengiz, henüz eli eline değmemiş karısının isteklerini, ona hasretliğinin de tazyikiyle kabul eder:

Şimdi bak benim İstanbul'da yüzlerce binlerce ahabım var. Hepsiyle sık sık görüşmek isterim. Onun için eğer burada yaşayacaksam derhal telefon almak lazım. (Etrafına bakınarak) Beni rahatsız eden birkaç şey daha var... mesela saat. (Kalkıp sağdaki saate gider) Yanılmıyorsam Türkiye'de yeni takvimle beraber alafranga saat de kabul olundu. (Kol saatine bakar, duvar saatine göre ayar eder. Dönüp ortalığa göz gezdirir) Kafesler kalkacak tabii. (İtiraz edecek gibi olan Cengiz'i eliyle susturur) İçerisinin görünmemesini istiyorsanız tül perdeler takarız. Ufak tefek bazı şeyler değişecek gayri, askeri vazoları alacağız... (1979, s. 49)

Böylece Suzan, yaşayacağı mekânı, temsil ettiği Batılı değerler ışığında değiştirerek kendi aydınlığını yaymak için ilk adımı atar. Devamında, Cengiz'in üçüncü eşi olmayı reddeder ve onunla tensel münasebette bulunmayacağını söyler: “Benim sizinle sevişmeye hiç ama hiç niyetim olmadığına göre, aramızda cilve mevzubahis değil Cengiz [B]ey. (...). Razi değilseniz hemen gideyim. (...). Çünkü, başkalarına ait hiçbir şeyi kullanamam” (1979, s. 53-54). Böylece Suzan, erkekten bağımsız ve iradi bir kadın profili çizer. Kendisini kuşatan koşullara uysallıkla boyun eğmez, çevresini ve çevresindekileri, kendi kabulleri doğrultusunda dönüştürme yoluna gider. Bu bağlamda, oyunun ikinci perdesinde betimlenen evin yeni hâli, Suzan'ın olumlu-baskın kişiliğini ve iktidarının etkisini yansıtır:

Aradan geçen üç seneye yakın zamanda odanın manzarası bir hayli değişmiştir. Pencereleden kafesler kalkmış, eski koltuklarla divanın yerine modern koltuklar ve zarif bir kanepe konulmuştur. Duvardaki resim ve yazıların yerine Suzan'ın yaptığı tablolar konulmuştur. (...). Sağdaki koltuğun yanındaki bir küçük masanın üstünde bir radyo, merdivenin dibindeki üstünde de telefon durur. İçine çiçek konulan top mermileri de yerini modern vazolara bırakmıştır. En çok göze çarpan yenilik ise, kocaman bir avize ve elektrik ampulleridir... (1979, s. 57)

Dekordaki bu değişimde, ışık yayan avize ve elektrik ampullerinin özellikle vurgulanması, bir tür aydınlanma metaforu olarak okunabilir. İlk perdede o, Cengiz'le diyaloglarında bu oyun kişisini “vahşi”, kendisini ise “medeniyet öncüsü” söz grubuyla tarifler (1979, s. 55). Anlatı zamanının bu aşamasındaki Suzan'ın Doğu'ya bakışı, sözlerinden de anlaşılacağı üzere küçümseyici ve genelleyicidir. O, Batı'yı her yönüyle yüceltirken bu medeniyetin tam karşısına konumlandığı Doğu'yu, geri kalmışlığın ve medeniyet-dışılığın merkezi addeder. Suzan böylece, Cengiz'in, kendine göre köhnemiş, Orta Çağ'dan artık zihniyetinin karanlığını dağıtarak Batı aydınlığını, yani medeniyeti yalıya taşıma niyetiyle hareket eder. Nitekim o, Avrupa'da kaldığı süre boyunca gazetecilik yapmış, ayrıca matematik, dil, tarih, coğrafya, edebiyat, kimya, biyoloji, fizyoloji eğitimleri almıştır (1979, s. 52). Buradan hareketle Suzan'ın, Batı'yı yüzeysel değil, derinlemesine alımlayarak içselleştirdiği ve Batı'nın olumlu değerleriyle donandığı söylenebilir.¹²³ Neredeyse tek kusuru ise, bu medeniyete karşı beslediği aşırı hayranlık ve Doğu'yu topyekûn aşağı/değersiz saymasıdır.

Evin dekoruna müdahaleyle yetinmeyen Suzan, evdekileri aydınlatma işine de soyunur. Emine'nin kendi ayakları üzerine basarak “hür”leşmesi ve eski eşkıya Dursun'un becerilerinin farkına varıp şoför olabilmesi, Suzan'ın onlara öğrettikleri sayesinde (1979, s. 58-61). Emine ve Dursun gibi, toplumun alt katmanına mensup cahil oyun kişilerinin, üç yıllık kısa bir eğitimin ardından dönüştükleri yeni-olumlu hâlin

¹²³ Tam bu noktada Suzan'ın, Cevat Fehmi'nin *Makine* oyunundaki, Batı'yı yüzeysel yönleriyle alımlayan Muazzez'in zıddı, ideal-Batılı bir oyun kişisi olarak kurulduğu belirtilebilir. Bu niteliğiyle Suzan, yine Cevat Fehmi'nin oyunlarından *Sana Rey Veriyorum*'un Asuman'ına benzer bir konuma yerleştirilebilir. Böylece o, Asuman'ın Cumhuriyet'in kurucu değerlerinin peygamberliğini üstlenmesi gibi, Batı'nın olumlu/çağdaş değerlerinin peygamberliğine soyunmuştur, denebilir.

vurgulanması, toplumculuk açısından işlevseldir. Böylece, halkın doğru ve düzgün eğitim politikalarıyla kısa sürede Batılı-çağdaş değerlerle donatılabileceği mesajı, okura/seyirciye iletilir. İktidar-yazar, söz konusu imayla, tahayyül ettiği Cumhuriyet'in ihtiyaç duyduğu insan tipinin, ancak doğru ve bilimsel bir eğitimle yaratılabileceği inancını telkin etmiş olur.¹²⁴

Bu bölümde, Suzan'ın ideolojik-iyi niyetinin karşısına Cengiz, despot-Doğulu kimliğiyle dikilir. O, biriktirdiği bütün hıncını Dursun'dan çıkarır: “Müsaade ederseniz, biraz da ben ders vereyim. (Devamla) Oğlum, her mahlukun kendini bilmesi gerekir. Sen insan mısın?” (1979, s. 63). Bu sahneyle, iki zihniyet arasındaki çatışma, tam anlamıyla su yüzüne çıkar. Suzan, muhatap olduklarını ne kadar bireyleştirmeye çalışıyorsa, Cengiz tam tersi, eski statülerini hatırlatarak onları, kendi iktidarının öznesi kılma gayreti güder.

Aynı çatışma, müzik üzerinden süregelir. Suzan, kendi zevkleri doğrultusunda radyodan alafranga bir şarkı açar. Cengiz, buna karşılık “hışım la gramofonu kurar” ve sahneyi “[g]ayet yavan ve azami derecede alaturka bir şarkının nağmeleri” doldurur (1979, s. 65). Bunun üzerine Suzan, radyonun sesini daha da artırır. Cengiz de ona, benzer şekilde karşılık verince ortam, Doğu ve Batı müziklerinin son ses çarpıştığı bir arenaya döner. Telaşla odaya giren Avni, uykulu gözlerle ne olduğunu sorduğunda Suzan, gülümseyerek “konser verdik[erini]” söyler. Avni'nin ona cevabı, Cengiz ve Suzan'ın ilişkisinin mahiyetini imler: “O gürültü müzik mi? Hiçbir şeye benzetemedim” (1979, s. 66). Buradan hareketle, müzik üzerinden somutlanan Doğu ve Batı arasındaki uyumsuz ilişkinin, anlatı zamanının bu aşamasında henüz bir harmoni içinde olmadığı ve gürültü mesabesinde bulunduğu yorumu dile getirilebilir. Böylece, iki ses birbirini bastırmaya çalıştıkça ikisinin birleşebilmesi ve bu birleşimden harmonik bir melodinin doğması mümkün değildir mesajının, metnin satır aralarından gün yüzüne çıktığı söylenebilir. Yani Cengiz ve Suzan, temsil ettikleri değerlerin uç bir örneği olarak var olageldikleri sürece, mutedil ve uyumlu bir çift olamayacaktır. Törpülenebilmeleri içinse, deneyimlenerek değişmeleri gerekmektedir.

¹²⁴ Benzer bir imanın, Cevat Fehmi'nin *Sana Rey Veriyorum* oyununda, köy öğretmeni Ahmet'le örneklendiği hatırlatılabilir.

Nitekim anlatı, iki oyun kişisini birleştirecek kıvama getirecek yörüngede ilerler. Bu aşamada, Boğaz’a bakarak iki yakanın bir çatlakla ayrıldığını düşünen Suzan, abisine göre karşıyı, yani Batı’yı özlemiştir (1979, s. 68). O, Avni’nin tespitini en başta inkâr etse de Cengiz’e katlanamayacak hâle geldiğinde ondan boşanmamak kaydıyla Avrupa’ya gitmeye karar verir: “Barbar, canavar, yeniçeri kılıklı herif. (Koşarak merdivenden çıkar.) Gidiyorum işte. (...). Senelerdir burada esir hayatı yaşıyorum. Medeniyete hasret kaldım. Kan kusturdun bana...” (1979, s. 94). Bu seyahatte Suzan, bütün Avrupa’yı dolaştıktan sonra, “karşı kıyıya hayranlığı” kalmadığını bildirir ve ait olduğunu ilan ettiği yere, “evine” döner (1979, s. 113). Yaşadığı tecrübe sonucunda o, yukarıda işaret edilen aşırılığın, diğer deyişle Doğu’yu küçümseyen kör-Batı hayranlığından soyunarak mutedil bir bakış açısına kavuşmuş olur.

Öncesinde ayrıntılandırıldığı üzere, Cengiz’in de ideolojik dezenfektasyon yöntemleriyle (yani, anlatı boyunca yüzleştiği sorunlar ve çatışmalar sonucunda değişerek) köhnemiş zihniyetinden arınması, Suzan’la ikisinin ideolojik bir bağ kurabilecek esnekliğe kavuşmasını sağlar. Suzan, ancak bu aşamadan sonra Cengiz’i eş olarak kabul eder ve odasının kapılarını ona açar (1979, s. 123). İkisinin terkiinden doğacak nesillerin, iktidar-yazarın iyimser gelecek tahayyülünün ve ideal-ideolojik toplumunun yapı taşlarını meydana getireceği mesajıyla oyun sona erer.¹²⁵ Bu mesajı dillendiren kişi, olayların Cengiz lehine tatlıya bağlanmasında önemli bir rol üstlenen yoz-Batılı Avni’dir.¹²⁶ O, toplumun düzelmesinin, eksiklerine rağmen Cengiz ve Suzan gibi Doğu ve Batı’nın olumlu nitelikleriyle donanmış kişilerin birleşmesi (yani sentezi) sayesinde mümkün

¹²⁵ *Cengiz Han’ın Bisikleti*, kişi kurguları kadar, sonu itibarıyla da Cevat Fehmi’nin *Sana Rey Veriyorum* oyununu andırır. Hatırlanacağı üzere, ilgili oyun da ideal-makbul Ahmet ve Asuman’ın birleşerek Cumhuriyet’in ihtiyaç duyduğu nesilleri yaratacağı imasıyla sona erer.

¹²⁶ Bu oyun kişisi, kumar düşkünü ve menfaatperest bir tiptir. Bu vasfını, kız kardeşi Suzan’ın, onu utanmazlıkla ithamına cevaben, gizlemeden dillendirir: “Biliyor musun cicim, insana en faydasız his hangisidir diye sorsalar, utanmak derdim. Utanmak hep başkalarının işine yarar. İnsanın kendi işine yaradığı görülmemiştir” (1979, s. 46-47). Bu doğrultuda Avni, Batılı birikimini, şeytani zekâsıyla birleştirerek İbrahim’le ortak hareket eder. Onun, oyun boyunca tek amacı, kurdukları tezgâhı düzgün işleterek Cengiz’den para elde edebilmektir. “[T]orba[sı] dolar dolmaz” ise, Avrupa’ya dönme niyetindedir (1979, s. 64). O, kendi ifadesiyle, “şarklı” ya da “garplı” değil, “akıllı”dır (1979, s. 114). Bu özellikleriyle Avni, kendi çıkarından başka bir şey gözetmeyen, yoz-Batılı statüsünde, olumsuz bir oyun kişisi olarak kurulur. Öte yandan o, maddi açıdan neredeyse her şeyini kaybetmiş Cengiz’in, İbrahim’den para koparabilmesine ön ayak olur. 1928-1929 yılları arasında, İbrahim’le ortak oldukları şirketin muhasebe defterini çalarak Cengiz’e getirir. Bu defter sayesinde Cengiz, Avni ve Suzan’ın yönlendirmesiyle İbrahim’i tehdit eder. Defter karşılığında ondan yirmi bin lira para alır. Böylece ekonomik çöküşten kurtularak hayatını Suzan’la tekrar kurabilme imkânına kavuşur. Avni, bu planı kurarken temelde, yine kendi menfaatini düşünür. O, kumar borcundan dolayı bütün parasını kaybetmiştir ve İbrahim’den gelen paranın yarısını alarak Avrupa’ya gitmek arzusunda (1979, s. 115-123).

olabileceğini vurgular: “(Suzan’a) Sen akıllısın ama zayıfsın. (Cengiz’e) Sen dersin, kuvvetlisin, ataksın, üstelik sevimlisin ama... doğrusunu istersen avanağın birisin. (Kapıya doğru yürür.) Belki... İlerde... İkinizin iyi taraflarını birleştirecek... Yeni bir Türk tipi ortaya çıkar” (1979, s. 122). Devamında Avni kendisini, içinde yeri olmadığını bildiği bu ideal-ideolojik toplum tasavvurunun dışında bırakarak anlatı evreninden bilinçle ayrılacaktır (1979, s. 122).

Cengiz’in, Suzan sayesinde yok olmanın eşiğinden dönerek tekrar ayağa kalkmasının işlendiği son perde, Cumhuriyet’in onuncu yıl kutlamaları sırasında geçer. Başlangıçta, dışarıdan “onuncu yıl marşı[nın] duyul[ması]” (1979, s. 95) ve kutlamaların sahne boyunca arka fonda sürmesi, metindeki çatışmaların Cumhuriyet lehine tatlıya bağlanacağını işaret eder. Cengiz ve Suzan’ın muratlarına erdiği sırada yaşanan coşkuyu da Avni betimler: “Bütün millet bebek kesilmiş bu gece. Bakın gökleri boyuyorlar...” (1979, s. 122). Böylece oyunda, dışarıda sanki Cumhuriyet’in yeni yaşı değil de Cengiz’le Suzan’ın birleşmesi kutlanıyormuş izlenimi yaratılır. Bu doğrultuda onuncu yıla, sosyal/siyasi açıdan taze bir başlangıç anlamı yüklenir. Metnin olay örgüsünü tetikleyen çatışmalar bu bağlamda, Cumhuriyet’in doğum sancıları olarak değerlendirilebilir. “Onuncu Yıl Marşı”nın “[o]n yılda on beş milyon genç yarattık her yaştan” mısraında vurgulandığı üzere, sonuçta Cengiz ve Suzan gibi, iktidar-yazarın tahayyül ettiği toplumun yapı taşı ideal-ideolojik insan tipinin mümessilleri doğar. Son sahneyle, söz konusu sentezin gerçekleşeceği dramatik düzlemde somutlanır: “Suzan odasına girer. Cengiz, (...) [k]oşarak odaya dalar. Kapıyı kapar. Sahne karanlık kalır, fakat camlar dışarda üst üste atılan havai fişeklerin parıltılarıyla rengarenktir” (1979, s. 123). *Cengiz Han’ın Bisikleti* böylece, buraya değin incelenen diğer toplumcu üretimlerde gözlemlendiği gibi, iyimser bir gelecek tahayyülüyle bitmiş olur.

3.3.4.2. Karayar Köprüsü’nde Bireyciliğin Yıkıcı ve Ölümcül Sonuçları

Karayar Köprüsü’nün olay örgüsü, otuzlu yaşlarındaki Mimar Cem’in odağında gelişir. Birinci perdede Doktor Şerif, karısı Semra ve kızı Ayşe’yle birlikte, yeğeni Cem’in evinde kalmaktadır ve oyundaki çatışmaları Şerif ve Cem arasında yaşananlar tetikler. Bu oyun kişilerinin etkileşimiyle sosyeteye dair korkutucu-olumsuz bir perspektif sunulur. Söz konusu sınıfın ve bu sınıfın yarattığı insan tipinin, toplumsal bir kangren olduğu düşüncesi sezdirilir. Oyunun başından itibaren kişisel özellikleri titizlikle sergilenen bu

oyun kişilerinin, üzerlerini örten ince-sosyete perdeleri kaldırıldığında içlerinden korkunç-kötücül bir canavar çıktığı görülür. Bu canavarlık, iktidar-yazar tarafından teşhir edilerek bu tip insanların, yaşam için ne derece yıkıcı, ölümcül ve tehlikeli oldukları okura/seyirciye gösterilir.

Olumludan ziyade, olumsuz odaklanılarak olması gerekenin sezdirildiği metin, bireyciliği kötücüllükle ilişkilendirmesiyle, bu tezin örneklemini oluşturan çoğu toplumcu eserle ortaklaşır. Diğer deyişle sosyetenin, manevi değerleri yadsıyarak toplumu çürüten ve bedenden kesilip atılması gereken yoz bir sınıf olarak kurulması, bu çalışmanın kapsamına alınan birçok tiyatro oyununda sergilenen bir bakış açısıdır. Bu nedenle, söz konusu meseleyi sorunsallaştıran oyunlara, akışı bozmayacak şekilde, *Karayar Köprüsü* çözümlenirken değinilecektir.

Karayar Köprüsü'nde oyun kişileri, Nâzım Hikmet'in *Yusuf ile Menofis* ve Aziz Nesin'in *Bi'şey Yap Met*'inde gözlemlendiği gibi, sınıfsal iktidarın öznelere olarak kurulur. Onların düşüncelerini, sözlerini ve eylemlerini sınıfsal mensubiyetleri belirler. Hatta, bu oyundaki kişilerin yaşamı doğrudan ortadan kaldıran eylemleri, onların birer uç örnek olarak değerlendirilmesini gerektirir. Bu aşırılık diğer taraftan, başka oyunlarda daha masum bir hüviyette kurulan sosyetik oyun kişilerinin, mevcudiyetleriyle toplum için ne derece tehlikeli ve yıkıcı olabileceklerini işaret etmesi açısından işlevseldir.

Sosyetik oyun kişilerinin bireyci-kötücül oluşları, öznesi bulundukları sosyetenin bozulmuş ve yozlaştırıcı bir sosyal/ekonomik sınıf olarak etiketlenmesi sonucunu doğurur. Bu doğrultuda, Refik Erduran'ın kaleme aldığı *Karayar Köprüsü*'ndeki Cem, Şerif ve Semra'ya dair gerçekleştirilecek çözümleme, genel çerçevede 1946-1960 yılları arasında faaliyet gösteren diğer toplumcu tiyatro yazarlarının sosyeteye bakışlarını da ortaya koyacaktır.

3.3.4.2.1. Ölüm Saçan Bir Sosyete Portresi

Metnin başkışisi Cem, kendisinden başka hiçbir şeye değer vermeyen, tam anlamıyla “ben”cil bir kişiliğe sahiptir. O, “kendi keyfi için” yaptığı mimarlığa dair dile getirdikleriyle söz konusu niteliğini açığa çıkarır: “Bir bina bitti mi karşısına geçerim, şeklindeki kusursuzluğa bakarım. Allahlığımın tadını çıkarırım. Bundan büyük zevk olur

mu?” (Erduran, 1962, s. 8). Cem’in modernliğini işaret eden bu sözleri, insanı veryüzünün tanrısı addeden Batılı zihniyetini de görünür kılar. O ayrıca, “[t]opumsal sorumluluk duyguları kişisel tutkuları kadar” gelişmediğinden (Şener, 1971, s. 144) ve ün peşinde koştuğu için, basit ve faydalı işlere tenezzül etmeyen bir mimardır (Erduran, 1962, s. 9). Ayşe’nin tespitine göre Cem, parası, şöhreti olduğu hâlde ve bütün kadınlar peşinden koşmasına rağmen, “dünyada yapayalnız[dır]” (1962, s. 11). Bunlardan hareketle onun, sosyal hayattan izole, kendi beni için(de) yaşayan, başkalarını değil, sadece kendini düşünen ve geri kalan her şeyi yadsıyan bir oyun kişisi olduğu anlaşılır. Uğur Akıncı da ilgili oyun kişisini aynı doğrultuda yorumlar ve onun “bilgi ve birikimini toplum yararına kullanmak yönünde en küçük bir çaba” göstermeyişi, bencilliğiyle ilişkilendirir (2003, s. 83). Cem’in davranışlarını şekillendiren kişiliğindeki bu leke, olay örgüsünün ilerleyen safhalarında gerçekleştireceği ölüm saçan-yıkıcı eylemlerinin başat gerekçesi olacaktır.

Amcası Şerif, kürtaç uzmanıdır ve bütün kazancını, doğmadan öldürdüğü bebeklerden elde eder. Yani Şerif, hayat verici değil, hayat alıcı bir doktordur.¹²⁷ Yaptığı işten dolayı başkaları tarafından, “bezirgân”, “kasap” diye anılır (1962, s. 15). O da yeğeni Cem gibi, kendisinden başka bir değer gözetmez ve maddiyatı, hayatının merkezine koyar: “Herkes bana düşman, herkes! İyi ki üç beş kuruş biriktirebildim, bir hastane sahibi oldum. Hasetlerinden çatlayacaklar. (...). O yüzden tek bir dostum yok. Allah belâlarını versin!” (1962, s. 15). Semra, kocasına nispet yaparcasına Cem’le özellikle ilgilenen, hatta onunla birlikte olmak için fırsat kollayan, yoz bir kadın tipidir. Artık bedensel açıdan erginleştiğini düşünen Ayşe ise, annesi ve babasının yörüngesinde, mensubu bulunduğu sosyal/ekonomik sınıfın normlarıyla şekillenmiştir.¹²⁸ Ama yaşından dolayı, anlatı boyunca çocuksu bir masumiyetle varlık gösterir. Sonda ise, Cem’in ölümcül eylemleri neticesinde bir kurbana dönüşür.

Oyun, temelde bu oyun kişilerinin etkileşimi merkezinde gelişir. Onların ilişkileri, kişilikleriyle koşut bir şekilde, yani kendi benleri odağında yalan, ikiyüzlülük ve entrika

¹²⁷ Doktor Şerif, söz konusu niteliğiyle, *Sana Rey Veriyorum*’daki Ramazan Cankurtaran’ın, oyunun sonunda doktorluğa dair öne sürdüğü ideal düşüncelerin dışında, hatta, tam karşısında yer alır. Yani, Ramazan, doktorluğu hayat verici vasfıyla meşru ve kutsal addederken Şerif’in doktorluğu, can almak üzerine kuruludur.

¹²⁸ Bu doğrultuda Ayşe, örneğin, bir kadın ve erkeğin nikahsız da birlikte yaşayabileceklerini düşünür (1962, s. 11). Henüz eyleme dökülmemiş bu tarz fikirleriyle o, toplumsal ve kültürel normların dışında konumlandığını, aynı zamanda, zihniyetinin, öznesi bulunduğu sınıfsal-iktidarca biçimlendiğini gösterir.

üzerine kurulur. Metinde çarpıcı olan, kötücül-bireyciliklerinin merceğinden hayatı alımlayan ve davranışlarını şekillendiren bu oyun kişilerinin, “ben”lerinin sınırını aşarak toplumu ve yaşamı doğrudan etkileyen yıkıcı eylemler ortaya koymasındır. Yani anlatıda onların var oluşları, başka var oluşlara rağmen gerçekleşir. Bu noktada, Cem’in yüksek kültürlü mimardan ölümcül öteki/canavara dönüşümü odağında yapılacak bir çözümleme, onun mensubu bulunduğu sınıfın iktidar-yazar nezdindeki zararlı ve tehlikeli vasıflarını gözler önüne serecektir.

3.3.4.2.1.1. Yüksek Kültürlü Sosyetenin, Ölümcül Bir Canavara: Cem

Birinci perde, Cem’in “İstanbul’un sayfiye yerlerinden birindeki modern villasının” salonunda geçer (1962, s. 3) ve sahne onunla, amcasının kızı Ayşe arasındaki diyalogla açılır. Evinin dekoru, giyimi, konuşması ve ölçülü davranışlarından hareketle Cem, her açıdan ince zevkli, yüksek kültürlü, modern bir oyun kişisi olarak tanımlanabilir.¹²⁹ Yengesi Semra’nın aktarımına göre o, “[d]ünyanın en efendi insanı[dır]” (1962, s. 18). Oyunun başında Ayşe’yle kurduğu iletişim de bu doğrultuda gelişir. İkisinin konuşması, onların mensup oldukları ekonomik/sosyal sınıf ve kişilik özelliklerini göstermesi açısından işlevseldir. Bu kısa görüşmede ayrıca, Cem’in mevcuttaki hâline dair, olay örgüsünü etkileyecek birçok bilgi de sunulur.

Başkışı Cem’in ince zevkli ve tam bir beyefendi olarak kurulması, onun potansiyel canavarlığının üzerini örten bir illüzyon yaratır. Dolayısıyla bu bölümdeki Cem, dışarıdan bir gözle değerlendirildiğinde “biz”, yani toplum için tehlike arz etmeyecek niteliklerle sunulur. Bu noktada, Cem’in henüz gizlenmekte olan canavarlığını tanımlayabilmek için Murat Gür’ün düşüncelerine başvurulabilir. Gür, Ömer Seyfettin’in “Beyaz Lale” adlı hikâyesini çözümlediği çalışmasında Radko’yu canavarlık açısından ele alır. Araştırmacının Radko’ya dair tespitleri, Cem’in ne tür bir canavar olduğunun anlaşılmasında bir tür okuma kılavuzu biçiminde değerlendirilebilir:

Fiziki deformasyon ile bir arada kurgulanan canavarlıklarda canavar, uyarıyı doğrudan vücudunda bir ‘alamet’ biçiminde taşıdığından onun

¹²⁹ Cem, evi iktidar-yazar tarafından betimlendikten sonra şu şekilde takdim edilir: “[S]ahnedeki her şey son derece modern, orijinal ve zariftir; odanın döşenişi ev sahibinin gayet ince zevkli ve kültürlü bir insan olduğunu derhal belli eder” (1962, s. 4).

toplumdan uzak tutulması ya da dışlanması gerektiği açıktır. Herkesin gözünün önünde bir korku nesnesi vardır. (...). Oysa canavarlık fiziki olarak tanımlanmadığında, başka bir deyişle canavarın bedeni “makbul” biçimde kurgulandığında bu nesne kaybolmaz, aksine belirsiz bir hâle gelir. (Gür, 2024b, s. 164)

Cem de en az Radko kadar, fiziksel kusursuzluğuyla ön plana alınan bir oyun kişisidir ve dış görünüşünden hareketle, onun canavarlığına/ötekiliğine dair herhangi bir iddiada bulunmak olanaksızdır. Bu yüzden Cem, dışarıdan bakıldığında kolayca tanınabilecek canavarlardan daha tehlikeli bir konuma yerleşir. Zararsız imajıyla dikkat çekmeden içerilere kadar ilerleyebilir. Böylece, kalabalık içinde patlayan bir bomba gibi, daha çok insana zarar verebilme imkânına kavuşur. Nitekim, oyunun ikinci perdesinden itibaren o, toplumun kılcal damarlarına kadar sızarak bu damarları kurutma yoluna girecektir.

İlk perdenin anlatı zamanı, “Eylül sonuna doğru bir sabahın erken saatleridir” ve sahnede, Ayşe’nin çaldığı piyanodan yükselen “tatlı bir melodi” duyulur (1962, s. 4-5). Cem, henüz teşhisi konamamış bir hastalıktan mustariptir. Başlangıçta o, metnin genelinde olduğu gibi, diğer oyun kişilerinin merkezinde yer alır. Çocukluktan erginliğe geçiş aşamasında bulunan Ayşe, ondan hoşlanır.¹³⁰ Yengesi Semra, onunla yakınlaşmak ve tensel bir ilişki kurabilmek için fırsat kollar.¹³¹ Amcası Şerif’in anlatı boyunca kararlarına yön veren ve olay örgüsünün güzergâhını belirleyen öfkesinin asıl sebebi, karısını Cem’den kıskanmasıdır.¹³² Semra, kocasının bu ithamını kabul etmez: “Ne fesat, ne iğrenç adam oldun sen farkında mısın? İnsan öz yeğeninden karısını kıskanır mı?” (1962, s. 18). Şerif ise, servetinden ve başarılarından dolayı, Cem dâhil bütün gençlerin kendisine düşmanlık beslediğini düşünür (1962, s. 18). Şerif’in bakış açısına göre o, sırf zarar vermek için, yengesiyle birlikte olmak da dâhil, her şeyi yapabilecek potansiyeldedir. Böylece Şerif’in, Cem’i varlığı için bir tehdit olarak algıladığı anlaşılır.

¹³⁰ Ayşe, Cem’in dikkatini çekebilmek için, yaşadığı fiziksel değişimlerden bahseder (1962, s. 6-7). Devamında, Cem’in kendisiyle ilgilenmesinden duyduğu memnuniyeti dile getirir. Onun hastalanması, ikisinin yakınlaşması için bir fırsat yaratmıştır. Bunlardan hareketle, Ayşe’nin Cem’den hoşlandığı anlaşıldığı gibi, onun, Cem’le kurmaya çalıştığı ilişkinin çocuksu bir masumiyetle şekillendiği de görülür. Bu çocuksuluğu sayesinde Ayşe, mensubu bulunduğu sınıfın yoz kimliğine tam anlamıyla bürünmez.

¹³¹ Nitekim Semra, kocası Şerif’in gizlice kendilerini izlediği bir sırada, kur yaptıktan sonra Cem’i dudağından öper (1962, s. 32).

¹³² Hatta Şerif’in düşüncesinde, karısı Semra da Cem’i, kızı Ayşe’den kıskanmaktadır (1962, s. 17).

Cem ise, çevresince odağa alınışına kayıtsızlıkla karşılık verir. Onun benmerkezciliği, başkalarının kendisi hakkındaki düşüncelerine dikkat kesilmesinin önüne geçer. Örneğin, Ayşe'nin imalarına ve etrafında fır dönüşüne aldırılmaz (1962, s. 5-12). Amcasının, sağlığı için gerçekten endişelendiğini zanneder (1962, s. 13). Yengesi Semra'nın abartılı ilgisinin üzerinde durmaz (1962, s. 13-14). Bu bölümde Cem, hastalığından dolayı bir süredir evinde kalan amcası ve ailesine daha fazla yük olmamak için, nezaketen hastanede yatma düşüncesini dillendirir (1962, s. 13). Bunun üzerine Şerif, bekledikleri tahlil sonucunun gün içinde çıkacağını, nihai kararı sonuca göre belirlemenin daha doğru olacağını bildirir (1962, s. 13). Sonrasında Cem odasına çekilir ve oyun, Şerif ve Semra'nın gerçek yüzlerini sergiledikleri diyaloglarıyla devam eder (1962, s. 16-23). Karı kocanın, üzerlerini örten ince-sosyete perdesinden soyunarak teşhir edilmeleriyle, mensubu bulundukları sınıfın yoz niteliği gözler önüne serilir.¹³³

Bu kısımda onlar, birbirlerine öfkeyle hücum eder. Şerif, kürtaj uzmanı olarak henüz doğmadan öldürdüğü bebekleri, âdeta canavarca bir iştahla betimler ve bu işi, karısının maddi beklentilerini karşılamak için yaptığını öne sürer (1962, s. 18). Semra ise kocasının kabalığından dem vurur. Onun, kendisine ihtiyaç duymadan var olabildiğini sağlayan kudretini bir aldatma gerekçesi sayar ve başka erkeklere merakını, onların kendisine muhtaç oluşlarına bağlar. Bu doğrultuda, kocasının ithamını haklı çıkarırcasına Cem'le özel olarak ilgilendiğini üstü kapalı itiraf eder (1962, s. 19). Bütün bu sert tartışmanın akabinde Semra Şerif'e, terzideki randevusuna birlikte gitmeyi teklif eder (1962, s. 22).

¹³³ Sosyete, yozlaşma ve bozulma etiketiyle ele alan bu dönemdeki bir diğer oyun, Ahmet Kutsi Tecer'in yazdığı *Bir Pazar Günü*'dür (1957). Metinde, banka genel müdürü, avukat, politikacı gibi ekonomik açıdan, dolayısıyla sınıfsal bağlamda üst katmanda bulunan kişiler ve ailelerin, birbirleriyle kurduğu yalan dolu, iki yüzlü ve çapraşık ilişkilere odaklanılır. Adından da anlaşılacağı gibi eser, söz konusu yoz-sınıfın sıradan bir "pazar günü"nü işler. Oyun kişilerinin ahlaki bozukluğu, başkaları hakkındaki yaptıkları dedikodularla açığa çıkar. Örneğin, "[g]ündüz flörtüyle İstanbul'da, gece nişanlısı ile Roma'da" takılan biri, onların gözünde medeniyetin temsilcisidir. (Tecer, 2017, s. 190). Oyunda, bir araya gelen karı kocalar, diğerlerini her fırsatta kötüler. Çekiştirdikleri kişilerle aynı ortamda bulunduklarında ise, önceden söylediklerini ansızın yutarak birbirlerinin yüzüne gülerler. Mesela, "İdare Meclisi Reisliğine" aday gösterilen Meftun, Sabri ve Tevfik tarafından, "hacıyatmaz", "evin kapısından içeri alınmayacak" adam olarak değerlendirilir (2017, s. 195). Meftun'a karşı sürdürülen bu diyalogun samimiyetsizliği ve onun hakkında konuşan Sabri ve Tevfik'in iki yüzlülüğü, Meftun'un eve gelmesiyle gün yüzüne çıkar. Politika sayesinde zenginleşmiş Meftun, ekonomik açıdan hepsinden üstündür diğerleriyle arasında menfaat ilişkisi vardır. Bu yüzden, az önce hakkında demediğini bırakmayan ikili, onun önünde el pençe divan durur (2017, s. 199-202). Sayısı artırılabilir bu örneklerden hareketle, yukarıda da söylendiği gibi, oyunun genelinde sosyete, yoz bir sınıf olarak kurulur. Ama Tecer'in sosyete kavrayışı, Erduran'ınki kadar "korkutucu" değildir. Tecer, kendi ideolojik perspektifinden hareketle portresini sunduğu sosyete, toplumun kangrenleşmiş ve kesilip atılması gereken bir uzvu gibi kursa da ilgili sınıfı, toplum açısından ölümcül-tehlikeli uyarısıyla işaretlemiş. Onları, toplumun genelinden soyutlayarak âdeta kendi içlerine mahkûm eder ve böylece, kendi hâlinde, daha naif bir sosyete portresi çizmiş olur.

Bu veri, ikisi arasındaki ilişkinin ne derece samimiyeysiz ve çıkar odaklı sürdüğünü açığa çıkarır. Ailenin, özde göründükleri gibi olmayışı, aynı sınıfsal iktidarın öznesi¹³⁴ Cem'in içinde taşıdığı ama, fırsat bulamadığı için henüz ortaya çık(a)mamış canavarı sezdirmesi açısından işlevseldir.

Şerif ve Semra'nın tartışmalarının hemen sonrasında, yarı-arkeolog ve yarı-tarihçi Muhiddin oyuna dâhil olur (1962, s. 23). Muhiddin, dile getirdikleriyle ilk olarak Cem'in "ben" cilliğini iyice görünür kıldığı gibi, onun içinde uyuyan canavarın da âdeta ete kemiğe bürünmesini sağlar. Ayrıca, Muhiddin'in bu kısımda verdiği bilgiler, oyunun ikinci perdesindeki olayların geçeceği mekânı belirler. O, Cem'in babasının uzun yıllar kaldığı "Karayar"ın ucundaki köy evini,¹³⁵ babası öldüğü için Cem'den kiralamak

¹³⁴ Benzer şekilde, Haldun Taner'in ... *Ve Değirmen Dönerdi*'si de (1958) sosyetei hedef tahtasına oturtan oyunlardandır. Ressam Küşat'ın karısı Fahrünnisa'nın ailesi, karikatürize edilerek komikleştirilen sosyetei temsil eder. Eserin ikinci tablosu, söz konusu ailenin odağında gelişir. Bütün aile üyeleri, her an resmi bir seremonideymiş gibi, senkronize hareket eder. Örneğin, Küşat, piposunu yaktığında hepsi sırayla hapsirir (Taner, 2016, s. 25). "[T]irşe robdöşambr ve ev terlikleri", işten gelince giyilen "[e]v üniformasıdır" (2016, s. 28-29). Geçmişlerine ve geleneklerine fazla bağlı olan bu ailenin evdeki eşyaları nesilden nesle aynen aktarılmış, bahçedeki yollar, havuz, lavanta çiçekli tarhların hepsi milim milim hesaplanarak yerleştirilmiştir. Aile, o kadar içe dönük ve dışa kapalıdır ki kendileriyle sınırlı dünyaları, deniz manzarasını da kapatan selvilerle çevrilmiştir (2016, s. 29-30). Korobaşı Süleyman'ın başlattığı ve hepsinin sırayla saydığı dirlik, düzenlik, birlik, beraberlik ve benzerlik, Süleyman'ın ifadesiyle, "ailenin kelimeyişahadeti"dir (2016, s. 31). Bunlardan hareketle onların, aile çatısı altındaki sınıfsal birlikleri, muhkem surlarla çevrili, toplum-dışı bir yapı olarak değerlendirilebilir. Aileye katılabilmek, ancak onların içinde homojenleşmekle mümkündür. Böylece, ailenin tek-tipleştirici baskısı, Küşat'ın sanatçı-bireyciliğiyle metin boyunca çarpışarak oyunun temel çatışmasını yaratır. Ailenin komikleştirilerek sunulduğu, öznesi oldukları sınıfsal-iktidarın, diğer deyişle sosyetenin okur/seyirci nezdinde hafifletilmesi, değersizleştirilmesi ve dolayısıyla, mahkûm edilmesi açısından işlevseldir. Bu yönüyle, Refik Erduran'ın yaklaşımından farklı bir şekilde, toplumsal açıdan "zararsız" olarak kurulan bu aile, aynı zamanda toplumdan ve toplumcu zihniyetten tam anlamıyla kopuktur. Hatta, sadece kendi aile üyelerini odağa alarak âdeta tek bir beden gibi hareket etmeleriyle, onların kendilerine dönüklüğü "ben" cillik, dolayısıyla bireycilikle ilişkilendirilebilir. Buna ek olarak oyunda, Küşat ve mensubu bulunduğu sanatçı taifesi, temelde, toplumdan ve onun sorunlarından uzak, dolayısıyla bireyci oluşlarından ötürü olumsuzlanarak sunulur. Bu durum, oyunun başlangıcında, Küşat, intihara kalkıştığından ağır yaralıyken sanatçı sınıfından Üstat ve Azat'ın diyaloglarıyla açığa çıkar. Örneğin, bir sanat eleştirmeni olan Üstat, sağlıklıyken Küşat'ın tablolarını yerden yere vurduğu ve onları değersiz addettiği hâlde, Küşat'ın öleceğini zannettiği için, anlatı zamanında, bu oyun kişinin eserlerini yere göğe sığdıramaz (2016, s. 14-15). Küşat, intihara kalkışmadan önce Azat'a, sövgü dolu bir mektup yazmıştır (2016, s. 10). Azat ise onu, birinci perdenin başında, Üstat'la aynı sebepten, en iyi arkadaşımı gibi sunar. Sanatçı sınıfını temsil eden bu isimlerin, örnekleri çoğaltılabilecek söz konusu samimiyeysiz davranış ve söylemleri, bu sınıfa mensupların iki yüzlülükle etiketlenmelerine neden olur. Tüm bunlardan yola çıkarak hem Süleyman ve ailesinin temsil ettiği sosyetenin hem de Küşat'ın dâhil olduğu sanatçı grubunun, temelde bireyci oluşları dolayısıyla iktidar-yazar tarafından olumsuzlandığı söylenebilir. Böylece ... *Ve Değirmen Dönerdi*'de, *Karayar Köprüsü* ve *Bir Pazar Günü* oyunlarında gözlemlendiği gibi, sosyetei dair eleştirel bir içerik üretildiği öne sürülebilir. Öte yandan, diğerlerinden farklı olarak Haldun Taner'in, bu sınıfı yozluk, ahlaksızlık ve kötücüllükle etiketleyerek değil, komikleştirerek gözden düşürmeyi hedeflediği iddia edilebilir.

¹³⁵ Muhiddin bu evi, şu şekilde betimler: "Böyle, kayalıkların arasında gözün alabildiğine upuzun bir uçurum var. Karayar diyorlar. Köy de karşı tarafta. Bütün tepeler, yamaçlar ormanlık. Hem ne orman..." (1962, s. 26). Yeşillik ve orman vurgusunun özellikle yapıldığı bu aktarımla, evin, şehrin ve modern kültürün dışında, doğayla iç içe, dolayısıyla yaşam dolu bir mekânda bulunduğu görülür. İlgili betimleme,

niyetiyle gelmiştir¹³⁶ ve orada, Zaltaser adında zalim bir Asur prensinin mezarını aramaktadır:

Kalkmış, Mezopotamya'dan Anadolu'ya gelmiş. Eti kabileleriyle dalaşmağa. Memleketine ikide birde bilmem kaç bin esir kestim diye haber yollayıp böbürleniyor. Nihayet bir muharebede gebertilince vasiyeti mucibince askerleri taştan muazzam bir abide yapıp ölüsünü altına gömmüşler. Yine vasiyeti mucibince en seçkin muhafızlardan otuzu da herifle beraber diri diri gömülmüş... (1962, s. 24)

Muhiddin'in bir süredir aradığı mezarlıktaki Zaltaser, anlaşılabilceği üzere yıkıcı-ölümcül vasıflarıyla öne çıkar. O, dönemindeki egemen sınıfın bir üyesi olarak kürtaj uzmanı "Doktor" Şerif'le koşut bir çizgiye yerleşir. İkisi de hayat-verici değil, hayat-alıcıdırlar. Bu bağlantının kurulmasıyla, geçmişin gaddar/ölümcül Zaltaser'lerinin, modern zamanda Şerif'lere dönüştüğü varsayımı dillendirilebilir. En azından iktidar-yazarın, sosyete'yi bu şekilde etiketlediği öne sürülebilir. Böylece, aynı sınıfsal-iktidarın öznesi Cem'in kötücüllük potansiyeli, yani Zaltaser kadar yıkıcı/ölümcül olabileceğinin işaret edildiği söylenebilir. Nitekim Cem, oyunun bir sonraki aşamasında kendisini Zaltaser'le doğrudan özdeşleştirecektir. Onun, ikinci perdede gerçekleştireceği eylemlerinin meşruiyet zeminini, kendince kurduğu bu özdeşlik oluşturacaktır.

Devamında ikisi, köy evinin kiralanması konusunda anlaşılır (1962, s. 26-27). Muhiddin, aldığı eğitim ve bilgi birikimiyle aydın statüsünde değerlendirilebilir. Ama o, ideal-aydın vafından uzaktır. Kendi aktarımına göre, Birinci Dünya Savaşı'na katılmamak için, Avrupa'da başladığı eğitimini "uzattıkça uzat[mıştır]". Kurtuluş Savaşı esnasında ise, yine aynı gerekçeyle Sorbonne'da Tarih Fakültesi'ne girer. Kısacası hayatının büyük bölümünde, Avrupa'da neresi sakınse orada "keyif sür[müştür]" (1962, s. 25). Böylece Muhiddin'in, memleketin kendisi gibilere en çok ihtiyaç duyduğu zamanlarda uzaktan seyirci kalmayı tercih ettiği görülür. Bu yönüyle o da Cem ve diğerleri gibi toplumcu değil, bireyci bir kişiliği yansıtır. Öte yandan, anlatı zamanında

Cem'in, oyunun ilerleyen bölümlerinde gerçekleştireceği yıkıcı-ölümcül eylemlerinin, neyi ortadan kaldıracağını, diğer deyişle, yaşam-karşıtlığını sezdirmesi açısından dikkate değerdir.

¹³⁶ Muhiddin'le Cem arasındaki diyalogdan, Cem'in babasının bu köy evinde yaklaşık yedi yıl kaldığı ve ikisinin uzun yıllardır görüşmediği anlaşılır (1962, s. 27).

artık yaşı kırkı aşmış olduğundan şimdiye kadar es geçtiği sorumluluğu bir nebze yerine getirme, yani yanından akıp giden hayatı, ucundan da olsa yakalama arzusundadır (1962, s. 25). Muhiddin, bu niyetle Cem'e, babasının başladığı ama bitiremediği bir yardım işi teklif eder:

Ha unutmadan, söyleyeyim. Karayar'ın üstünde ahşab bir köprü varmış, evvelki kış çökmüş. Babanız onun yerine doğru dürüst bir köprü yaptırmaya karar vermiş, malzemesini de getirtip yığdırmış. Ama ömrü vefa etmemiş adamcağızın. Şimdi benim buraya geleceğimi duyunca köylüler etrafıma toplanıp yalvardılar, “Beye söyle de şu köprüyü yaptırıversin” diye. (1962, s. 27-28)

Cem, bu teklife verdiği cevapla bireyciliğini ve toplum-dışılığını tam anlamıyla görünür kılar: “Maalesef köprü filân düşünecek hiç vaktim yok. Zaten rahatsızım, iyileşince de hemen bir iş seyahatine çıkmam lazım” (1962, s. 28). Öncesinde de işaret edildiği gibi, Cem'in kararlarını ve tercihlerini belirleyen zamir “ben”dir ve tanrı koltuğuna kurulduğu dünyasında, bize/topluma dair her şeyden âdeta “münezzeh”tir. Onun yanıtı üzerine Muhiddin, körpe-toplumculuğunun penceresinden konuşup naif bir dille Cem'i ikna etmeye çalışsa da yeterince ısrarcı olmaz ve kenara çekilerek evden ayrılır (1962, s. 28).

Şerif'in, karısı Semra'nın Cem'i dudağından öpüşüne tanık olduğu sahne, oyunun kırılma anlarından biridir (1962, s. 32). Cem bu olayda, Semra'ya yüz vermez ve jestlerle rahatsızlığını belli edip onun yanından hızlıca uzaklaşır. Yine de Şerif, içinde biriktirdiği öfkesini ve intikam hırsını yeğenine yöneltecektir.

Muhiddin çıkarken Şerif'le görüşmek için, profesörün asistanı Zeki gelir. Cem, ikisini baş başa bırakarak Muhiddin'i uğurlamak üzere sahneyi terk eder. Zeki, tahlil sonucunu getirmiştir ve buna göre Cem, belirtileri kan kanserine benzeyen ve “bulaşık mononucleosis” diye tabir edilen, zamanla iyileşeceği zararsız bir hastalıktan mustarıptır (1962, s. 29-30). Asistan Zeki, bu bilgiyi sadece Şerif'e ilettikten sonra evden ayrılır. Özde güzel ve yapıcı bir habere karşılık gelen bilgi, Şerif'in öncesinde bahsedilen tanıklığından ötürü, ölümcül/yıkıcı bir silaha dönüşecektir: “Semra Cem'i öperken gözlerini indirmiş olan Şerif başını kaldırır, ağır ağır doğrulur, kin ve öfkeyle titreyerek

yürür, sağdaki koltuklardan birine çöker. Bir müddet hareketsiz kalır, sonra aklına bir şey gelir gibi yavaş yavaş yüzü aydınlanır...” (1962, s. 32). Gördüklerinin ardından Şerif’in ruh hâlinin fiziksel yansımalarının aktarıldığı bu kısım, aynı zamanda onun, Cem’in infazına karar verdiği anın betimlenmesidir.

Şerif devamında, sahte bir telaşla Cem’i yanına çağırır. Ona, az sonra söyleyeceklerini destekleyecek birkaç soru sorar, hastaya kötü haber verme hazırlığındaki soğukkanlı bir doktor tavrı takınır ve nihayetinde ağzındaki baklayı çıkarır: “Cem... metin olman lâzım. (Dudaklarını ısırır, alçak sesle). Bilinen hastalıkların belki en kötüsü... (Arkasını döner). Kan kanseri” (1962, s. 34). Cem’in sorusu üzerine, hastalığın tedavisinin imkânsız olduğunu, en fazla birkaç ay ömrünün kaldığını, daha da kötüsü, beyinde büyümekte olan tümörden dolayı acı içinde kıvranarak öleceğini bildirir (1962, s. 34-35). Şerif sonrasında, sözlerinin tesirini gözlemlemek için biraz geri çekilir, “kollarını kavuşturup durur, nefretle gözlerini kısarak seyreder” (1962, s. 35). Şerif’in, zaten oyunun başından itibaren resmedilen kötücüllüğü burada, başkalarının acılarından şeytani bir zevk duymasıyla, tam anlamıyla pekişir. O, doktorluğu sayesinde kendisine duyduğu güveni de kullanarak karşısındakini, hastalığının tedavisinin olanaksızlığı konusunda kolayca ikna eder. Devamında, asıl niyetini açığa çıkarır ve yeğenine, yaşayacağı acıları önlemenin tek yolu olarak intiharı tavsiye eder: “Hayır! Sen öyle olmayacaksın! Cem, dinle. Geçen gün sana verdiğim uyku hapları var ya... Onlar... Onlardan çok alınırsa tehlikelidir” (1962, s. 37).

Şerif’in ölüm saçan kötücüllüğünün Cem’e yönelişi, Cem’in kendi sınıfının kültürel normlarını üst düzeyde temsil eden, görünürdeki kibar-beyefendi imajını ansızın terk ederek ölüm saçan canavara dönüşümünü/metamorfozunu tetikler: “Yavaş yavaş yüzüne hiddete benzer bir ifade gelir. (...). Cem kalkar, elleri ceplerinde, ufalan sigarası ağzının kenarında, düşünerek gezinir. (...). Birden durur, gülümser, sigarayı piyanonun pırıl pırıl cilâlı sathına ağır ağır bastırarak söndürdükten sonra halının üstüne atar...” (1962, s. 37). İktidar-yazarın bu aktarımında, yukarıda Şerif örneğinde görüldüğü gibi, Cem’in yaşadığı iç çatışma hareketlerine yansıtılır. İlgili oyun kişinin sosyetenin ince zevkini yansıtan piyano ve halı gibi sembol nesnelere zarar vermesi, söz konusu özneliği artık reddettiği anlamına gelir. Buradan, yeni bir Cem doğmuştur. Daha doğrusu, içinde uyuyan arkaik canavar, Cem’in bedenini ele geçirmiştir ve kendisini bu zamana kadar sınırlayarak

bastıran sosyete kültürünü, âdeta ortadan kaldırılması gereken ilk hedef olarak belirlemiştir.

Tam bu sırada, “[ü]stünde kısacık bir bornoz, ayağında renkli takunyalar”la, denize girmek üzere hazırlanmış Ayşe gelir (1962, s. 37). Bu kılığıyla o, “id”ine teslim olmuş Cem için cinsel bir obje statüsündedir. Cem, bu iştahla bakışlarını Ayşe’ye yöneltir. Özneliğini reddettiği sınıfsal iktidarın mekânı olan şehri terk ederek “dağlara” gideceğini bildirir.¹³⁷ Yaşadığı dönüşümü, “Zalteserliğini” ilan ederek dışa vurur: “Köprü’nün malzemesiyle kendime bir kule yapacağım... Zalteser gibi!” (1962, s. 38). Devamında, Ayşe’ye soyunmasını söyler. Kendisine yaklaştığında onu “kaldırır, öper” ve odasına götürür. Bu esnada Ayşe, çocuksu bir ürkeklikle çırpınırken o, keyifli kahkahalar savurur (1962, s. 38). Böylece, Cem’in içindeki canavar uyanarak Zalteser adıyla ete kemiğe bürünür ve onun yaşadığı metamorfoz, kültür-dışı bu eylemiyle dramatik düzlemde somutlanmış olur.

İkinci perde, Muhiddin’in kiraladığı dağ evinde geçer. “Karayar”ın tam kenarındaki evin duvarında, Cem’in bir önceki bölümde yapmaya karar verdiği “çelik kule”nin, diğer deyişle ölüsü için hazırlamayı planladığı anıt mezarın proje resmi bulunur. İktidar-yazarın aktarımına göre, içerdeki eşyalar “kaba fakat rahattır” (1962, s. 39). Dağ evinin dekoruna dair bir diğer önemli ayrıntı, Cem’in yeni hâlini temsil ettiği öne sürülebilecek “insan boyutunda, kanatlı, gayet çirkin ve sırtkan suratlı, aslan pençeli, tüyler ürpertici bir dişi şeytan heykeli[nin]” varlığıdır (1962, s. 40). Muhiddin, Zalteser’in mezarından çıkardığı ve Cem’in “melek” diye tanımladığı bu heykelin, “Asur’un en faal şeytanlarından Lamaştı” olduğunu bildirir: “Asur’iler başlarına ne felaket gelse bu karıdan bilirlermiş. İnsanları hastalandıran, çocukların büyümesine mâni olan, kazaları tertipleyen hep bu kaltak. En büyük zevki de doğum esnasında zorluk çıkarmak. Velhasıl insan hayatına düşman. Karasinek mücadelesi yapar gibi insan mücadelesi yapıyor namussuz!” (1962, s. 41).

¹³⁷ Burada, Cem’in bakış açısından hareketle, kültür-dışı mekân olarak “dağların” işaret edilmesi, Cevat Fehmi’nin *Soygun* oyunundakine benzer bir yaklaşımı yansıtır. Hatırlanacağı üzere bu oyunda da “dağ”, egemen ideolojiyle şekillenmiş şehir kültürünün dışı, öteki mekânı sembolize eder. Ama *Karayar Köprüsü*’nde iktidar-yazar, Cem’in karşısında konumlanarak neredeyse tam tersi bir perspektif sergiler. Bu doğrultuda o, Anadolu’yu, özelde ise köyü kirlenmemiş, bireyciliğin çukuruna saplanmamış, toplumcu hassasiyetlerin ve manevi değerlerin gözetildiği ideal bir mekân şeklinde kurar. Oyunun ilerleyen bölümlerinde Cem, canavarlığını tam anlamıyla görünür kılarak yıkıcı-ölümcül eylemlerini, temiz Anadolu insanı ve coğrafyasına karşı ortaya koyacak ve oradaki makbul yaşamı, getireceği ölümle kirlilecektir.

Muhiddin'in bu aktarımı, Cem'in oyunun devamında gerçekleştireceği eylemlerden dolayı köylüler tarafından nasıl algılanacağını satır satır ortaya koyar. Hatta Cem'in yapacaklarının çarpıcı bir projeksiyonunu sunar. Öncesinde Zaltelerleştğini ilan etmiş olan Cem, şimdi de lanetli ve kötücül bir varlıkla, yani şeytanla kendisini özdeş kılar. Nitekim Lamaştı'yı, Muhiddin'in ısrarla vurguladığı korkutuculuğunu göz ardı ederek "sevimli" bulur ve onu odasında alıkoyacağını söyler (1962, s. 41). Böylece Cem, Asurluların ölümcül-yıkıcı prensiyle kendisini eşleştirdiği gibi, yine o döneme ait hayat-alıcı-kötücül bir diğer figürü benliğine katmış olur. Neticede, hareketlerine yön veren bedeninin ve düşüncelerinin yeni sahibi kültür-dışı canavar, katmerli bir hâl alır. Diğer deyişle o, yetiştiği kültürün birikimiyle üstesinden gelemediği ölüm gerçeği karşısında iyice hırçınlaşarak önünde uzanan yaşam bentlerini birer birer yıkmaya hazır ve artık durdurulamaz ölümcül bir sele dönüşür.

3.3.4.2.1.2. Yıkıcı-Bireyciliğe Karşı Toplumcu Bir Panzehir: İbrahim ve Kadriye

Cem'in köylülerden İbrahim'le karşılaştığı bölümde, iktidar-yazarca olumlanan zihniyet görünür kılınır. Yani, köylülerin varlığıyla oyunda, biri yaşam-alıcı (bireyci), öteki yaşam-verici (toplumcu) olmak üzere, iki zıt insan tipinin çatışması sergilenir. Böylece, olmaması gerekenin karşısına, olması gereken yerleştirilir. Cem, köprünün yerine diktiği hiçbir işe yaramayan anıt mezarını¹³⁸ neredeyse tamamlamış, ama tasarımının tek bir eksiği kalmıştır. O da etraftaki ağaçların ortadan kaldırılmasıdır. Cem'in bu planını İbrahim'in aklı almaz: "Olur mu hiç, bey? Ağaç kesilir mi?" (1962, s. 47). İbrahim, köyde her bir ağaçla özenle ilgilenir, onları kesenler için tutanak tutar ve şikâyetle bulunur. Bir ağacın, bile isteye kesilebileceğine ihtimal dahi vermez. Karısı Kadriye, bu hassasiyetinden ötürü onu, "ağaç bekçisi" diye tarifler (1962, s. 52). Nitekim ona göre İbrahim, "[b]u ormanları canından çok sever... Bir dal kırılrsa... Uykusu kaçır... Deli herif... Yıllar yılı... Evlâdı gibi o ağaçlar... evlâdı gibi..." (1962, s. 87).

Kadriye, Cem'i görmek için köye gelen Ayşe'yi, tuttuğu traktörle dağ evine getirmesiyle oyuna dâhil olur. Kadriye de İbrahim'le koştur bir çizgide, özellikle Doktor Şerif'in tam karşısında konumlanan hayat-verici bir ebedir. Onun, yol boyunca ahbablık ettiği Ayşe'de

¹³⁸ Muhiddin, Cem'in kulesini şu şekilde tarif eder: "Tepesinde kristal bir lâhit var. Cem ölünce oraya konulacaktı. Bir nevi modern türbe" (1962, s. 56).

bıraktığı izlenim, bu oyun kişinin olumlu-toplumcu vasıflarını gözler önüne serer: “Ömür kadın. Otobüste ahbap olduk, vaktin nasıl geçtiğini anlamadım. Neler anlattı! Şimdiye kadar binlerce çocuğun ebeliğini yapmış. Her birinin hayatını elinden geldiği kadar takibediyor... Kendi öz çocuklarıymış gibi! Herşeyle öyle alâkadar ki...” (1962, s. 55).

Ayşe’yi sağ salim eve ulaştıran Kadriye, gerçekleşmek üzere olan bir doğuma yetişemeyeceği endişesiyle telaş içindedir. Bu yüzden kocasını sıkıştırır. Devamında, dışarıdaki “tipiye rağmen” ikisi beraber yola koyulurlar (1962, s. 54). Oyunun son bölümünde Kadriye, ne kadar uğraşsa da doğurtamadığı bir kadına yardım için onu öküz arabasının üstünde kasabaya götürürken Cem’in çıkardığı yangından ötürü üzerine düşen kütüğün altında kalır ve ağır yaralı bir hâlde, İbrahim’in omzunda dağ evine getirilir (1962, s. 81-82). Bu durumda, yani ölüm döşeğindeyken bile o, acı içinde kıvranan kadını yalnız bıraktığı için hayıflanır: “Bu yaşa geldim... ilk defa... kendi haline bıraktım bir tazeyi... ilk defa...” (1962, s. 89). Yaşamla olduğu kadar, ölümle de barışık bir kültürün öznesi olan Kadriye, ölümü gülümseyerek karşılar (1962, s. 94). İbrahim ise, karısının akıbetini öngördüğü hâlde, yanan ağaçları kurtarabilmek için canını hiçe sayarak kendisini çoktan dışarı atmıştır (1962, s. 86). Bütün bunlardan anlaşılacağı üzere Şerif, gerçekleştirdiği kürtajlardan sağladığı maddi refahla mensubu bulunduğu ekonomik sınıfın ölümden beslenen ve ölüm saçan bir üyesi iken Kadriye, hayatı pahasına ve bedelsiz gerçekleştirdiği doğumlarla yaşamın ve doğanın yanında, hatta içinde yer alır. İbrahim gibi o da yaşamı destekleyip çeşitlendirebilmek için “ben”ini, “biz”in içinde eriterek yok sayar. Özetle, ikisi de varlıklarını canlılığın varlığına armağan etmeleriyle, iktidar-yazarın tahayyül ettiği toplumun ideal/makbul birer üyesi, bireyciliğin ise panzehri olarak okura/seyirciye sunulurlar.

3.3.4.2.1.3. Öteki/Canavar Cem’in Eylemleri

Yaşamı bu derece kollayan ve destekleyen İbrahim’le Kadriye’nin karşısında ise Cem, menfaatperestliğiyle şahsi çıkarları ve zevkleri uğruna, bütün bir ormanı yok etmeyi göze alacak düzeyde vahşidir. Ona, bu karanlık varlığı ve estetikliğiyle övündüğü korkunç abidesi dolayısıyla köylüler tarafından, odasında alıkoyduğu Lamaştı’ya benzer nitelikler atfedilir:

Korkuyorlar ya. Neler diyorlar! Büyü yapıyormuş. Şeytanla bir olmuş, bastığı toprakta bereket kalmazmış... Diktiği kule de tekin değilmiş, her gece tepesine kocaman baykuşlar konuyormuş. Zaten daha yapılıırken üstünden o usta düşüp de ölünce kulenin adı uğursuza çıktıydı. (...). Zorlu biri. (1962, s. 51)

İbrahim'in aktarımı ayrıca, Cem'in köylüler tarafından korkulası bir öteki olarak algılandığını gösterir. O burada, Abdullah Şengül'ün, "öteki"ye dair tespitinde öne sürdüğü gibi, "merkezî kimliğin kaygılarının, tereddütlerinin" bir temsilcisine dönüşür (2007, s. 100). Yerli halkın mistik anlamlar atfettiği Cem'in saçma ve delice hareketleri, aslında onun ölüm düşüncesiyle ve ölecek olduğu gerçeğiyle yüzleşememesinin tezahürüdür. O, yetiştiği ve içselleştirdiği modern kültür ve mensubu bulunduğu ekonomik/sosyal sınıf bağlamında, dünyevi hayatı yücelten, ölümü ise tam anlamıyla yok sayan bir zihniyetle biçimlenmiştir. Ölüm fikrini yadsıyarak sadece dünyevi hayatı kutsayan bu bakış açısından dolayı Cem, amcasının yalanından sonra ne yapacağını bil(e)mez bir hâlde, makullükle örtüşmeyecek delice davranışlar sergiler. O, bu durumundan dolayı Kadriye'yle örneklediği gibi, ölümü gülerek karşılayan ve bu gerçeği yaşamın her anında gözeterek ömrün doğal bir uzantısı addeden Anadolu kültürünün öznelere tarafından "şeytanlık" ve "uğursuzluk"la itham edilir. Böylece Cem, zaten zihniyet bakımından yabancı, köylüler açısından ise yaban konumunda bulunduğu taşrada, yaşadığı psikolojik buhran ve manevi çöküşün yön verdiği davranışlarıyla uzak durulması gereken tehlikeli bir ötekinin/canavarın temsilciliğini üstlenir.

Cem'in yaşam-karşıtlığı, yerleştiği dağ evinde avcılığa başlamasıyla ikinci perdenin başından itibaren görünür kılınır. Bu kısımda o, "[b]aşında kasket sırtında avcı tipi bir kürklü ceket, ayağında yüksek botlar[la]" betimlenir (1962, s. 40). Devamında, ava çıkmak üzere evden ayrılır. Geri döndüğünde ise "[b]ir elinde tüfeği, öbür elinde de vücudunun ön kısmı parçalanmış, başsız bir tavşan ölüsü" vardır (1962, s. 60). Tavşanın parçalanmış bir hâlde oluşu, Cem'in avcılığının beslenmek gibi zaruri bir ihtiyacı karşılamak amacı taşımadığını gösterir. O, sadece zevk için öldürmektedir. Nitekim sonrasında, elindeki "et parçasını", bir paçavra gibi, kayıtsızca evin bir köşesine savuruverir (1962, s. 60). Bu kısımda, Cem'in ölüm saçan eylemleri henüz insan hayatına kastedecek noktaya varmamıştır. Onun avcılık merakı ve tarzının iktidar-yazarca özellikle

altının çizilmesi, Cem'in az sonra gerçekleştireceklerine dair okuru/seyirciyi hazırlama girişimi olarak değerlendirilebilir.

Ayşe'nin dağ evine gelmesiyle Cem'in kötücül-canavarlığı, bir sonraki aşamaya geçer. Ayşe, Cem'in öleceği haberini almıştır ve bu süreçte onu yalnız bıraktığı için duyduğu pişmanlıktan dolayı "sevgilisini" görmek ve ondan özür dilemek niyetindedir (1962, s. 61). Muhiddin, Cem'in tehlikeli oluşu konusunda Ayşe'yi ısrarla uyarırsa da o, Cem'le yalnız kalmayı tercih eder (1962, s. 68). İkisi bir süre hasret giderdikten sonra Ayşe, ağzındaki baklayı çıkarır ve Cem'e, ondan hamile kaldığını "müjdeler" (1962, s. 72). Bu haber üzerine Cem, âdeta buz keser, Ayşe'nin karnındaki bebeğin, kendi düşüncesince yaşama değil ölüme doğacağını öne sürer: "Ama unutmuşum: filizlenen yeni bir hayat değil ki... yeni bir ölüm...". Sonrasında ondan, bebeği aldırmasını ister (1962, s. 73). Ayşe, sevgilisinin bu isteğini net bir şekilde reddedince Cem, gözünü karartır ve onu öldürmeye kalkışır. Ayşe, canını kurtarmak için kendisini dışarı atar. Bunun üzerine Cem, kapıyı içeriden kilitler. Soğukkanlılıkla ve Ayşe'nin yalvarışları eşliğinde, onun dışarıda yavaş yavaş donmasını seyreder: "Cem! Cem! Yalvarıyorum, aç kapıyı! (...). Anneciğim!... Korkuyorum, korkuyorum!... Cem, ben sana ne yaptım?... Karnımda çocuğun var... Aç şu kapıyı... ne olur... aç... aç... aç" (1962, s. 76). Cinayetin ayrıntılarıyla gösterilmesi, metnin toplumcu mesajının pekiştirilmesi açısından işlevseldir. Bu sahneyle Cem'in, zaten dönüştüğünü ilan ettiği canavar, insan yaşamına karşı ilk eylemini gerçekleştirerek ölümcüllüğünü tesciller: "Ses kesilir. Kapı son bir kere hafifçe vurulur. Cem yatağına arka üstü uzanır, lâmbayı söndürür. Caz büsbütün cırlaklaşır, ocağın alevlerinin ışığı şeytan heykelinin yüzünde dans eder" (1962, s. 76). İkinci perdeyi bitiren bu aktarım, Cem'in işlediği cinayetten duyduğu hazzı işaret ettiği gibi, onun kötücül/bireyciliğinin esin kaynağı zihniyetinin, Batılı bir müzik olan "caz"la, dolayısıyla Batılılığıyla ilişkilendirilmesine olanak sağlar. Böylece oyunda, *Cengiz Han'ın Bisikleti*'nde de gözlemlendiği gibi, köksüz-Batıcılığın, kötücül-bireycilikle irtibatlandırılarak okur/seyirci nezdinde mahkûm edildiği söylenebilir.

Ayşe'yi öldürmesinin ardından Cem, diktiği ucube yapının etrafındaki ağaçları, öncesinde planladığı gibi ateşe verir. Bunu da çekinmeden itiraf eder (1962, s. 93). Böylece, ölüm saçan-yıkıcı eylemleri son haddine varmış olur. Öncesinde, kızları Ayşe'nin peşine dağ evine gelmiş olan Şerif ve karısı Semra (1962, s. 77), Cem'le karşılaştıklarında, kızlarını

onun öldürdüğünü öğrenirler. Daha doğrusu Cem, ormanı yaktığını itiraf ettiği gibi, aynı rahatlıkla Ayşe'yi öldürdüğünü de itiraf eder: “Merak etmeyin, acı çekmedi. Gece dışarda bıraktım. Donmuş” (1962, s. 98). Devamında, yangını Ayşe'nin cesedinin üzerine yığıldığı çalı çırpıyı yakarak başlattığını aktarır: Bir yangın oldu ki... Ayşe'ye lâyük bir yangın!” (1962, s. 98). Bunun üzerine Şerif, bütün öfkesini içinde hapsederek Cem'e, en çok zarar verebileceği şekilde saldırır: “Bütün o ilâhî hesapların yanlış. Öleceğin filan yok. Sapasağlamsın. (...). Hastalığın zaten mühim bir şey değildi. Çoktan geçmiş olması lazım” (1962, s. 99). Bu bilginin ardından, Cem'in gözündeki sis perdesi ansızın dağılır, canavar, içindeki eski yuvasına döner, ama iş işten geçmiştir. Cem, gerçekleştirdiği ölümcül-yıkıcı eylemlerinin sonuçlarına katlanamayacağını bildiğinden oyunun sonunda, Karayar'dan atlayarak intihar eder (1962, s. 103). Böylece o, eğer üzerine basit ve işe yarar bir köprü yapacak olsaydı bütün olayların tatlıya bağlanacağı Karayar'ı, tanrılaştırdığı “ben”i için uçsuz bucaksız bir mezar kılmış olur. Cem'in ötekileştirilerek hayattan tasfiyesinin temel gerekçesi, Murat Gür'ün roman ve milliyetçilik bağlamında dile getirdiği gibi, “bireysel hayat[ını] ya da hazlarını toplumsal/millî ödeve tercih” etmesidir (2019, s. 331). Neticede, Şerif'in yalanıyla başlayan olaylar Ayşe, Kadriye ve Cem'in ölümü, ayrıca büyükçe bir ormanın ve içindeki bilumum canlının yanmasıyla son bulur. Şerif, yaşananları kaderle ilişkilendirdiğinde Muhiddin'in ona cevabı, oyunun da toplumcu mesajını imlemesi açısından kayda değerdir: “Kendi suçlarınızın adına kader mi diyeceksiniz!” (1962, s. 101).

Muhiddin'in yukarıdaki sözünden mülhem, olaylar silsilesinden ziyade, zincirleme suçlar silsilesinin sergilendiği *Karayar Köprüsü*'yle iktidar-yazar, menfaatperest/“ben”ciliğin, sınıfsal bağlamda ise sosyetenin toplum ve yaşam için ne derece tehlikeli olabileceğini aşırı örneklerle gözler önüne serer. Onların karşısına, Anadolulu-makbul İbrahim ve Kadriye'yi yerleştirerek bireycilikle toplumculuk arasında bir çatışma yaratır ve toplumculuğu, ötekinin panzehri, yaşamı çeşitlendirici, aynı zamanda, toplumu kurtaracak ve ayakta tutacak yegâne maya olarak okura/seyirciye telkin eder.

Sonuçta, ideal/makbul kişileri Anadolu'dan seçmesiyle iktidar-yazarın, şehri yoz/çürümüş sınıfla özdeşleştirdiği, Anadolu'yu ise kurtarıcı mekân şeklinde işaretlediği görülür. Oyunda, buraya kadar incelenen diğer metinlerden farklı bir içerikle olumsuzla odaklanılır, bireycilik sorunsallaştırılarak merkeze alınır, onun potansiyel

yıkıcı/ölümcüllüğünün dramatik düzlemde örneklenmesiyle toplum, içinde soluk alıp veren kötücül sınıfın olası tehlikelerine karşı uyarılır. Cem'in eylemlerini hiçbir engele takılmadan kolaylıkla gerçekleştirebilmesi, Anadolu'nun bu gibi tehditlere karşı savunmasızlığını gözler önüne serer.

Refik Erduran, bir önceki başlıkta incelenen *Cengiz Han'ın Bisikleti*'nde, Cevat Fehmi Başkut'un oyunlarındakine benzer doğrultuda Cumhuriyet'in kurucu değerlerini kutsadığı bir anlatı evreni yaratmış ve Atatürk ilkeleri ışığında bir toplum tasarımı ortaya koymuştu. *Karayar Köprüsü*'nde ise, söz konusu ideolojik vurgunun o derece belirgin olmadığı söylenebilir. Bununla birlikte eserde, şehrin yoz ve yozlaştırıcı niteliğiyle öne alınarak Anadolu'ya, kurucu değerleri çağrıştıran ideal/kurtarıcı vasıflar atfedilmesi, "ilk adım"ın yine, merkez-şehirden değil, Anadolu'dan atılması gerektiği düşüncesiyle ilişkilendirilebilir. Nasıl ki kurucu lider, kurtuluş mücadelesini başlatmak için Anadolu'ya yönelmişse, Erduran da *Karayar Köprüsü*'nde, çürümenin dört tarafa yayıldığı şehri sosyeteye irtibatlandırıp olumsuzlar ve Anadolu'yu söz konusu çürümenin (bireyciliğin ve menfaatperestliğin) panzehri (toplumcu ve yaşam verici) mekân olarak takdim eder.

3.3.5. Ötekiliğin Sorunsallaştırılması ya da Toplumun Vicdanına Sesleniş: *Kocaoğlan ve Duvarların Ötesi*

Orhan Asena, *Kocaoğlan* (1956), Turgut Özakman ise *Duvarların Ötesi* (1958) başlıklı oyunlarda, yukarıda incelenen metinlere kıyasla, ötekilik meselesini farklı bir açıdan ele alarak âdeta ters-yüz ederler. İki yazar da söz konusu olguya, toplumculuk bağlamında yeni bir görünüm kazandırır. Öncesinde çözümlenen eserlerde, ideolojik kabulleri doğrultusunda, özellikle bir öteki kurma yoluna giden yazarların yanında Asena ve Özakman, zaten toplum ve devlet tarafından öteki etiketiyle yaftalanarak dışlanmış kişileri oyunlarının merkezine yerleştirerek onların maruz bırakıldığı muamelenin yanlışlığını sergilemeye çalışırlar. Nitekim Niyazi Akı'ya göre, "[d]aha önceki piyeslerde suç işleyen yerilir ve cezalandırılırken, yeni eserlerde, suçlu sandığımız insan hastadır, şefkate, bakıma, iyi edilmeye ihtiyacı vardır" (1968, s. 116). İki oyunda da ötekilik, benzer hassasiyetlerle sorunsallaştırılır ve metinler böylece, okurda/seyircide konuya dair farkındalık yaratılması noktasında iletken bir aygıt (Foucault'dan mülhem, söylemsel bir pratiğe) dönüşür. *Kocaoğlan ve Duvarların Ötesi* bu doğrultuda, yazarlarının toplumu

bilinçlendirme ve yönlendirme niyetlerinin bir ürünü olarak toplumculuk açısından değerlendirilmeye uygun bir nitelik taşır.

Çalışmanın bu kısmında, öncelikle *Kocaoğlan*'da ötekiliğin nasıl kurulduğuna odaklanılacaktır. Kocaoğlan'ın, bilişsel zaaflarından dolayı kültürel/toplumsal normlardan bağımsız imtiyazlı bir oyun kişisi biçiminde sunulduğu gösterilecek, Belma ve özellikle Kemal'in bakışında onun, ulaşmayı arzuladıkları ütöpik bir mekân gibi algılandığı belirtilecektir. Devamında, oyunun sonunda sergilenen ölümcül felaketin asıl sorumlusu olarak toplumun işaretlendiği öne sürülecektir. *Duvarların Ötesi*'nde ise, ötekiliğin benzer hassasiyetlerle sorunsallaştırıldığı gösterilerek oyunda, toplumun ve devletin ötekiye bakışının değiştirilmesinin amaçlandığı bildirilecektir. Mahkûmların sığındıkları zeytin deposunun, onları özgürleştiren bir mekân şeklinde kurulmadığı çevrelerini kuşatan iktidarın başvurduğu tekniklerden hareketle ortaya konacak ve son tahlilde, oyun kişilerinin yaşadıkları değişimin, iktidar-yazarın toplumcu edebî üretimi aracılığıyla okurda/seyircide gerçekleşmesini hedeflediği değişimi yansıttığı iddia edilecektir.

3.3.5.1. “Bir yer var biliyorum/ Her şeyi söylemek mümkün”: Ötekilik ve Toplum-Dışılığın Cenneti Olarak *Kocaoğlan*

Kocaoğlan,¹³⁹ Kocaoğlan ve Nilkızı lakaplı Belma'nın merkezinde gelişen olaylarla şekillenir. Mekân, bir Anadolu kasabasıdır ve anlatı zamanı, üç günlük Ramazan Bayramı süresini kapsar. Her perde, sırasıyla bu üç günden birini işler. Kocaoğlan, toplum-dışılığını hemen her bölümde âdeta bir gölge gibi sahneye yansıtır. “Fahişe” etiketli Belma ve hukuk eğitimi alan avukat adayı Kemal arasındaki ilişkinin toplumsal/kültürel kabuller dolayısıyla imkânsızlığı, metnin temel çatışmasını meydana getirir. Böylece oyunda, geleneğin kıstasındaki kişilerin içinde debelendikleri açmaz(lar) sorunsallaştırılarak işaretlenmiş olur.

Oyunda, Ramazan Bayramı “şerefine” kasabaya bir kumpanya gelmiştir ve üç gün boyunca gösteri düzenleyecektir. Nilkızı Belma, bu kumpanyanın en dikkat çekici

¹³⁹ Orhan Asena, bu oyunu ilk önce 1956 yılında düzenlenen Radyofonik Piyas Yarışması için yazar. Eser, yarışmanın jüri üyeleri tarafından müstehcen bulunsa da ödöl olur. Sonrasında ise, oynanmak üzere basılır (Nutku, 1992, s. 114).

üyesidir. Kocaoğlan ise kasabada yaşayan, fazlasıyla iri cüsseli, ama akıllı kıt bir oyun kişisidir¹⁴⁰ ve başlangıçta, iktidar-yazar tarafından yadırgatıcı-tuhaf fiziksel görünümüyle takdim edilir: “Yalnız [çocukların] arasında uzun boyu ile, yırtıkları arasından fişkırması, gelişmiş adaleleriyle, çıplak ayaklarıyla, ufacık başı, çenesinin altında uzamış iki tel sakallığıyla Kocaoğlan’ı seçmek kolaydır. Güç olan; bu garip yaratığın erkek mi, çocuk [mu] olduğunu ayırmaktır” (Asena, 1962, s. 9).

Kasabalının Kocaoğlan’a bakış açısı, onun kumpanyanın duyurusunu yapan Çığır’ın peşine gösterilerin düzenleneceği yere girmeye çalıştığında açığa çıkar. Bu bölümde Kolluk Memuru, Çığır’ın bütün çabasına rağmen Kocaoğlan’ı içeri almaz ve ona “köpek” muamelesi yapar: “Öyleyse itini sağlam kazığa bağla arkadaş!” (1962, s. 15). Belediye Reisi Remzi, Kocaoğlan’dan âdeta tiksindir ve görür görmez onu, “hayvan” diyerek tersler (1962, s. 16). Kocaoğlan, olan biteni bir türlü kavrayamadığından içeri girmekte ısrar edince Kolluk Memuru tarafından kovulur: “Yıkıl git karşımdan Allahın belası” (1962, s. 16). Kasabalı gençlerin gözünde o, insan değil, âdeta bir “goril”dir (1962, s. 28). Hatta Kocaoğlan, kendi aktarımına göre babası tarafından da kabul görmez: “Sevmez babam beni. Elinden bir şey gelmez it der. Aptalsın sen der. Ananı sen öldürdün hergele der” (1962, s. 33). Böylece, henüz metnin başında Kocaoğlan’ın toplum-dışı bir öteki konumunda bulunduğu anlaşılır. Onun yarı-akıllı ve normalden iri cüsseli oluşu, öteki addedilişinin başat gerekçesidir.

Kocaoğlan aynı zamanda, zihinsel yetersizliğinden dolayı normal insanların çerçevelendiği toplumsal/kültürel normlarla sınırlanmaz. Deliliği, ona geniş bir özgürlük alanı sağlar. O, bu yüzden utanma ve sıkılma gibi, belli bir bilinç düzeyi gerektiren duygulara yabancıdır. Kocaoğlan’ın, Nilkızı Belma’yı kasabalı “serserilerin” tecavüzünden kurtardığı kısım ve sonrasında yaşananlar bu durumu örnekler. Kocaoğlan, yanından ayırmadığı “kamuş düdüğü”nü, çarpıcı bir beceriyle çalabilmektedir. Bu, onu hayvandan farklı kılan neredeyse tek özelliğidir. Kendisini, konuşarak ifade edemediği için duygularını da genellikle kamuş düdüğü aracılığıyla aktarır. Belma’yla baş başa kaldığında da gayriihtiyari kamuş düdüğünü öttürmeye başlar. Belma, çaldığı müzik eşliğinde Kocaoğlan’ın önünde dans eder. Kocaoğlan ise, bu esnada kendinden geçer ve

¹⁴⁰ Hülya Nutku, Kocaoğlan’ı benzer doğrultuda “geri zekalı, iri yarı, iyi yürekli” şeklinde tanımlar (1992, s. 114).

yaşadığı cinsel hazzı, hiç gizlemeden “böğürerek” dışa vurur: “İpleri açılmış gözlerle ona bakar, yüzünde önce bir kasılma olur, sonra seğirmeler... En sonra da inler Kocaoğlu. Apaçık anlamı olan bir inilidir bu. Ekstaz halindeki bir insanın o kendinden geçişini ifade eden bir inilti” (1962, s. 39).

Benzer bir sahne, Belma’nın, sevgilisi Kemal’le kasabadaki “Turist Palas” otelinde odaya çekildiklerinde de betimlenir. Burada Kocaoğlu, onları seyredebilmek için “[a]ni bir hareketle balkona sıçrar. Işıklı pencereden içeri bakar. Birinci perdenin sonundaki o hayvanca, fakat çok şey ifade eden iniltiyi salıverir. Işıklar söner. Kocaoğlu döner. Lokal ışıklar onun hazdan kasılmış, biraz da yorgun ve bozuk ifadeli yüzünü aydınlatır” (1962, s. 77). Sayısı artırılabilir bu örnekler, Kocaoğlu’nun davranışlarının, toplumsal/kültürel normlarla sınırlan(a)madığını, diğer deyişle iktidar-yazarın da vurguladığı gibi, “hayvansı” dürtülerini bastıramadığını gözler önüne serer. Nitekim Orhan Asena, ilgili oyun kişisini tam da bu nitelikleriyle¹⁴¹ tanımlar: “Kocaoğlu’da zihin bazı yetileriyle adeta kavruk kalmıştır. Usumlama hemen hemen hiç yoktur. Kocaoğlu bir kamış düdükten harikulade sesler çıkarabilir. Bu onun bilinçli değil, içtepiyle yaptığı bir şeydir” (Asena’dan aktaran Nutku, 1998, s. 35).

Kocaoğlu’nun söz konusu ötekiliği, *Karayar Köprüsü*’nün kötücül Cem’iyle kıyas kabul etmeyecek doğrultuda şekillenir. O, diğeri gibi bireyci-yıkıcı, aynı zamanda tehlikeli ve sakınılması gereken bir oyun kişisi olarak değil, masum, sempatik ve acınılası özellikleri ön plana alınarak kurulur. Kocaoğlu’nun hesapsız ve çıkar gözet(e)meyen kişiliği ve eylemleri, Belma’nın onunla yaklaşabilmesini sağlar: “Sende kuvvetten cesareten de fazla bir şey var. Sende, insana güven veren bir şey var. Bir saflık... Bir temizlik. (...). Mesela senin yanıdayım ya, hissediyorum ki dünya yıkılsa altında kalmam...” (1962, s. 30-31). Bu bakış açısıyla Belma, Kocaoğlu’da başkalarının göremediği olumlu özellikler keşfeder: “Şöyle ilk bakışta hiç de güzel değilsin Kocaoğlu. Hatta çirkinsin, pek çirkin... Ama sıcak bir tarafın var. Sımsıcak... Somurtuk bir küçük çocuk gibi. İnsan okşamak istiyor seni” (1962, s. 32). Birazcık üstü kazındığında, yani ön-yargılar bir kenara bırakılarak biraz daha yakından bakıldığında Kocaoğlu’nun çocuksu-sempatik ve zararsız yönü açığa çıkar.

¹⁴¹ Orhan Asena, Hülya Nutku’nun aktarımına göre, psikiyatri derslerinde dinlediği bir “örnek”ten hareketle, böyle bir kişi kurgulamıştır (1998, s. 35).

Belma'nın yaklaşımı, herkes tarafından hor görülmüş ve kenara atılmış bu oyun kişinin, aslında ne derece kayda değer vasıflara sahip olduğunu gözler önüne serer. Böylece Kocaoğlu'nın görünürdeki canavarlığının, onun özsel bir niteliği değil, toplum tarafından kayıtsızca üzerine yapıştırılmış suni bir etiket olduğu anlaşılır. Bu sahneyle, "fahişe" yaftasından dolayı bir diğer toplum-dışı/öteki olan Belma, kendisiyle özdeşleştirdiği Kocaoğlu'la oyun boyunca sürece ilişkinin ilk adımını atar. Başkalarınca, Kocaoğlu'nın yakınında bulunmak başlı başına bir tekinsizlik gerekçesiyle Belma'nın nazarında bu durum ters-yüz edilir ve o, âdeta güvenli bir liman gibi ilgili oyun kişisine sığır: "Haydi götür beni Kocaoğlu, burası tekin bir yer değil" (1962, s. 32).

Kemal'in kavrayışında ise Kocaoğlu, kendisinin gitmeyi arzuladığı, ama asla ulaşamayacağını bildiği ütöpik bir varış noktasını işaret eder. O, çevrelendikleri toplumsal/kültürel normların (yani iktidarın) katı ve muhkem surlarından dolayı, Belma'yla evlenemeyeceğinin farkındadır. Bu yüzden, oyunun başlarında babasının ısrarlarına daha fazla dayanamaz ve toplumca inşa edilmiş kültürel iktidarın emirlerine boyun eğerek (diğer deyişle özneliğini kabullenerek) kasabadan kaçmaya yeltenir. Belma'nın Kocaoğlu aracılığıyla kendisine ilettiği mektubu okuduktan sonra, kararından vazgeçer ve hareket etmek üzere olan trenden iner (1962, s. 48-57). Oyunun devamında ise her şeyi gözle almış, cesur ve asi bir Kemal'den ziyade, mağlubiyeti çoktan kabullenmiş, çaresiz ve sinik bir Kemal portresi sunulur.

Kemal, içinde biriktirdiği öfkesini ayık/bilinçli hâllerinde dışarıya yansı(a)maz. Zaten, oyunda görüldüğü kısımların çoğunda sarhoştur. Sadece bu hâldeyken sınır ihlaline yönelik düşüncelerini ortaya dökebilir.¹⁴² Başka türlü metnin olay örgüsüne dâhil ol(a)mayışı, onun diğer zamanlarda kültürel iktidarın baskısıyla sinerek kasabayla ve kasabalıyla homojenleştiğini imler. Diğer deyişle Kemal, yalnızca sarhoşken içinde debelendiği tutsaklığı eleştirel bir gözle değerlendirir, Belma'ya büyük laflar eder ve dile getirdikleriyle her fırsatta bu duruma isyana kalkışır.

¹⁴² Belma da ilgili durumu Kemal'in yüzüne vurur: "Sarhoşsun, bana gelebilmek için... Beni sevebilmek için... Beni kollarının arasına alabilmek için... Hep sarhoş... Hep sarhoşluğuna sığınmak zorundasın... Benim gibi bir kadını ayık kafa ile. (...). Çevreni boşlayabilmek için sarhoş... Kendinden utanmamak için sarhoş..." (1962, s. 92-93).

Kocaoğlan’la birlikte “Aş-İş Lokantası”nda içtikleri sahne, Kemal’in söz konusu niteliğini somutlar. Bu kısımda o, sarmalandığı kuralları büyük bir farkındalıkla ortaya koyar ve kendisini kaçmaya zorlayan gerekçenin çevresindeki “herkes” olduğunu bildirir: “Seni kıvır kıvır kıvrandıran... Kurtulamadığın... Anan, baban, arkadaşların” (1962, s. 58). Fiziksel üstünlük, bu sinsî iktidarla mücadelede bir işe yaramaz: “Ayı gibi kuvvetinin hiçbir işe yaramayacağı yerdir burası. Ne senden daha kuvvetlidirler, ne de senden daha akıllı. Ama sana yürü derler yürürsün, dur derler durursun” (1962, s. 59). Kocaoğlan’ın bilişsel zaaflarından dolayı eşlik edemediği sohbetlerinde¹⁴³ Kemal, ona gıpta ettiğine değinir: “Ne imreniyorum sana bilsen” (1962, s. 59). Sonra onu, kendi açısından tanımlar: “Sen Kocaoğlan içimde çocuk kalmış, bozulmamış, dost, düşman hiç kimsenin bozamamış olduğu bir ben var ya osun işte” (1962, s. 61). Böylece Kocaoğlan, Kemal’in yaklaşımında kültürce kirletilmemiş ve çocuksu bilinçsizliğiyle temiz kalabilmiş bir oyun kişisi olarak öne alınır. Kendisiyse bu bağlamda, doğumundan bu yaşına kadar maruz kaldığı telkin(ler)le şekillenmiş, âdeti zehirlenmiştir. Yani, toplumsal/kültürel iktidarın bir öznesine dönüşmüştür. Devamında, Kocaoğlan’ın çaldığı kamış düdüğü eşliğinde, onun temsil ettiği “ütopik mekân”ı betimler. Ayrıca, sınırlandıkları kuralların ve bu kurallarla biçimlenerek kemikleşmiş toplumun, insan aklının icadı, suni bir yapı olduğunu öne sürer:

Dinle beni Kocaoğlan... Bu hava beni nerelere götürdü bilir misin? Bir yere... Nasıl anlatayım bilmem... İnsanların daha kolay yaşayabildikleri bir yere... (...). Böyle bir yer yoktur... Kimbilir, belki de vardır... Unutulmuş.... Haritalara girmemiş... Masallarda, düşlerde, hayallerde kalmış. (...). İnsanlıktan bıkmış benim gibilerin cenneti... İnsanoğlunun düşünmeye başlamadan önceki cenneti... Ah şu insanoğlunun düşünmesi yok mu Kocaoğlan... Asıl felâket bu... Düşüne düşününe bulunmuş bütün şu kurallar... Şu etiketler... Şu laflar... Sana Kocaoğlan diye ad takan kim, ha? Bana deli diyen kim? Ona, ona orospu diyen... Allah kahretsin şu akıllı uslu insanları. (1962, s. 62-63)

Burada Kocaoğlan, Kemal tarafından kültür/toplum-dışılığın cenneti olarak yüceltilir. Daha doğrusu onun nazarında, toplumsal normların sınırlayıcılığından kurtularak

¹⁴³ Buradaki diyalog, Kemal’in monoloğu olarak da okunabilir.

özgürleşebilmek, Kocaoğlanca temsil edilen ütöpik-mekâna ulaşmakla mümkündür. Onun alkole düşkünlüğünün arka planında da bu arzusu yatar. Çünkü, ancak sarhoşken Kocaoğlan'ın doğuştan sahip olduğu imtiyazı elde edebildiğini, diğer deyişle aklının, kendisini her an denetleyen ve kararlarında “ölçü”yü kaçırmaması gerektiğini hatırlatan baskısından kurtulabildiğini düşünür.

Ayrıca Kemal'in, toplumda süregelen ve üyelerince doğallıkla karşılanan sosyal düzenin yapaylığına dair vurgusu, egemen ideolojinin toplum tabanına sinsice yayılarak kendisini doğallık biçiminde sunduğunu iddia eden Marksist düşünceyle koşutluk sergiler. Kemal'i bu şekilde konuşturan iktidar-yazar, ona söyledikleriyle toplumca içselleştirilmiş bakış açısı ve kuralların yapaylığını vurgular. Burada iktidar-yazarın, yarattığı hakikat oyunuyla, metnini bir söylemsel pratik biçiminde kurduğu görülür. O, metni aracılığıyla okurun/izleyicinin, içinde yaşadığı illüzyonun farkına varmasını ve onları, kendi bakış açısı lehine, iktidarının birer öznesi kılmayı hedefler. Tiyatronun ideolojik-iletkenlik kapasitesi sayesinde, iktidar-yazarca gerçekleştirilmesi arzulanan bu ideolojik telkin, okurda/izleyicide bir karşılık bulduğunda ilgili edebî üretim (*Kocaoğlan*), toplumcu misyonunu büyük ölçüde tamamlamış olacaktır.

İktidar-yazarın, toplumcu edebî üretimi aracılığıyla muhataplarını uyarak bilinçlendirmek istediği bir diğer mesele, Nilkızı Belma ve onun öteki addedilişinden dolayı yaşadığı, felaketle sonuçlanan çatışmalardır. 27 yaşındaki bu oyun kişinin gerçek adı Nezihe'dir ve anlatı zamanından önceki mesleği öğretmenliktir (1962, s. 88). Üyesi bulunduğu kumpanyanın sahibi Vedat'ın cazibesine kapılmasıyla bütün hayatı altüst olur. Bu uğurda öğretmenliği bırakarak kumpanyanın “hafif kadınlarından” birine dönüşür:

San'at aşkı mı diyeyim, sizin erkek cazibeniz mi diyeyim, her neyse, gel dediniz, geldim... Benim ol dediniz, oldum... İstedığınız her reнге boyandım... Pespaye rovülerinizde baldır bacak salladım... Sarhoş sofralarınızın mezesi oldum... Yooo... Yooo... Basbayağı mezesi oldum sarhoş sofralarınızın. Ve bütün bunları aşk adına yapıyorum sandım. (...). Önüme her gelene sattım kendimi... En düşük, en gülünç fiyata sattım kendimi. Sanıyordum ki kendimle beraber seni de satıyorum. Kendimle

birlikte seni de düşürüyorum. Hıh... Aptallığın bir başka türüsü. (...).
Harcanan benmişim. (1962, s. 73-75)

Belma'nın, Vedat'a sarfettiği ve bir anlamda okura/seyirciye de kendisini tanıttığı bu cümleler, onun yaptığı hataları ve bu hatalar neticesinde dönüştüğü insandan (daha doğrusu ötekiden) dolayı duyduğu pişmanlığı ortaya koyar. Burada dile getirdikleri, onun kasabalı (genelde ise toplum) nezdinde “fahişe” olarak etiketlenmesinin gerekçesidir. Bu yüzden erkekler, ona “normal bir kadın” gözüyle bakmaz ve her fırsatta bedeninden faydalanmanın yollarını arar. Nitekim, birinci perdenin üçüncü sahnesinde kasabalı gençlerin ağızları sulanarak Belma'ya saldırmalarının (1962, s. 17-28) arkasında, söz konusu algı yatar.

Ramazan gibi, Müslümanlarca kutsal addedilen bir ayın akabinde, dinî bir bayram gününde gerçekleşen bu olay (ve devamındaki olaylar), taşradaki ahlaki bozukluğu imlemesi açısından kayda değerdir. Ataerkil zihniyet, Belma'nın temsil ettiği kadın tipini insan statüsünde değerlendirmez ve ona karşı gerçekleştirilecek her eylemi meşru görür. En azından oyunda, kasabadaki toplumsal düzen, bu zihniyeti içselleştirmiş erkeklerin varlığıyla süregelir. Kadın, anlatı coğrafyasında cinsel bir nesne derecesine indirgenir.¹⁴⁴ Örneğin, Tren istasyonundaki memurların en çok dertlendikleri mesele, kasabadaki kadın kıtlığıdır. Onların büyük şehir özelemlerinin arkasında da yine kadın(lar) vardır: “Ne var ki eskiden onlar bana gelirdi. Haftanın her günü bir başka kadın. Gözünü sevdiğimin İstanbul'u” (1962, s. 49).

Belediye Reisi Remzi de sözü edilen zihniyetin bir öznesidir. Bu yüzden, Belma'ya karşı beslediği cinsel ilgiyi gizleme gereği duymaz ve baş başa kaldıkları bir an, çekinmeden

¹⁴⁴ Benzer bir Anadolu (taşra) portresi, Necati Cumalı'nın *Mine* (1959) başlıklı oyununda da sergilenir. Bu metinde, Cumhuriyet'in kurucu-pozitif değerlerinden uzak, ataerkilliğin hüküm sürdüğü Gölköy kasabası mekân olarak seçilir ve erkeğin kadın üzerindeki tahakkümü dolayısıyla, kadının kendisini özgürce var edememe meselesi sorunsallaştırılır. Oyunun başkişisi Mine, kasabadaki hemen bütün erkekler tarafından ablukaya alınmış, evli bir kadındır. Kocasıyla arkadaşlık etmesine rağmen Kaymakam bile, Mine'yi elde etmenin yollarını arar ve niyetini, gizlemeden ona bildirir (Cumalı, 2004, s. 168). En küçük bir hareketi, kasabalı erkeklerce “cinselliğe bir çağrı” olarak algılanan Mine, bu ataerkil kuşatmanın farkındadır: “Bir kadın için küçük yerlerde yaşamak gerçekten çok güç!” (2004, s. 196). Mine, çevresindeki erkeklere karşı ne kadar mesafeli dursa da hakkında uydurulan dedikodular, onun etiketlenmesi için yeterli olur. Oyunun sonunda, kasabalı gençlerden Ofişçi, kocası yokken Mine'nin evine girebilecek kadar gözünü karartır. Kendisine tecavüz niyetiyle yaklaştığında Mine, Ofişçi'yi vurarak öldürür (2004, s. 212-213). Böylece o, sadece kendi namusunu koruyabilmek için gerçekleştirdiği eylemiyle (yani katil oluşuyla), ataerkil zihniyetin ve toplumsal yapının bir kurbanına dönüşür.

onun elini okşar (1962, s. 68). Devamında, bir vesileyle makamında Belma'yla yalnız kalır. Bu görüşmede Remzi, Belma'nın toplumsal konumundan dolayı içinde bulunduğu açmazı, gizlemeden yüzüne vurarak kendi bedensel ihtiyaçları için onu manipüle etmeye çalışır. Karısı çoktan öldüğü için, yıllardır annesi ve kız kardeşiyle birlikte yaşayan 50 yaşındaki Remzi, artık ihtiyaçlarını karşılayacak bir kadın arzulamaktadır. Hedef olarak da Belma'yı belirlemiştir (1962, s. 81-82). Ona, evlenmemek kaydıyla, kendince makul bir “alışveriş” teklifinde bulunur:

Son seçimlerde Meclisi Umumi azası seçildim. Bu sebeple hayatımın yarısı il merkezinde geçecek. Size orada bir ev döşeyebilirim, dayalı döşeli bir evde genç bir kadın, ara sıra ziyaretine gelen yaşlı bir akraba. (...). Sizden aşk istemiyorum. Size karşı duyduğum hislere aşk adını koymak da istemiyorum. Sizi bir uçurumun kenarından çekip alıyorum. Ve karşılığında da sizden bana karşı anlayış ve sadakat göstermenizi istiyorum. Kapım üstünüze kapandığı anda tıpkı masam gibi, elbiselerim gibi, kalemim gibi bana ait olacaksınız. (1962, s. 83)

Kemal'i, “kökünden, dalından kırıp ayıramayacak kadar” çok seven Belma, onunla evlenemeyeceğinin farkındadır: “Abdi efendinin gelini olamam ben. Yiyemeyeceğim bir lokma bu benim... Boğazımda kalır, boğulurum. (...). Şekerci Abdi efendinin olmadığı yerde, Şekerci Abdi efendinin lâneti olacak üstümüzde” (1962, s. 88). Kemal'siz sürdüreceği hayatı da istediği gibi şekillenmeyecektir. Çünkü o, gideceği her yerde Nilkızı Belma olarak anılacak, kendisinden, bu etiketin gereklerini yerine getirmesi beklenecektir. Arkadaşı Nesrin'in, gittiği herhangi bir yerde tekrar “Nezihe öğretmen” olabileceğine dair düşüncesini Belma, gerçekçiliğinin penceresinden konuşarak kabul etmez: “Olamam... Bırakmazlar beni Nezihe öğretmen olayım” (1962, s. 88). O, önünde uzanan seçeneklerin sınırlılığını kavrayarak tercihlerinin sonucunda başına gelecekleri öngörebilmektedir. Bu yüzden Belediye Reisi Remzi'nin teklifini, yani onun bir eşyası olmayı kabul eder. Üçüncü perdenin üçüncü sahnesinde, bir gece vakti gizlice yola koyulurlar (1962, s. 96). Belma, bu kararıyla aslında kendisini feda etmiş ve Kemal için, Kemal'den vazgeçmiş olur. Böylece, dışarıdan bakıldığında “kötü” niteliklerle donandığı varsayılan yoldan çıkmış, toplum-dışı/öteki Belma'nın ne derece duyarlı, samimi ve fedakâr, diğer deyişle “iyi” bir oyun kişisi olduğu anlaşılır.

Nihayetinde o, gençlik hatalarının ve yanlış kararlarının tutsağıdır. İktidar-yazar tarafından ikinci bir şansa layık bir biçimde kurulsaydı da katı kültürel-iktidar, Belma'yı muhkem surlarının içine sokmayarak ona “namusuyla” yaşama hakkı tanımaz. Bu nedenle o, insanlığından vazgeçerek Remzi'nin peşine takılır. İkisi birlikte ilerlerken Kocaoğlu gelip yollarını keser (1962, s. 98). Belma'nın bütün ısrarlarına ve açıklamalarına rağmen, önce Remzi'ye saldırır, devamında Belma'yı omuzlayarak kaçar (1962, s. 100-102). Sonrasında bir kovalamaca başlar. Polisler, Kemal'in de katıldığı kalabalıkla birlikte Kocaoğlu'nun peşinden gider. Ona ulaştıklarında ise, Belma'nın cansız bedeniyle karşılaşır. Kocaoğlu, koruma güdüsüyle farkına varmadan Belma'yı öldürmüştür. Kemal, hışımla üzerine saldırdığında o, acısını “ıstırapla uluyarak” dışa vurur (1962, s. 114).

Sonuçta, oyunun olay örgüsü, çatışmaları ve çarpıcı finali dikkatle takip edildiğinde Kocaoğlu'nun, Belma'nın ölümünün faili olarak suçlanamayacak biçimde kurulduğu görülür. İktidar-yazar tarafından muhataplara iletilmek istenen mesajın, tam da bu noktada belirdiği söylenebilir. Belma aslında, toplumsal/kültürel normların kendisini içeri kabul etmeyen katı sınırları yüzünden bu akıbeti yaşar. Yani onun ölümü, “normal” bir hayat sürdürebilmesinin imkânsızlığından dolayı gerçekleşir. O, Remzi'nin peşinden gitmek zorunda kalarak “yaşayan bir ölü” olmayı kabul eder. Bu aşamada devreye giren Kocaoğlu, Belma'nın zaten gerçekleşmiş olan manevi ölümünü, sadece maddi düzleme taşımış olur. Son tahlilde oyunda, ölümcül felaketle sonuçlanan olayların güzergâhını belirleyen ve finaldeki cinayetin gerekçesi olarak işaretlenen asıl failin toplum olduğu görülür. Bu organik yapı, Belma ve Kocaoğlu gibileri bünyesine dâhil etmediği için, biri katile, diğeri ise maktule dönüşmüştür. Bütün bu tespitlerden hareketle *Kocaoğlu*, iktidar-yazar Orhan Asena'nın toplumun vicdanına seslendiği ve öteki yaftasıyla dışlanmışların topluma kazandırılması gerektiğini vurguladığı bir toplumcu metin olarak değerlendirilebilir.

3.3.5.2. İyiliğin Sınırında Toplumun Dışındakiler: *Duvarların Ötesi*

Duvarların Ötesi, ötekilik olgusunu tartışmaya açarak toplumun vicdanına seslenen bir diğer oyundur.¹⁴⁵ Metnin başkişileri, *Kocaoğlan*’dakilere kıyasla “tehlikeli” ve işledikleri suçlardan dolayı hapishaneye atılmış mahkûmlardır. Biri müebbet, diğer üçü idam cezasına çarptırılmış dört mahkûm, anlatı zamanında hapishaneden kaçır ve rehin aldıkları öğretmen kızla bir zeytin deposuna sığınır. Metnin temel çatışması, devlet ve toplumsal normlar bağlamında makbul bir vatandaş olan öğretmenle, kesilip atılması gereken kangren unsur pozisyonundaki, yaşamdan tecrit edilmiş mahkûmlar arasında gelişir. Bu etkileşimde öğretmen, başka hiçbir şekilde görüp tanıma fırsatı bulamayacağı korkunç mahkûmların iç dünyasını keşfeder ve bu keşif neticesinde, onların canavar değil, birer insan olduklarını kavrar (Çağlar, 2010, s. 160). Mahkûmların da öğretmen aracılığıyla yeni bir hâle bürünmeleri, metni bir değişim anlatısı biçiminde okumayı mümkün kılar.

Oyunun başında, mahkûmlar sırasıyla sahneye girer. Öğretmen kız, 4. Mahkûm’un sırtında, “ağzı bağlanmış” bir hâldedir (Özakman, 2014, s. 108). Sığındıkları zeytin deposunun etrafı kuşatılmıştır ve polislerin, gözden çıkarılmış mahkûmlara dokun(a)mamasının sebebi, esir alınan öğretmendir. Onlar da bu durumun farkında olarak dışarıda bekleyen polislere kızı gösterirler: “Eğer bizi rahat bırakırsanız, kılına bile dokunmayız. Tamam mı? Yok içimizden birine bir şey olursa, bizi pusuya düşürmek isterseniz saniyesinde kızı paramparça ederiz” (2014, s. 111). Mahkûmların tek talebi yaşamaktır: “Ne mi istiyoruz? Bundan basit ne var be? Yaşamak istiyoruz, yaşamak. İşte bu kadar” (2014, s. 111). Esir aldıkları kız bu aşamada, kendilerini hayata bağlayan, sadece bu yüzden zarar vermemeleri gereken bir nesne konumundadır ve onlar için henüz, başka bir anlam ifade etmez: “Bana bak sahtekâr, şakaya gelmez bu iş. Hepinizin hayatı ona bağlı. Oyunbozanlık edeni kalbura çeviririm. (...). Bu kıza parmağının ucu ile dokunanı, Allah belamı versin zimbalarım” (2014, s. 111-112).

1. Mahkûm’un çizdiği sınırlara rağmen, yine onun müsaadesiyle 2. Mahkûm, öğretmene yanaşmaya çalışır: “Benim de bir kadın kucaklayacak iki kolum vardı. Acıyorsun değil mi bana? Bana bir kere sarıl. Yalvarırım bir tek kere” (2014, s. 124). Devamında onu

¹⁴⁵ Ayşegül Yüksel eseri, “suçluluk olgusu bağlamında birey-toplum ilişkisini inceleyen bir gerilim oyunu” şeklinde tanımlar (1997a, s. 95).

duvara dayar. Elinden kurtulan kız dışarı kaçar, 2. Mahkûm da onun peşinden gider, az sonra “alnı yarılmış” hâlde geri gelir. İhtiyar lakaplı 4. Mahkûm, onun kıza saldırmasına izin vermemiştir (2014, s. 124-125). Plan yapmanın, kendisinin işi olduğunu bildiren 1. Mahkûm, burada aslında 2. Mahkûm’a ders vermek için ona müsaade etmiştir, olayların bu şekilde gelişeceğini zaten bilmektedir. Durumu kıza da aktarır: “Kusura bakma, ama hepsinin anlaması lazımdı. Sana ihtiyacımız var. Bunu kafalarına sokmak için başka çare yoktu” (2014, s. 125).

Böylece mahkûmların kızla ilişkisinin, onların suçluluğunu ve tehlikeliliğini pekiştiren davranışlarıyla süregeldiği görülür. Lider konumundaki 1. Mahkûm’un kıza ılımlı muamelesi, onun yaşayabilmelerinin teminatı oluşundandır. Bütün bunları gözlemleyen öğretmen, haklı olarak onlardan korkar ve dışarıdakilerin yakıştırmaları doğrultusunda bir akıbet öngörür: “Korksam ne fark eder? Yalvarsam merhamet eder misiniz?” (2014, s. 127). 1. Mahkûm, bu soruya hiddetle karşılık verir: “Siz bize ettiniz mi?” (2014, s. 127). Anlaşılabileceği üzere, öğretmenin gözünde mahkûmlar henüz, kendisine her şeyi yapabilecek merhametsiz canavarlardır. Bu yüzden kendisini kurban olarak konumlandırır. 1. Mahkûm’un cevabı ise, onun da kendisini bir kurban biçiminde algıladığını göstermesi açısından anlamlıdır. Devamında o, buradaki imasını açıkça ifade eder: “Söylesene ne yapayım? Sen de benim geldiğim yerden gelseydin, senin kafan da böyle çalışırdı. Hâkimlerin önüne tek başıma çıktım, tek başıma” (2014, s. 128). Bu sözleriyle o, katillliğini ve suçluluğunu yetiştirdiği şartlara ve adalet (diğer deyişle devlet) karşısındaki acizliğine bağlayarak gerekçelendirir. Metnin devamında hemen bütün oyun kişilerin altı çizilecek bu düşünce, iktidar-yazarın eseri aracılığıyla muhataplarına iletmek istediği mesaja karşılık gelir.

1. Mahkûm sonrasında, yukarıdaki iddiasını pekiştirir ve kendisine katillikten başka seçenek sunmayan çarpıcı hayat hikâyesini anlatır. Buna göre o, kumarbaz bir babanın ve “ev sahibinin oğlu” ile kırıktan bir annenin çocuğudur. Annesini o adamla birlikteyken gördüğü için evden kaçmıştır. Çırağı olduğu kunduracıdan “her Allah’ın günü” dayak yemiştir. Uzun yıllar işsiz kalmış, karısını kürtaj masasında kaybetmiştir. 1. Mahkûm, bütün bu yaşadıkları neticesinde içinin “zift” bağladığını bildirir ve öğretmenden hareketle, kendisini böyle bir hayata mecbur bırakan topluma ve devlete seslenir: “Size niye merhamet edeyim? Söylesene ne yaptınız benim için?” (2014, s. 129).

Bu sunumun akabinde, mahkûmların dış kabukları yumuşamaya ve yavaş yavaş soyulmaya başlar. Genel çerçevede, toplumca ve iktidarca dışlanmış tek bir beden gibi kurulan bu oyun kişilerinin, benzer zorluklara ve zorbalıklara maruz kaldıkları bir hayat sürdüğü anlaşılır. Onlar, özde kötü oldukları için değil, kötü olmaya itildikleri için, diğer deyişle başka seçenekleri kalmadığından suç işlemişlerdir¹⁴⁶ ve suçlandıkları eylemlere dair, mahkemede kendilerini savunabilecekleri imkânlardan yoksun bırakılmışlardır: “Benim de kafamda bir şeyler vardı ama anlatamadım. Bir sürü şey saçmaladım. Avukat bile güldü. Tam bunları diyecektim” (2014, s. 128). Öğretmen kız, sert kabukları çatladıkça onların içlerinden sızan ışığı, diğer tabirle çocuksu-insanı fark etmeye başlar: “Siz biraz benim öğrencilerime benziyorsunuz” (2014, s. 129). Böylece değişimin fitili ateşlenir ve mahkûmlar, oyunun başındaki canavarlıklarından, tek kabahati talihsizlik olan birer insana doğru evrilmeye başlarlar. Benzer durum, artık onlardan “nefret edemeyen” öğretmen için de geçerlidir (2014, s. 132).

Dışarıdakilerden istenen siparişlerin geldiği sahne, mahkûmların yaşam coşkularını ve “masum” kişiliklerini göstermesi açısından işlevseldir. Bu bölümde onlar, sepetle yukarı çektikleri eşyaları paylaşabilmek için çocuksu bir mücadeleye girerler: “Durun be yavaş olun. Hiç mi elbise görmediniz? O şapkayı bana bırak bacasız, yoksa fena yaparım” (2014, s. 134). Sonrasında, yemek hazırlığına başlarlar: “Durun bakalım. Yemeğe temiz pak oturmamız lazım. Toplayın elbiseleri giyinelim” (2014, s. 134). Sofrayı kurma görevi öğretmene verilir: “Hayatımda ilk defa sofrayı kuruyorum. Evde annem yapar. Bana hiç göstermez” (2014, s. 135). Bu sözlerle o, yetiştirilme koşulları bağlamında, mahkûmlarla arasındaki büyük farkı gözler önüne serer. Bu sayede, insanları bulundukları konuma getiren ve kimliklendiren temel olgunun sosyal-ekonomik şartlar olduğu mesajı bir kere daha gün yüzüne çıkar. Eli sıcak sudan soğuk suya sokulmadan büyütülmüş öğretmen kız, mahkûmların yemek esnasında kurdukları “oyunda” prenses rolüne layık görülür: “Bizim gibi şık, kibar, zarif vatandaşlarla yemek yemek sizin için ne şeref majeste!”

¹⁴⁶ Benzer bir hayat hikâyesine sahip diğer oyun kişisi, 2. Mahkûm’dur. O, öldü sandığı babasının aslında, yoldan “geçen adamlara kadın teklif eden” bir pezevenk olduğunu aktarır (2014, s. 141). 3. Mahkûm ise, kan davasından dolayı “iki adam” öldürmüştür (2014, s. 149). Onun işlediği cinayetler, içinde bulunduğu şartlar bağlamında bir zorunluluktur: “Kan davası benimki. Biz onları yok etmezsek onlar bizi yok edecekti” (2014, s. 166). 3. Mahkûm sonrasında, kendisini katil kılan şartları detaylandırır: “Annem bana intikam alayım diye meme verdi. İntikam alayım diye su verdi, ekmek verdi. Kendi ismimden önce geberteceğim insanların ismini belledim” (2014, s. 177).

(2014, s. 136). Herkes oturduktan sonra, 1. Mahkûm “ziyafeti” başlatır: “Nesil bozuluyor Edvard. Çocuklarımız yemeye başlıyoruz. Hazır mısınız? Başlayalım” (2014, s. 137).

Mahkûmların yer yer hayallere dalarak neşelendikleri bu tür sahneler, dışarıdakilerin varlıklarını hissettirdikleri anlarda tam tersi bir atmosfere bürünür ve onların kırılğan umutları, gerçekliğin soğuk duvarına çarpıp âdeta tuzla buz olur. Bu keskin dönüşümün yaşanabilmesi için bir “projektör ışığı” yeterlidir (2014, s. 144, 153). Yönetici-iktidar, bu gibi hamleleriyle varlığını her daim hissettirme yoluna gider ve içeridekilere, sürekli gözetlendikleri mesajını iletir. Böylece, kapıldıkları hayallerin yanılsamasıyla, yapmacık bir huzura tutunmaya çalışan mahkûmlar tedirginleşir, mekân ise önceki tekinsizliğine bürünür: “Kımıldamayın. Hiçbir şey yok. Sadece asap bozuyorlar. Bu da onların hakkı” (2014, s. 153). Mahkûmlar uyuma hazırlığı yaparlarken “iktidarın gözü”, odanın içinde dolanmaya devam eder: “Üçü birden sigara yakarlar. Sigaraların kızarmış uçları. Projektör odayı yalar” (2014, s. 153). “Panoptikon”u andıran bu iktidar teknolojisi, içeridekileri huzursuz kılarak onları hata yapmaya zorlar. Dışardakiler böylece, her an denetledikleri izlenimi yaratarak içeridekileri yönetmeye devam eder. Neticede, mahkûmların hapishaneden kaçmaları, onların özgürlüğe kavuştukları anlamına gelmez, sadece tutsaklıklarının biçimi değişmiştir: “Şurda yüz sene beklesen ne olacak? Yaşamak başka, ölmek başka. Biz burada ölmüyoruz, o kadar” (2014, s. 143). 3. Mahkûm’un da vurguladığı gibi sığındıkları yerin, “hapishaneden farkı yok[tur]” (2014, s. 183).

Oyunun ikinci bölümünde, öğretmen kız birden bayılır (2014, s. 159). Mahkûmlar, kızın ağzından kan geldiğini görünce iyice telaşa kapılıp doktor çağırırlar (2014, s. 160). Gelen, öğretmenin eski doktorudur: “Her şeyi berbat etmişsiniz be çocuklar. Ciğerdeki yarayı kapatmak için tam on sene uğraştım ben” (2014, s. 163). Doktor devamında, kızın tedavi için dışarı çıkarılması gerektiğini bildirir (2014, s. 163-164). Onun ayrılması, mahkûmların ölmesi anlamına geldiğinden aralarında sert bir tartışma çıkar. En sonunda, içinde bulundukları açmazdan kurtulmak için doktora başvururlar: “Bu kız elimizden alırsanız, bizim de sonumuz geldi demektir” (2014, s. 166).

Mahkûmların, kızla kendileri arasında “insan oluş” açısından kurdukları bağlantı, kendi ötekiliklerine dair farkındalıklarını ve iktidar-yazarın temel argümanını açığa çıkarır. Ciğeri hasta olduğu için tedavi edilmesi gereken kızın yanına kendilerini

konumlandırır ve “suça meyilli” oluşlarını, beyinlerindeki mikroba bağlarlar. Ayrı ayrı cümle kursalar da bu kısımda hepsi, tek bir ağızdan konuşuyor gibidir: “Bizim de beynimize mikrop dolmuş, ne yapalım? (...). Niye mikropları değil de bizi yok ediyorsunuz? Bir fırsat verin bize. (...). Daha 26 yaşındayım ben, daha hiç gün yüzü görmedim. Daha hiç kimseyi sevmedim. Daha hiç...” (2014, s. 167). Böylece oyunda, bu kısma kadar incelenen diğer metinlerde gözlemlenen, toplumu hastalandıran kötücül-ötekilerin, temizlenmesi gereken bir “mikrop” addedilişinin tersi bir bakış açısı sunulmuş olur. Diğer deyişle *Duvarların Ötesi*’nde, ötekiliği örnekleyen mahkûmlar, gerçekleştirdikleri eylemleri ve “suça meyilli” oluşlarını beyinlerindeki mikropla ilişkilendirip iyileştirilme talebinde bulunurlar. Bu bağlamda eserde, ötekiliğin görünümlerinden suçluluğun (ve suçlunun), ortadan kaldırılması gereken kangren nitelikli bir maraz değil, ıslah ve tedavi edilebilecek bir hastalık biçiminde kurulduğu görülür. Bu tespit aynı zamanda, iktidar-yazarın ideolojik kabullerinden biridir: “Suçlu dediğimiz insan aslında bedbaht bir hastadır. Bu pek açık gerçeği kabul edinceye kadar herhalde yüzyıllar geçecek” (Özakman’dan aktaran Çağlar, 2010, s. 161). Buradan hareketle Turgut Özakman’ın, oyunu, ön gördüğü süreyi kısaltarak toplumu dile getirdiği düşünce (yani, suçlunun bir hasta olduğu varsayımı) doğrultusunda ikna etme amacının hizmetine koştuğu iddia edilebilir.

Eserin son bölümleri, bütün oyun kişilerinin yaşadıkları değişimin odağında gelişir. Doktor, mahkûmlarla kısa sohbetinin ardından, öğretmen kız yerine kendisinin alıkonulmasını teklif eder. Çünkü o, mahkûmların öne sürdüğü düşünceleri ansızın içselleştirerek onlar gibi “hastalara” çare aramadığı için kendisini suçlu sayar (2014, s. 167). Öğretmen ayıldıktan sonra, bu sefer kendi isteğiyle içeride kalmaya karar verir (2014, s. 170). Devamında, iyileşip ayağa kalkabilmesini, diğerlerinin yaşama arzusuyla ilişkilendirir. Onun nazarında, mahkûmlar hiç de “imrenilecek bir hayat” yaşamamışlardır. “Buna rağmen yaşamak için ölesiyle mücadele ediyorlar. Bense hayatta hiç sıkıntı çekmedim. Bunu düşündüm. Baktım iyileşiyorum. Ölmekten utandım” (2014, s. 174). Mahkûmlar da artık eskisi gibi değillerdir. Öğretmenin, zarar görmesinler diye içeride kalmaya karar vermesi, mahkûmların insana bakışını değiştirir: “Zaten bu yüzden insanlardan eskisi kadar nefret etmiyorum” (2014, s. 176). 2. Mahkûm, söz konusu durumu hepsi adına ayrıntılandırır:

Ümidi kesmiştik yaşamaktan. Cezamız ne ise görecektik. Bir küçük ümit belirdi. Allah kahretsin bizi o mahvetti. Biliyor musun, bacaksız seni deli gibi seviyor. Ama benden duymamış ol. (...). Gelgelelim sana bakarken keşke bu kızı görmeseydim diyorum, anasını satayım, yaptıklarımın pişman oluyorum. Bir insan pişman olmaya başlamışsa onda hayır kalmadı demektir. (...). Şurada evcilik oynayacağımıza sahiden evimizde olabilirdik. Böyle yanında otururdum. Sen benim karım veya sevgilim olabilirdin. Ama olmuyor işte. Değilsin. (2014, s. 186-187)

Anlaşılabileceği üzere metinde oyun kişileri, yaşadıkları tecrübe sonucunda değişerek yeni bir hâle bürünür. Dramatik düzlemde örneklenen bu değişim, oyunun toplumcu işlevselliğinin ve iktidar-yazarın oyun aracılığıyla gerçekleştirmeyi arzuladığı niyetinin anlaşılması noktasında önem arz eder. Burada öğretmen kız, metnin başındaki hâli ve düşünceleriyle, iktidar-yazarın hedefindeki okur/seyirci olarak ele alınabilir. İktidar-yazarın, onu toplum için sakıncalı ve devletçe ölüme mahkûm edilmiş suçluların arasına sokmasıyla aslında bir düşünce deneyi gerçekleştirdiği söylenebilir.

Sonuçta, öğretmen kızın ilk baştaki tepkilerinin, daha önce bu tip insanlarla karşılaşmamış sıradan bir vatandaşın olası tepkileriyle koşutluk sergileyeceği varsayılabilir. Öğretmen, mahkûmları tanıdıkça onlarla empati kurmaya ve onları anlamaya başlar. Mahkûmların dış yüzlerini kaplayan çirkin kabuklarının altında, iyiliğin sınırına sinmiş masum ve çocuksu bir insan yattığını keşfeder. Bu aşamadan itibaren onlara, yalnızca korkunç eylemlerinin yanıltıcı penceresinden bakmaz. İçlerindeki potansiyel-iyi insanı odağına alır. Mahkûmlar da kendilerinin bu yönüne seslenen öğretmen aracılığıyla kısa zamanda, toplumca/devletçe yaftalandıkları ve kendilerinin de içselleştirdikleri canavarlıklarından soyunarak insani vasıflarının yörüngesine yerleşirler. Neticede, onların birer kader mahkûmu olduğu anlaşılır. Buradan hareketle, öğretmen ve mahkûmların yaşadıkları değişimin, okurda/izleyicide gerçekleşmesi arzulanan değişimi yansıttığı öne sürülebilir.

SONUÇ

Toplumculuk, Türk edebiyatı araştırmalarında çoğunlukla Marksizmle, hatta Marksizmin Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ndeki (SSCB) yorumu olan sosyalist gerçekçilikle ilişkilendirilerek irdelenen bir kavramdır. Bu çalışma ise, toplumculuğu Marksizme indirgeyen bakış açısına itiraz ederek başka ideolojiler ve fikirler lehine toplumu uyarma, bilinçlendirme, eğitme, onu yönlendirerek değiştirme niyetine hizmet eden edebî üretimlerin de toplumculuk çatısı altında değerlendirilmesi gerektiği iddiasıyla şekillenmiştir. Böylece, kavramın ideolojik yükü çeşitlendirilerek kapsam alanı genişletilmiştir. Muhatabı, farklı ideolojik bakış açılarından hareketle bilinçlendirme, yönlendirme ve eğitme maksadıyla kaleme alınan ya da bu amaçla biçimlenen edebî üretimlerin toplumcu etiketiyle ele alınmasıyla ayrıca, literatürde süregelen terim karmaşası giderilmiştir.

Toplumculuk gibi bir estetik yönelimin anlaşılması için ilk başta, sanat ve toplum ilişkisinin kökenine dair bir incelemenin gerekliliği, çalışma evreni toplumcu tiyatro üretimlerinden müteşekkil olan bu tezdeki ilk tartışma başlığının içeriğini belirlemiştir. Bu tercihte, literatürde toplumculukla özdeşleştirilen Marksizm doğrultusunda düşünce üreten teorisyenlerin yaklaşımlarından yola çıkılmıştır. Onların ideolojik kabulleri, sanatın başlangıcına yönelik fikirlerini belli bir sınırlılıkla ele almaları sonucunu doğurduğu için tezin birinci bölümünde, söz konusu ilişki daha objektif bir gözle ortaya konmuştur. Sanatın maddeci/materyalist bir temelden değil, genel anlamda işlevsel-faydacı bir temelden teşekkül ettiği dile getirilmiştir. Bu yüzden, toplumculuğun Marksizmle sınırlandırılmaması gerektiği sonucuna varılmıştır. Ayrıca söz konusu başlıkla, ideolojik yönelimi ağır basan ve toplumu o ideoloji doğrultusunda değiştirme niyeti taşıyan hemen bütün sanat üretimlerinin toplumculuk çatısı altında değerlendirilmesi gerektiği iddiasına bir zemin oluşturulmuştur.

Tezin önemli tespitlerinden biri, sanatın işlevsel-faydacı (pragmatist) bir öze sahip olduğudur. Bu düşünce, köken anlatılar olarak mit, mağara resimleri, dram ve ritüelin oluşturulduğu zamanlarda topluluğun hangi ihtiyaçlarına cevap verdiğinin sorgulanmasıyla ispatlanmıştır. Bu sorgulamada, ilkseller için âdeti bir “yaşam kılavuzu” özelliği taşıyan söz konusu anlatıların, içinde üretildiği topluluğu yönetme ve

yönlendirme niteliğiyle öne çıkarak bilginin nesilden nesle aktarılabilmesi noktasında hayati bir önem taşıdığı anlaşılmıştır. Buradan hareketle, bir edebî tür olarak tiyatronun işlevsel-faydacı bir özle biçimlendiği öne sürülmüş ve modern Türk edebiyatının doğduğu yıllardan itibaren, yazarların ideolojik kabulleri doğrultusunda toplumu değiştirme-dönüştürme amacının hizmetine sokulduğu görülmüştür. Tiyatronun göstermeye dayalı oluşu, türe ideolojik iletkenlik açısından ayrı bir önem atfedilmesinin başat gerekçelerindendir. Bu tespitlerden yola çıkılarak modern Türk tiyatrosunun, başlangıcından itibaren toplumcu hassasiyetlerle ve beklentilerle kimliklendiği dile getirilmiştir.

Mitler, içinde üretildiği topluluğun hayatını düzenler. Onun pratik ihtiyaçlarını karşılamaya yöneliktir ve sorgulanmaz bir nitelik taşır. Bu anlatı aracılığıyla topluluğa aktarılan bilgi, mitsel dönem insanında gerçeklik yerine geçip onun zihniyetinin sınırlarını çizer. Yani mitler özde, bir dünya görüşü telkin eden sosyal düzenin teminatı anlatılardır ve bu özellikleriyle ilk ideolojiler olarak değerlendirilmelidirler. Bu bakıştan hareketle çalışmada ideoloji, insan düşüncesinin mit yaratma arzusunun tezahürü şeklinde ele alınmıştır. İdeolojiye dair teorik çerçeve, Marksist düşünürlerin yaklaşımı odağında çizilmiş ve bu doğrultuda kavram, egemen sınıf anlamında iktidar ve iktidarın çıkarlarının toplum nezdinde doğallıkla kabulünün sağlanması anlamında yönetim olgularıyla ilişkilendirilmiştir. Bu yaklaşımın, edebiyat-ideoloji ilişkisinin kavranmasında verimli bir alan açtığı görülmüştür. Böylece, toplumcu tiyatro üretimlerinin, yazarların ideolojik kabullerinin topluma doğallık ve gerçeklik biçiminde sunulabilmesi noktasında işlevsel bir nitelik taşıdığı öne sürülmüştür. Sonuçta hemen her ideolojinin, toplumun tamamında mit gibi algılanıp mit gibi yaşanmayı hedeflediği bildirilmiştir. Çalışmanın bulgularına göre, ideolojinin mitleşme eğiliminin en açık şekilde gözlemlendiği alanlardan biri, toplumcu tiyatro üretimleridir.

Bu tezin tespitlerinden bir diğeri, edebiyat ve ideoloji ilişkisi bağlamında Marksist teorisyenlerce dile getirilen düşüncelerin, son tahlilde ideolojik sınırlılıkla şekillendiğidir. Bu yüzden, araştırmanın ilgili bölümlerinde temkinli ve eleştirel bir tutum sergilenmiştir. Yeri geldiğinde bu durum özellikle belirtilerek onlar tarafından sunulan teorik kapsamın, çalışma özelinde istifade edilecek tarafları aydınlatılmıştır. Buna göre edebiyat, ideolojinin toplum tabanına sinsice yayılması noktasında işe yarar bir aygıt olarak ele

alınmıştır. Toplumcu tiyatro üretimlerinin ise bu bağlamda, sosyal/siyasi düzlemde süregelen ideolojik mücadelenin bir cephesini meydana getirdiği söylenmiştir. Devamında bu edebî türün, sadece egemen ideolojinin çıkarları doğrultusunda şekillenmediği vurgulanmış ve muhalif oluşumların lehine de ideoloji üreterek hem egemen güçlerle çatıştığı hem de toplumun bilinçlendirilerek yönlendirilmesine katkı sunduğu belirtilmiştir.

Tezde, toplumcu tiyatro üretimlerinin ideolojik iletkenlik potansiyelini gerçekleştirebilmesini sağlayan araçların tespitinde Michel Foucault'nun terminolojisine başvurulmuş ve Foucault'nun teorisi, bir edebiyat incelemesinde işlevsel kılınacak doğrultuda detaylandırılmıştır. Çalışmada, onun kavramsallaştırdığı olgulardan mülhem yazar, bir iktidar; toplumcu tiyatro metni, bir söylemsel pratik; kurgusal düzlemde ortaya konan içerik, bir hakikat oyunu; okur/seyirci ise, iktidar-yazarın yarattığı hakikat oyunuyla özneleştirmeye çalıştığı, diğer deyişle kendi iktidarının bir öznesi kılmaya gayret ettiği kitle olarak değerlendirilmiştir Böylece, yazarın metni aracılığıyla toplumu kendi ideolojisi doğrultusunda değiştirmeye çalışırken başvurduğu araçlar, edebiyatı ayrıca ele almayan Foucault'nun özne ve iktidar teorisiyle görünür kılınmıştır.

Çalışmanın sonuçlarından bir diğeri, Georgi Plehanov'un sanatın kökenine dair öne sürdüğü maddeci teorinin, toplumculuğun Marksizmle irtibatlandırılmasının gerekçesi olabileceğidir. Plehanov'la benzer doğrultuda sanatın doğuşuna yönelik düşünce geliştiren Cristopher Caudwell ve Ernst Fischer gibi eleştirmenlerin, sanatı maddi ve işlevsel bir temel üzerine kurarken aslında Marksizmin iddialarını ispatlama ve yüceltme, onun dışındaki ideolojileri yok sayma, hatta kötüleme eğilimi sergiledikleri görülmüştür. Bu kısımda, söz konusu isimlerin sanatın işlevselliğine dair dile getirdikleri, sanatın toplumcu bir özle şekillendiği iddiasını desteklediği ve daha anlaşılır kılınmasını sağladığı için önemsenmiş, araştırmacıların bu doğrultudaki görüşleri, tezin teorik içeriğini desteklediği nispette dikkate alınmıştır. Onların ideolojik sınırlılıklarını açığa çıkaran tespitler ise, eleştirel bir gözle ele alınarak özellikle vurgulanmıştır.

Çalışmada, Erwin Piscator ve Bertolt Brecht'in tiyatroyu kendi ideolojik kabullerinden hareketle bir aygıt kılma gayretlerinin, Marksist-toplumcu bağlamda da olsa, genel açıdan toplumcu tiyatronun asıl amacının anlaşılmasında anahtar vazifesi gördüğü saptanmıştır.

Bu yüzden tezde, ilgili isimlere ve onların sanat görüşlerine ayrıca yer verilmiştir. Piscator'un öne sürdüğü teoriyle tiyatroyu, egemen ideolojiye (yani burjuvaziye) doğrulttuğu bir silah gibi kurduğu görülmüş ve bütün çabasının, içinde yaşadığı toplumu, tiyatro üretimleri aracılığıyla Marksizm lehine dönüştürmek olduğu tespit edilmiştir. Epik tiyatro anlayışının geliştirici ismi Bertolt Brecht'in de nihai hedefi, toplumun Marksizm doğrultusunda şekillendirilmesidir. Bu iki ismin tiyatroyu, kendi ideolojilerini zor kullanmadan topluma yayabilmek amacıyla araçsallaştırması, toplumcu tiyatronun temel kriterini örneklemesi açısından tezin savunularını pekiştirmiştir. Öyle ki toplumcu tiyatro tam buradan, yani sanatın ideolojik bir mücadele aracına ve alanına dönüştüğü yerden beslenmektedir. Sonuçta, Piscator ve Brecht, Marksizm bağlamında ideolojik telkin işlevselliğini önceleyen bir tiyatro yaklaşımı ortaya koymuşlardır. Yine de onların teorileri, başka ideolojilerin telkini noktasında işlevsel kılınmaya çalışılan tiyatro üretimlerinin anlamlandırılmasında ve meşrulaştırılmasında önemli duraklardan biridir.

Tezde, SSCB'ye ait sosyalist gerçekçi sanat anlayışının, Karl Marx ve Friedrich Engels'ten ziyade Sovyetlerin kurucusu Vladimir Ilyic Lenin'den hareketle, devletin ulusal çıkarlarına hizmet için ve Sovyet insanını yaratmak amacıyla oluşturulduğu söylenmiştir. Bu bağlamda söz konusu kuramın Türkiye'ye, toplumcu gerçekçilik adı altında ithal edildiği görülmüştür. Öte yandan sosyalist gerçekçiliğin iki önemli unsuru olan “devrimci romantizm” ve “olumlu tip”in, tezinin anavatanını aşarak hemen bütün toplumcu tiyatro üretimlerinin incelenmesinde başvurulabilecek estetik araçlar olduğu dile getirilmiştir. Nitekim hemen her ideolojinin bir gerçeklik varsayımı, iyimser bir gelecek kurgusu ve idealleştirilen ya da olumsuzlanan insan tiplerine yönelik belli kabulleri söz konusudur. Bu çalışmanın örneklemini oluşturan toplumcu tiyatro üretimlerinin çoğunda iktidar-yazarların, ideolojik kabulleri doğrultusunda ideal-ideolojik bir gelecek tahayyülüne ve ideal-ideolojik bir kişi kurgusuna yöneldikleri tespit edilmiştir. Dolayısıyla bu unsurların nasıl kurulduğunun ve somutlandığının araştırılması, tezin örnekleme olan toplumcu tiyatrolara bakış açısını ve inceleme başlıklarını belirlemiştir. Devamında, oyunların konu olarak beslendiği 1946-1960 arasının tarihsel-siyasi olayları genel hatlarıyla ortaya konmuş ve akabinde, çözümleme aşamasına geçilerek metinlerin toplumcu nitelikleri oyunların içeriklerine göre farklı bağamlardan hareketle irdelenmiştir.

Sonuçta, tezde incelemeye dâhil edilen tiyatro oyunlarının, farklı yazarlarca kaleme alınmışlarsa da benzer bakış açılarını yansıttıkları görülmüştür. Bireycilik/”ben”cillik, bu oyunların hemen tamamında menfaatperestlik, çıkarıcılık, hatta kötücüllük gibi özelliklerle ilişkilendirilerek olumsuzlanmıştır. “Ben”e dair bütün beklentilerden ve iktisadlardan sıyrılıp toplumun daha iyi, sağlıklı, güvenli ve huzurlu olabilmesi için çabalamanın, diğer deyişle toplumcu tutum ve davranışların yüceltilmesi, dönem oyunlarının hemen tamamının ortak özelliğidir. Bu bağlamda, eserlerde toplumcu zihniyetle şekillenmiş oyun kişilerinin ideal-ideolojik tip şeklinde kuruldukları görülür. Bunlar, metinlerin genelinde yazarlarca tahayyül edilen toplumun yapı taşlarıdır. Öte yandan, “ben”cil/bireyci oyun kişileri, sınırsız kötücüllük potansiyelleriyle ötekileştirilerek olumsuzlanan, hatta toplumu zehirleyen ve bu yüzden kesilip atılması gereken kangren unsurlar olarak inşa edilir. Neticede çalışmada, hangi ideolojiden mülahazalar olursa olsun, 1946-1960 yılları arasında kaleme alınmış toplumcu tiyatro üretimlerinin genel karakteristiğinin, toplumcu tutum ve davranışları idealize ederek yücelten, “ben”cil/bireyci zihniyeti ise kötücüllükle irtibatlandırarak olumsuzlayan oyunlarla biçimlendiği saptanmıştır.

Oyunlarda gözlemlenen bir diğer benzerlik, yazarların sosyeteye dair olumsuz bakışlarıdır. Dönem metinlerinde sosyete, yoz ve yozlaştırıcı bir sınıf şeklinde okura/seyirciye takdim edilir ve “ben”cil/bireyci kişilerin kümелendiği bir sınıf olarak üyelerinin kötücül vasıflarıyla donanır. Onların yaşam alanları büyük şehirler, hatta özelde İstanbul’dur. Böylece İstanbul, bozulmanın ve çürümenin, aynı zamanda paranın merkezi addedilir. Anadolu ise, hâlâ manevi değerlerin gözetilip yaşatıldığı ve toplumcu zihniyete ev sahipliği yapan “temiz” mekân biçiminde kurulur. Bu doğrultuda, örneğin *Sana Rey Veriyorum*’da görüldüğü gibi, oyun kişileri, yaşam standartlarını yükseltmek, daha doğrusu lüks bir hayat sürebilmek maksadıyla İstanbul’a yerleşir. Şehrin bulaşıcı kirinden kurtulmak için ise, Anadolu’ya yönelir. Başka oyunlarda da örneklenen bu bakış açısıyla, Demokrat Parti iktidarında topluma gark edilen yeni değerlerin olumsuzlandığı, şehrin bu olumsuz değerlerle özdeşleştirilerek etiketlendiği, Anadolu’nun ise, Cumhuriyet’in kurucu zihniyetiyle irtibatlandırılarak kurtarıcı mekân biçiminde sunulduğu bir anlatı evreni yaratılmıştır.

Oyunlarda, arzu edilen maddi standarda kavuşabilmek, daha çok para kazanabilmekle mümkündür. Siyaset de bu metinlerde, topluma hizmet için tercih edilen bir yol değil, tam tersi “ben”cil çıkarların hayata geçirilebilmesinin ve daha fazla para kazanabilmenin araçlarındandır. Ama, metinleri kuşatan toplumcu bakışa göre, dönem şartları dolayısıyla kirlenmeden, namuslu ve ahlaklı kalarak zenginleşebilmek olanaksızdır. Bu meseleyi sorunsallaştıran oyunların genelinde zenginlik, yozlaşmakla eş tutulur. Yani zenginliğin bedeli, ahlaki değerlerden ödün vererek “ben”cil ve çıkarıcı olmayı göze almaktır. Böylece para, yozlaştırıcı bir güç olarak sunulur. Okur/seyirci, metinlerden sızan bu ideolojik mesajla, gerçek hayatta çevrelerinde yaşayan zenginlere karşı âdeta uyarılır. Onlara paranın değil, olumlu-manevi değerlerin peşinden koşmaları telkin edilir. Özetle, dönem oyunlarının genelinde, paranın yozlaştırıcı niteliğiyle öne alınarak karalandığı, toplumun, paranın sahibi olan kişilere ve özellikle sosyete ve siyasetçilere karşı uyarıldığı bir anlatı evreni kurulduğu belirlenmiştir. Bu metinler/söylemsel pratikler aracılığıyla iktidar-yazarların, yarattıkları hakikat oyunu muhataplarını, kendi bakış açılarını dayatarak bilinçlendirme ve değiştirme, diğer tabirle özneleştirme hedefi güttükleri saptanmıştır.

Oyunların çözümlenmesinden çıkarılan bir diğer sonuç, dönem metinlerinde ötekilik meselesine ayrı bir önem verildiğidir. Oyunların çoğunda ötekiler, ideal-ideolojik insan tipinin karşısında konumlandırılır ve “ben”cil/bireyci zihniyetle bağlantılandırılarak toplumdan kesilip atılması gereken kangren-uzuvlar biçiminde kurulur. Hatta *Karayar Köprüsü*’nde söz konusu olgu, insan ve canlı yaşamına kasteden Cem gibi oyun kişilerinin örneklenmesiyle, ölümcül-tehlikeli bir kimliğe bürünür. Böylece ötekilik, canavarlaşan “ben”cil/bireyci sosyeteyle temsil edilir ve onun toplum ve yaşam için ne düzeyde tehlikeli olabileceğinin altı çizilir. *Kocaoğlu* ve *Duvarların Ötesi* oyunlarında ise, söz konusu durum âdeta ters-yüz edilir. Önceki metinlerde, iktidar-yazarların kamusal alandan tasfiyesi için özellikle işaretlediği ve abartarak kötücülleştiği toplum-içi ötekiler bu iki oyunda, zaten hayatın kenara itilmiş toplum-dışı ötekilerle yer değiştirir. İlgili eserlerde, muhatapların “vicdanlarına” seslenilerek canavar addedilen insan tiplerinin sosyal/kültürel sınırların içine dâhil edilmesi amacıyla bir anlatı evreni kurulur. Onların dış yüzeylerini kaplayan çirkin kabuklarının altında çocuksu-masum ve potansiyel iyi bir insan yattığı düşüncesi, söz konusu oyunlardan sızan başat toplumcu mesajdır. Neticede, iki metnin de özde toplumcu hassasiyetlerle şekillendiği ve iktidar-

yazarların toplumu bilinçlendirme, farkında kılma ve değiştirme niyetlerini, toplumculuk bağlamında farklı bir görünümle somutladığı saptanmıştır.

Buraya kadar dile getirilen bütün bulgular, 1946-1960 arasındaki tiyatrolarda toplumculuğun nasıl bir görünüme sahip olduğunun ortaya konmasına yöneliktir. Öne sürülen tespitler, iktidar-yazarların toplumcu hassasiyetlerinin ortaklaştığı noktalara ışık tutsa da hemen her yazarın, sorunsallaştırdığı meseleyi kendine özgü bakışından hareketle dramatik düzleme taşıdığı, dolayısıyla toplumculuk bağlamında farklı bir görünüm sergilediği özellikle belirtilmelidir. Burada, yazarların ideolojik kabulleri doğrudan devreye girer. Metinlerin genelinde, yazarlarının ideolojik yörüngelerine dair ipuçları bulunsa da Nâzım Hikmet ve Cevat Fehmi Başkut, ideolojik saflarını çok daha net belli etmeleriyle öne çıkarlar. Nâzım Hikmet, bu zaman diliminde kaleme aldığı *Yusuf ile Menofis*'te, gizlemeden/sümen altı etmeden Marksist-toplumcu bir anlatı evreni kurar ve muhataplarını, Marksizm lehine manipüle etmeye çalışarak onları bilinçlendirme ve yönlendirme amacı güder. Cevat Fehmi Başkut ise, dönem içinde yazdığı oyunlarda Cumhuriyet'in kurucu değerlerini kurtarıcı ideoloji olarak belirleyerek Atatürk ilkeleri doğrultusunda ideal-ideolojik bir toplum tahayyülü ortaya koyar. Buradan hareketle çalışmada, Nâzım Hikmet, Marksist-toplumcu; Cevat Fehmi Başkut, Kemalist-toplumcu bir yazar olarak belirlenmiştir. Refik Erduran, özellikle *Cengiz Han'ın Bisikleti*'nde, Cumhuriyet'in kurucu değerleri ve on yıllık hedefleri doğrultusunda biçim alan oyun kişilerini, ideal-ideolojik kişiler şeklinde işaretlemesiyle Cevat Fehmi Başkut'un çizgisine yaklaşır. Çetin Altan ise, *Tahterevallî*'de toplumu sınıfsal hiyerarşiden müteşekkil bir yapı biçiminde kurduğundan ve ekonomiyi, bütün üst yapı unsurlarını belirleyen asıl eleman şeklinde sunduğundan Nâzım Hikmet'le benzer doğrultuda ele alınabilir. Tezde, bunların dışındaki yazarların etrafında döndükleri ideolojik yörüngelerin, kaleme aldıkları metinlerden hareketle net bir şekilde anlaşılamayacağı saptanmıştır. Bu yüzden onlar, toplumculuk bağlamında herhangi bir ideolojiyle etiketlenmemiş, bu noktada temkinli bir tutum sergilenmiştir.

Sonuç olarak dönemdeki bütün tiyatro metinlerinin, bir "izm"le eşleştirilebilecek netlikte bir ideolojiyle damgalan(a)masa da içinde üretildikleri toplumu bilinçlendirme, uyarma, uyandırma, yönlendirme ve değiştirme niyetiyle oluşturulduğu tespit edilmiş ve hepsinin toplumcu kıstaslar doğrultusunda şekillendiği anlaşılmıştır. Dönemdeki toplumcu tiyatro

metinlerinin Marksizm ve Kemalizm dışında bir ideolojiyle ilişkilendirilememesinin sebebi, tezin tarihsel sınırlılığının 1946-1960 yılları olarak belirlenmesidir. Bu tarih aralığından önceki ve sonraki metinler toplumculuk açısından incelendiğinde başka ideolojilerle ilişkilendirilebilecek oyunları tespit etmek mümkün olacaktır. Neticede mit, mağara resimleri, dram ve ritüel gibi köken anlatılar nasıl ki işlevsel-faydacı bir özle süregelen ve toplulukları biçimlendirilerek tecrübeyle edinilen bilginin nesilden nesle aktarılmasını sağlamışsa, modern zamanların üretimleri toplumcu tiyatro metinleri de kaleme alındıklarından bugüne benzer bir işlevsel-faydacı potansiyelle var olagelmektedir. İdeolojinin mitleşme eğiliminin en açıkça gözlemlendiği alan olan toplumcu edebî üretimler temelinde, ideolojinin taşıyıcılığını üstlenen ve yaygınlaşmasını sağlayan estetik yaratımlardır. Dolayısıyla toplumculuk, hiçbir “izm”le sınırlandırılmayacak bir şemsiye kavram olarak ele alınmalıdır. Edebî metinlere böyle bir bakış açısıyla yaklaşmak, hemen her ideolojinin ütöpik arzularının aydınlatılmasına, idealleştirdikleri ve ötekileştirdikleri kimliklerin de ortaya çıkmasına olanak sağlayacak, aynı zamanda sanat ve ideoloji arasındaki simbiyotik ilişkiyi daha anlaşılır kılacaktır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. (2012). *Kültür endüstrisi – kültür yönetimi*. (N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.
- Ahmad, F. (2015). *Modern Türkiye'nin oluşumu*. Kaynak Yayınları.
- Aka Erdem, N. (2016). *Özne-iktidar ilişkisi bağlamında Alev Alatlı'nın romanlarının incelenmesi*. (Doktora Tezi, Ardahan Üniversitesi), Ardahan.
- Akçura, Y. (1976). *Üç tarz-ı siyaset*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Akı, N. (1968). *Çağdaş Türk tiyatrosuna toplu bir bakış 1923-1967*. Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Akıncı, U. (2003). *Kaleminden sahneye 1946'dan günümüze Türk oyun yazarlığında eğilimler I. Cilt 1946-1960*. Yazı-Görüntü-Ses Yayınları.
- Aktürk, Ş. (2010). *Sosyal gerçekçilik anlayışı ve Suat Derviş'in romanlarında yapı, tema, anlatım*. (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi), Ankara.
- Altan, Ç. (1994). *Toplu oyunları I – Çemberler – Tahterevallı – Dilekçe – Mor Defter*. Mitos Boyut Yayınları.
- Althusser, L. (2004). *Felsefi ve siyasi yazılar: sanat üzerine yazılar (cilt 1)*. (A. Tümertekin ve Z. İlgelen, Çev.). İthaki Yayınları.
- Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları.
- Alver, T. (2022). *1923-1938 Atatürk dönemi Türk tiyatrosunun politik tiyatro kuramı ve ideolojik unsurlar açısından incelenmesi*. (Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi), Eskişehir.
- And, M. (1983). *Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu (1923-1983)*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (2007). *Ritüelden drama Kerbelâ-Muharrem-Ta'ziye*. Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk tiyatro tarihi*. İletişim Yayınları.
- Argunşah, H. (2015). Millî edebiyat. R. Korkmaz (Ed.). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)* içinde (ss.183-236). Grafiker Yayınları.
- Arslan, A. (2006). *İlkçağ felsefe tarihi I, Sokrates öncesi Yunan felsefesi*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ataç, N. (2010). Tiyatro hakkında. M. Bağcı Tayfur (Haz.). *Ataç'ın Tiyatro Yazıları* içinde (ss.132-136). Dergâh Yayınları.

- Atatürk, M. K. (2009). *Nutuk*. Ş. Memiş ve İ. Şen (Dü.). Özgün Ofset.
- Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III. (2006). Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Ateş, Ö. F. (2020). *Edebiyat ve ideoloji: 1917 sonrası Sovyet edebiyatında kimlik yozlaşması – Azerbaycan edebiyatı örneği*. (Doktora Tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi), Nevşehir.
- Ateş, Ö. F. (2023) *İdeolojinin kaskacında Türk ve Müslüman kimliği Azerbaycan-Sovyet edebiyatı örneği*. Bengü Yayınları.
- Atik, E. (2014). *Sevgi Soysal'ın romanlarında özne ve iktidar*. (Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi), İstanbul.
- Atsız, H. N. (1992). *Makaleler -III-*. Baysan Basım ve Yayın.
- Ayhan, M. (2012). *Türk entelejansiyasında bir politik eleştiri figürü olarak Cevat Fehmi Başkut*. (Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi), Bursa.
- Barthes, R. (2014). *Çağdaş söylenler*. (T. Yücel, Çev.). Metis Yayınları.
- Başkut, C. (1972a). *Makine*. İnkılâp ve Aka.
- Başkut, C. (1972b). *Tablodaki Adam*. İnkılâp ve Aka.
- Başkut, C. (2005a). *Hacıyatmaz – Ölen Hangisi*. İnkılâp.
- Başkut, C. (2005b). *Harput'ta Bir Amerikalı – Hepimiz Birimiz İçin*. İnkılâp.
- Başkut, C. (2005c). *Sana Rey Veriyorum – Kleopatra'nın Mezarı*. İnkılâp.
- Başkut, C. (2005d). *Soygun – Öbür Gelişte*. İnkılâp.
- Başkut, C. (2008). *Küçük Şehir – Kadıköy İskelesi*. İnkılâp.
- Bayat, F. (2005). *Mitolojiye giriş*. Ötüken.
- Belge, M. (1989). *Marksist estetik: Christopher Caudwell üzerine bir inceleme*. BFS Yayınları.
- Belge, M. (1998). *Edebiyat üstüne yazılar*. İletişim Yayınları.
- Belge, M. (2019). Önsöz. *Edebi Üretim Teorisi içinde* (ss.11-15). İletişim Yayınları.
- Belkıs, Ö. (2003). *Kalemden sahneye 1946'dan günümüze Türk oyun yazarlığında eğilimler 2. cilt 1960-1970*. Yazı-Görüntü-Ses Yayınları.
- Bezirci, A. (2007). *Nâzım Hikmet: yaşamı, şairliği, eseri, sanatı*. Evrensel Basım Yayın.
- Bilgen, U. (2020). *Refik Erduran'ın tiyatroları üzerine tematik bir inceleme*. (Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi), Uşak.
- Boran, B. (1968). *Türkiye ve sosyalizm sorunları*. Gün Yayınları.
- Bozdoğan, A. (2003). Ahmet Midhat'a atfedilen bir eser: "Hükm-i Dil" ve Manastırlı Mehmet Rifat. *TÜBAR*, 14, 117-125.

- Bozdoğan, A. (2024). Yeni Türk edebiyatı'nın dönemlerine yönelik alternatif bir yaklaşım. *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(2), 182-211.
- Brecht, B. (1997). *Epik tiyatro*. (K. Şipal, Çev.). Cem Yayınevi.
- Buğlalılar, E. (2014). *Kadife koltuktan amele pazarına: Türkiye'de politik tiyatronun oluşumu 1960-1972*. Tavır Yayınları.
- Buttanrı, M. (2006). Türk edebiyatında tiyatro: Cumhuriyet devri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4(8), 203-243.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. (S. Gürses, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Caudwell, C. (1998). *Yanılsama ve gerçeklik*. (M. H. Doğan, Çev.). Payel Yayınevi.
- Clark, T. (2011). *Sanat ve propaganda: kitle kültürü çağında politik imge*. (E. Hoşsucu, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Cömert, B. (2006). *Eleştiriye beş kala*. De Ki Basım Yayın.
- Cumalı, N. (2004). *Bütün oyunları 1*. Cumhuriyet Kitapları.
- Çağlar, M. (2010). *Turgut Özakman'ın oyun yazarlığı*. (Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi), Adana.
- Çalışlar A. (1995). *Tiyatro ansiklopedisi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çalışlar, A. (1987). *Nâzım Hikmet*. Bilim ve Sanat.
- Çelenk, S. (2003). *Kaleminden sahneye 1946'dan günümüze Türk oyun yazarlığında eğilimler 3. cilt 1970-1980*. Yazı-Görüntü-Ses Yayınları.
- Çelik, Y. (2010). 1940 kuşağı toplumcu şairleri ve halk şiiri. *Millî Folklor*, (87), 78-83.
- Çelik, Y. (2015). Atatürk devri Türk hikâye ve romanı (1923-1940). M. K. Özgül (Ed.). *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış: Yeni Türk Edebiyatı içinde* (ss.447-516). Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Çetin, N. (2015). Atatürk devri Türk şiiri (1923-1940). M. K. Özgül (Ed.). *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış: Yeni Türk Edebiyatı içinde* (ss.393-446). Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Çetindaş, D. (2022). *Tanzimat devri Türk tiyatrosunda histeri*. Paradigma Akademi.
- Demir, A. (2006). *Sosyal gerçekçilik anlayışı ve Sadri Ertem'in roman ve hikâyelerinde yapı, tema, anlatım*. (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi), Ankara.
- Dijk, T. A. V. (2019). *İdeoloji: multidisipliner bir yaklaşım*. (A. Demir, Çev.). Hece Yayınları.

- Doğan, Â. (2015). 1940-1960 arası Türk hikâye ve romanı. M. K. Özgül (Ed.). *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış: Yeni Türk Edebiyatı* içinde (ss.585-615). Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Doğan, M. C. (2015). 1940'tan 1960'a Türk şiiri. M. K. Özgül (Ed.). *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış: Yeni Türk Edebiyatı* içinde (ss.517-584). Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Dural, A. B. (2012). Antonio Gramsci ve hegemonya. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(39), 309-321.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. (M. Özcan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2009). *Eleştiri ve ideoloji: Marksist edebiyat teorisi üzerine bir çalışma*. (S. Kılıç, Çev.). İletişim Yayınları.
- Eagleton, T. (2014). *Marksizm ve edebiyat eleştirisi*. (U. Özmakas, Çev.). İletişim Yayınları.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin özellikleri*. (S. Rifat, Çev.). Om Yayınevi.
- Enginün, İ. (2004). *Yeni Türk edebiyatı araştırmaları*. Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2005). *Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı*. Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2019). *Türk tiyatrosu: Şinasi'den Turan Oflazoğlu'na*. Dergâh Yayınları.
- Erduran, R. (1962). *Karayar Köprüsü*. Millî Eğitim Basımevi.
- Erduran, R. (1979). *Cengiz Han'ın Bisikleti*. T.C. Kültür Bakanlığı Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü.
- Ersöz, A. (2011). *Siyasi ideolojiler bağlamında sinema*. (Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi), Antalya.
- Ertan, T. (2003). İnkılâp hareketleri. A. Sezer (Ed.). *Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi* içinde (ss.261-356). Siyasal Kitabevi.
- Ertem, S. (2012). *Fikir ve sanat – sanat ve edebiyat üzerine makaleler -*. Salkımsöğüt Yayınları.
- Fischer, E. (2012). *Sanatın gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.). Sözcükler Yayınları.
- Foucault, M. (2006). *Deliliğin tarihi*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011). *Büyük kapatılma*. (I. Ergüden ve F. Keskin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve iktidar*. (I. Ergüden ve O. Akınhay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *Hapishanenin doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge Kitabevi.

- Fréville, J. (1999). Plehanov ve toplum, sanat, estetik, eleştiri. *Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat ve Eleştiri* içinde (ss.11-76). (A. Bezirci, Çev.). Evrensel Basım Yayın.
- Fuat, M. (2010). *Tiyatro tarihi*. MSM Yayınları.
- Gaster, T. H. (2000). *Thespis – eski Yakındoğu’da ritüel, mit ve drama*. (M. H. Doğan, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Gezgin, İ. (2021). *Sanatın mitolojisi: sanat ne anlatır? – mağara duvarlarından Antikçağın sonuna*. Redingot Kitap.
- Gombrich, E. H. (2016). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Goody, J. (2013). *Yazılı ve sözel arasındaki etkileşim – okur-yazarlık, aile, kültür ve devlet üzerine incelemeler*. (O. Bulut, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Gorki, M. (1976). Maksim Gorki. M. *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik* içinde (ss.32-62). (S. Cılızoğlu, Çev.). Yeni Dünya Yayınları.
- Gorki, M. (1989). *Edebiyat yaşamım*. (Ş. Yeğin, Çev.). Payel Yayınevi.
- Gramsci, A. (1975). *Felsefe ve politika sorunları*. (A. Cemgil, Çev.). Payel Yayınevi.
- Gülmen, N. (2016). *Nâzım Hikmet’in Yusuf ile Menofis ve Ferhad ile Şirin oyunlarında toplumcu gerçekçilik bağlamında yenidenyazma pratiği*. (Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi), Eskişehir.
- Gündüz, O. (2015). Cumhuriyet dönemi Türk romanı. R. Korkmaz (Ed.). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)* içinde (ss.399-544). Grafiker Yayınları.
- Güneşilmez, Ö. (2023). Mecelleden Türk Medeni Kanunu’na çok eşlilik tartışmaları. *Atatürk Dergisi*, 12(1), 25-30.
- Güngör, B. (2019a). Attilâ İlhan’ın özgün toplumcu-gerçekçilik anlayışı: “sosyal realizm”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(25), 188-202.
- Güngör, B. (2019b). Modernist-toplumcu Türk şiiri. *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, (7), 1-19.
- Güngör, B. (2024). *Toplumcu Türk edebiyatının doğuşu (1909-1929)*. Pa Paradigma Akademi Yayınları.
- Güntekin, R. N. (1971). *Balıkesir Muhasebecisi – Tanrı Dağı Ziyafeti*. Milli Eğitim Basımevi.
- Gür, M. (2019). *Türk romanında erkeklik ve milliyetçilik (1908-1923)*. Kesit Yayınları.

- Gür, M. (2020). Çağına kapanan gözler: Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde toplumsal uyku hâli. H. Eraydın Argunşah (Ed.). *Ömer Seyfettin* içinde (ss.337-344). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Gür, M. (2024a). Çatallanan yollar, zihinsel yaratımlar ve mümkün dünyalar: çatalyol anlatısı olarak Haldun Taner'in *Günün Adamı* oyunu. D. Çetindaş, D. Oylubaş Katfar ve B. Sayak (Ed.). *Cumhuriyet'in 100. Yılında Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah Armağanı* içinde (ss.279-292). Kapadokya Üniversitesi Yayınları.
- Gür, M. (2024b). Ömer Seyfettin öykülerinde kişi kurguları 1: ucubeler ve canavarlar. M. Akbaş (Ed.). *Doğumunun 140. Yılında Ömer Seyfettin* içinde (ss.151-174). İhlamur Akademi.
- Hall, S., Lubbey, B., & McLennan, G. (1985). *Siyaset ve ideoloji: Gramsci*. (S. Emrealp, Çev.). Birey ve Toplum Yayınları.
- Harari, Y. N. (2015). *Hayvanlardan tanrılara sapiens – insan türünün kısa bir tarihi*. (E. Genç, Çev.). Kolektif Kitap.
- Harari, Y. N. (2024). *Nekşus – Taş Devri'nden yapay zekâya bilgi ağlarının kısa tarihi*. (Ç. Şentuğ, Çev.). Kolektif Kitap.
- İlhan, A. (1980). *Gerçekçilik savaşı*. Yazko.
- İpşiroğlu, Z. (1992). *Tiyatroda yeni arayışlar*. Düzlem Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (1995). *Tiyatroda devrim*. Çağdaş Yayınları.
- İri, E. C. (2020). *Modern Türk tiyatrosunda epik'in görünümü (1960-1980)*. (Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi), Isparta.
- Jdanov, A. A. (1996). *Edebiyat, müzik ve felsefe üzerine*. (F. Berktaş (Baltalı), Çev.). Kaynak Yayınları.
- Jung, C. G. (1998). *Psikoloji ve din*. (R. Karabey, Çev.). Okyanus Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2005). *Dört arketip*. (Z. A. Yılmaz, Çev.). Metis Yayınları.
- Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş modernlik ve estetik kültür: milli edebiyatın icat edilişi*. (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.
- Kacıroğlu, M. (2016). Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında (1923-1940) toplumcu-gerçekçi edebiyat tartışmaları. *ETÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2), 27-71.
- Kahraman, H. B. (2000). *Türk şiiri, modernizm, şiir*. Büke Yayınları.
- Kalafat, Y. (2013). *Halk bilimi-Türkoloji-milli kültür stratejileri*. Berikan Yayınevi.

- Kaplan, M. (1948). *Namık Kemal hayatı ve eserleri*. İbrahim Horoz Basımevi.
- Kapluhan, E. (2012). Atatürk dönemi eğitim seferberliği ve köy enstitüleri. *Marmara Coğrafya Dergisi*, (26), 172-194.
- Karaca, A. (2013). *İkinci Yeni poetikası*. Hece Yayınları.
- Karaca, Ş. (2006). Tanzimat'tan Cumhuriyete Türk tiyatro edebiyatı literatürü. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4(7), 141-173.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1934-1935). Sovyet edebiyatı. *Kadro Aylık Fikir Mecmuası*. 28-34.
- Karayakupoglu, D. (2024). *Refik Erduran'ın tiyatro oyunlarında yapı ve tema*. (Doktora Tezi, Gaziantep Üniversitesi), Gaziantep.
- Karpat, K. H. (2012). *Türk demokrasi tarihi: sosyal, kültürel, ekonomik temeller*. Timaş Yayınları.
- Kaynar, M. K. (2019). Türkiye'nin ellili yılları üzerine bazı notlar. M. K. Kaynar (Ed.). *Türkiye'nin 1950'li Yılları içinde* (ss.15-38). İletişim Yayınları.
- Keskin, F. (2011). Büyük kapatılma. *Büyük Kapatılma içinde* (ss.11-19). (I. Ergüden ve F. Keskin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Keskin, F. (2014). Özne ve iktidar. *Özne ve İktidar içinde* (ss.11-24). (I. Ergüden ve O Akınhay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (2024). Tiyatro. *Reis Bey içinde* (ss.5-6). Büyük Doğu Yayınları.
- Koç, T. & Şengül, A. (2023). Başar Sabuncu'nun *Şerefîye* adlı tiyatro oyununda toplumcu edebiyat, özne ve iktidar. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (12), 534-547.
- Kongar, E. (1976). Toplumbilim açısından tiyatro. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 7(7), 33-43.
- Korkmaz, R. & Özcan, T. (2015). Cumhuriyet dönemi Türk şiiri. R. Korkmaz (Ed.). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000) içinde* (ss.237-340). Grafiker Yayınları.
- Köse, S. (2021). *Türk destanlarında kaos ve kozmos*. Gazi Kitabevi.
- Kurdakul, Ş. (1992). *Çağdaş Türk edebiyatı 4: Cumhuriyet dönemi/2*. Bilgi Yayınevi.
- Kurşunlu, N. (1952). *Branda Bezi*. Yeditepe Yayınları.
- Kurtuluş, H. (1974). *Türk tiyatrosu*. Toker Yayınları.
- Külahlıoğlu İslam, A. (2015a). Cumhuriyet dönemi Türk hikayesi. R. Korkmaz (Ed.). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000) içinde* (ss.341-378). Grafiker Yayınları.

- Külahlıoğlu İslam, A. (2015b). *Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu*. R. Korkmaz (Ed.). Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000) içinde (ss.379-398). Grafiker Yayınları.
- Lasowski, A. W. (2019). *Althusser ve biz*. (A. Meral, Çev.). İletişim Yayınları.
- Lenin, V. I. (1976). Parti örgütü ve parti edebiyatı. *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik* içinde (ss.152-169). (S. Cılızoğlu, Çev.). Yeni Dünya Yayınları.
- Lewis, B. (1993). *Modern Türkiye'nin doğuşu*. (M. Kırıtlı, Çev.). Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Lukacs, G. (1979). *Çağdaş gerçekçiliğin anlamı*. (C. Çapan, Çev.). Payel Yayınevi.
- Lunaçarski, A. (1976). A. Lunaçarski. *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik* içinde (ss.26-31). (S. Cılızoğlu, Çev.). Yeni Dünya Yayınları.
- Lunaçarski, A. (1998). *Sosyalizm ve edebiyat*. (A. Bezirci, Çev.). Doğa Basın Yayın.
- Macherey, P. (2019). *Edebi üretim teorisi*. (I. Ergüden, Çev.). İletişim Yayınları.
- Malinowski, B. (1998). *İlkel toplum*. (H. Portakal, Çev.). Öteki Yayınevi.
- Mardin, Ş. (1992). *İdeoloji*. İletişim Yayınları.
- Marksizm-Leninizm Enstitüsü. (2013). Önsöz. *Alman İdeolojisi* içinde (ss.7-12). (T. Ok ve O. Geridönmez, Çev.). Evrensel Basım Yayın.
- Marx, K. & Engels, F. (1980). *Sanat ve edebiyat üzerine*. (M. Belge, Çev.). Birikim Yayınları.
- Marx, K. & Engels, F. (2013). *Alman ideolojisi*. (T. Ok ve O. Geridönmez, Çev.). Evrensel Basım Yayın.
- Marx, K. & Engels, F. (2015). *Komünist manifesto*. (C. Üster ve N. Deriş, Çev.). Can Yayınları.
- McLellan, D. (2009). *İdeoloji*. (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim Yayınları.
- Namık Kemal. (2016). Mukaddime-i Celâl. A. Şengül (Haz.). *Namık Kemal Celâleddin Harzemşah -inceleme-mukaddime-metin-* içinde (ss.61-112). Kesit Yayınları.
- Nesin, A. (2016). *Bütün oyunları I – dramatik oyunlar*. Nesin Yayınevi.
- Nutku, H. (1992). *Güneşe turmanmazsan ayı göremezsin (tiyatro yazıları)*. İleri Kitabevi.
- Nutku, H. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında 75 yılın tanığı bir yazar: Orhan Asena*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya tiyatrosu tarihi 2 – 19. yüzyıldan – günümüze kadar*. Remzi Kitabevi.

- Nutku, Ö. (1990). *Dram sanatı (tiyatroya giriş)*. Kabalcı Yayınevi.
- Oktay, A. (1986). *Toplumcu gerçekçiliğin kaynakları*. B/F/S Yayınları.
- Ong, W. J. (2014). *Sözlü ve yazılı kültür – sözün teknolojileşmesi*. (S. P. Banon, Çev.). Metis Yayınları.
- Oral, C. (2024). *Türk romanında mekânın dönüştürücü etkisi (1940-1960)*. Pa Paradigma Akademi Yayınları.
- Orhan, A. (1962). *Kocaoğlan*. Millî Eğitim Basımevi.
- Özakın, D. (2020). “Stalinist büyük temizlik” metaforunda organizmacı devletin bedensel atıkları. *Tarih Okulu Dergisi*, (48), 3747-3771.
- Özakman, T. (2014). *Bütün oyunları 6 – Güneşte On Kişi – Duvarların Ötesi – Töre*. Bilgi Yayınevi.
- Özata Dirlikyapan, J. (2010). *Kabuğunu kıran hikâye Türk öykücülüğünde 1950 kuşağı*. Metis yayınları.
- Özcan, F. C. (2019). Ellili yıllarda Türkiye ekonomisi. M. K. Kaynar (Ed.). *Türkiye'nin 1950'li Yılları içinde* (ss.39-67). İletişim Yayınları.
- Özmen, Ö. (2015). Türkiye’de politik tiyatronun gelişimi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, (55), 415-429.
- Öztürk, A. (2018). *Türkiye’de 1960 sonrası politik tiyatronun gelişimi*. (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi), İstanbul.
- Pallotta, J. (2020). Foucault üzerinde Althusser etkisi: cezalandırıcı toplumdan yeniden üretim teorisine. C. Laval, L. Paltrinieri & F. Taylan (Ed.). *Marx & Foucault: Okumalar, Kullanımlar, Yüzleştirmeler içinde* (ss.171-188). (İ. Birkan, Çev.). İletişim Yayınları.
- Parkhomenko, M. & Myasnikov, A. (1976). Giriş. *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik içinde* (ss.5-25). (S. Cılızoğlu, Çev.). Yeni Dünya Yayınları.
- Piscator, E. (2012). *Politik tiyatro*. (M. Ünlü ve S. Güney, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Plehanov, G. V. (1987). *Sanat ve toplumsal hayat*. (C. Karakaya, Çev.). Sosyal Yayınlar.
- Plehanov, G. V. (1991). *Marksizmin temel sorunları*. (A. Ünlü, Çev.). Ünlü Yayıncılık.
- Plehanov, G. V. (1999). *Sosyalist açıdan toplum, sanat, eleştiri*. (A. Bezirci, Çev.). Evrensel Basım Yayın.
- Pospelov, G. N. (1995). *Edebiyat bilimi*. (Y. Onay, Çev.). Evrensel Basım Yayın.
- Ran, N. H. (1987). *Sanat, edebiyat, kültür, dil: yazılar 1*. Adam Yayınları.
- Ran, N. H. (1993). *Yusuf ile Menofis – oyunlar 3*. Adam Yayınları.

- Ran, N. H. (1997). Oyunlarım üstüne. *Nâzım Hikmet'in Tiyatrosu* içinde (ss.15-32). Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.
- Read, H. (1997). *Sanat ve toplum*. (E. Kök, Çev.). Hayalperest Yayınları.
- Sağlam, İ. (2024). Çok eşlilik kurumunun Türk medeni hukuku çerçevesinde değerlendirilmesi. *İstanbul Kültür Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 23(1), 203-234.
- Sanders, B. (2010). *Öküzün A'sı – elektronik çağda yazılı kültürün çöküşü ve şiddetin yükselişi*. (Ş. Tahir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Sertel, S. (1987). *Roman gibi*. Belge Yayınları.
- Sevengil, R. (1959). *Türk tiyatrosu tarihi I eski Türklerde dram san'atı*. Maarif Basımevi.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın icadı – bir kültür tarihi*. (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Sokullu, S. (1993). *Türk tiyatrosunda komedyanın evrimi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Stockley, C. (2011). *Şekilli biyoloji sözlüğü*. (N. Yiğit, Çev.). TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.
- Suçkov, B. (1982). *Gerçekliğin tarihi*. (A. Çalışlar, Çev.). Adam Yayıncılık.
- Şener, S. (1971). *Çağdaş Türk tiyatrosunda ahlâk ekonomi kültür sorunları (1923-1970)*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Şener, S. (1972). *Çağdaş Türk tiyatrosunda insan (1923-1972)*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Şener, S. (1998). *Cumhuriyet'in 75. yılında Türk tiyatrosu*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şener, S. (2003). *İnsanı geçitlerde sınayan sanat dram sanatı*. Mitos-Boyut Yayınları.
- Şener, S. (2011). *Gelişim sürecinde Türk tiyatrosu*. Mitos-Boyut.
- Şengül A. (2016a). Celâleddin Harzemşah üzerine genel bir değerlendirme. A. Şengül (Haz.). *Namık Kemal Celâleddin Harzemşah -İnceleme-Mukaddime-Metin-* içinde (ss.7-60). Kesit Yayınları.
- Şengül A. (2016b). *İbrahim Şinasi Şair Evlenmesi –inceleme-metin-tıpkıbasım-*. Kesit Yayınları.
- Şengül, A. (2003). Tahkiyeli eserlerde 'model şahıs' meselesi ve Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki model şahıslar üzerine bir inceleme. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 13-28.
- Şengül, A. (2006). Model şahıslar ve Türk edebiyatına yansımaları. *Erdem*, (45-46-47), 129-154.

- Şengül, A. (2007). Edebiyatta ötekilik meselesi ve Türk edebiyatında ‘öteki’. *Karadeniz Araştırmaları*, (15), 97-116.
- Şengül, A. (2009). Türk tiyatrosunda tarih. *Turkish Studies*, 4(1), 1931-1987.
- Şengül, A. (2012). Meşrutiyet edebiyatında ‘ulus-inşa’ süreci. *Şerif Aktaş’a Armağan* içinde (ss.390-412). Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Şengül, A. (2019). *Ulusun sahnedeki öyküsü: Türk tiyatrosunda Milli Mücadele ve Cumhuriyet*. Kesit Yayınları.
- Şengül, A. (2020). *Tarihten sahneye Türk tiyatrosu üzerine araştırmalar*. Kesit Yayınları.
- Şengül, A. (2023). Kurmaca ve bellek: *Güz Sancısı* ve *Yorgun Mayıs Kısrakları*’nda 6-7 Eylül 1955 olayları. O. Karatay (Ed.). *Prof. Dr. Bilgehan Atsız Gökdağ Armağanı* içinde (ss.69-78). Akçağ Yayınları.
- Şengül, A. (2024). Mekânın tanıklığından bellek inşasına -*Beyoğlu’nun En Güzel Abisi*. D. Çetindaş, D. Oylubaş Katfar ve B. Sayak (Ed.). *Cumhuriyet’in 100. Yılında Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah Armağanı* içinde (ss.311-320). Kapadokya Üniversitesi Yayınları.
- Şengün, A. (2022). *Edebiyat ve ideoloji: 1917 sonrası Sovyet edebiyatında kimlik yozlaşması – Kazak edebiyatı örneği-*. (Doktora Tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi), Nevşehir.
- Tağızade Karaca, N. (2004). Cevat Fehmi Başkut ve oyunları (1905-16 Mart 1971). *Türkbilig*, (7), 75-86.
- Taner, H. (1985). *Koyma akıl oyma akıl – düz yazılar 3*. Bilgi Yayınevi.
- Taner, H. (2016). *...Ve Değirmen Dönerdi – Lütfen Dokunmayın*. Yapı Kredi Yayınları.
- Taner, H. (2017). *Günün Adamı – Dışardakiler*. Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1998). *Edebiyat üzerine makaleler*. Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2015). *On dokuzuncu asır Türk edebiyatı tarihi*. Dergâh Yayınları.
- Tecer, A. K. (2017). *Bütün oyunları I – Köşebaşı – Satılık Ev – Bir Pazar Günü*. Mitos Boyut.
- Temel, T. (2020). “Zoon Politikon’dan toplumcu gerçekçiliğe” oyun yazarlığımızda toplumcu gerçekçilik sorunsalı. Cinius Yayınları.
- Toros, A. (1985). Her ağacın kurdu kendinden olur. *Varlık*, (935), 6-9.
- Toros, A. (1986). Toplumcu düşünce, toplumcu sanat, toplumcu sinema. *Varlık*, 4-6.
- Troçki, L. (1976). *Edebiyat ve devrim*. (H. Portakal, Çev.). Köz Yayınları.

- Tural, S. (2019). Toplumcu edebiyat bağlamında eleştirel gerçekçiliğin Türk edebiyatına uygulan(ama)ması. *RumeliDe Dil ve Araştırmaları Dergisi*, (15), 160-166.
- Türkeş, A. (1967). *Dokuz ışıık*. Sulhi Garan Matbaası.
- Uçar, A. (2019). Ellili yıllarda edebiyat ortamı: toplumculuğun modernizmle dansı. M. K. Kaynar (Ed.). *Türkiye'nin 1950'li Yılları* içinde (ss.471-484). İletişim Yayınları.
- Ülken, H. (1994). *Türkiye'de çağdaş düşünce tarihi*. Ülken Yayınları.
- Ünlü, A. (2006). *Türk tiyatrosunun antropolojisi*. Aşina Kitaplar.
- Ünlü, M. (2012). Sunuş. *Politik Tiyatro* içinde (ss.VII-XXXV). (M. Ünlü, S. Güney, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Wellek, R. & Varren, A. (1993). *Edebiyat teorisi*. (Ö. F. Huyugüzel, Çev.). Akademi Kitabevi.
- Yalçın, A. (2002). *II. Meşrutiyette tiyatro edebiyatı tarihi*. Akçağ Yayınları.
- Yalçın, E. (2013). *1960-80 dönemi toplumcu tiyatromuzda görülen biçim sorunsalı: toplumcu tiyatro yazarlarımız üzerine eleştirel bir inceleme*. (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi), İstanbul.
- Yeşilyurt, Ş. (2003). *1923-1945 dönemi Türk romanında sosyal gerçekçilik*. (Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi), Kayseri.
- Yeşilyurt, Ş. (2023). “Dispositif” açıdan *Savaş ve Açlar* romanına bir bakış. E. Bozok, A. M. Şahin, U. Işık, M. Yıldız ve H. Körpe (Ed.). *Türk Harp Dili ve Edebiyatı Sempozyumu Bildiri Kitabı* içinde (ss.655-659). Millî Savunma Üniversitesi Yayınları.
- Yüksel, A. (1997a). *Çağdaş Türk tiyatrosundan on yazar*. Mitos Boyut Yayınları.
- Yüksel, A. (1997b). Nâzım Hikmet'in tiyatrosunun bugünü. *Nâzım Hikmet'in Tiyatrosu* içinde (ss.51-71). Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.
- Zelinski, K. (1978). *Sovyet edebiyatı*. (F. Savaş, Çev.). Konuk Yayınları.
- Ziya Gökalp (1976). *Yeni hayat doğru yol*. Kültür Bakanlığı.
- Ziya Gökalp (2013). *Türkleşmek, İslamlaşmak, muasırlaşmak*. Akçağ Yayınları.