

THE THEME OF DEATH IN THE SYMBOLIST THEATRE

BEYZA NUR DOĞAN VATANSEVER

BOĞAZIĞI UNIVERSITY

2024

THE THEME OF DEATH IN THE SYMBOLIST THEATRE

Thesis submitted to the

Institute for Graduate Studies in Social Sciences

in partial fulfillment of the requirement for the degree of

Master of Arts

in

Turkish Language and Literature

by

Beyza Nur Doğan Vatansever

Boğaziçi University

2024

SİMGESEL TİYATRODA ÖLÜM TEMASI

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

Beyza Nur Doğan Vatansever

Boğaziçi Üniversitesi

2024

The Theme of Death in the Symbolist Theatre

The thesis of Beyza Nur Doğan Vatansever

has been approved by:

Assist. Prof. Veysel Öztürk
(Thesis Advisor)

Assoc. Prof. Esra Dicle
(Co-Advisor)

Assoc. Prof. Erol Köroğlu

Assoc. Prof. Olcay Akyıldız

Assist. Prof. Eylem Ejder
(External Member)

April 2024

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Beyza Nur Doğan Vatansever, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date

ABSTRACT

The Theme of Death in the Symbolist Theatre

This thesis focuses on the relationship between the theme of death and the symbolist theatre genre, which produces remarkable works in Turkish theatre. Questions, fears and feelings of uncertainty created by the idea of death in the individual; the representation of this theme requires specific choices in both form and content. Symbolic theater allows the theme of death to be represented in theatre, with the use of language based on associations, communication and action being replaced by stasis and introspection on stage, and the past narrative and existential inquiries triggered by the idea of death becoming dominant in the text and staging. This study examines the functional role of the “mysterious guest” character, which is drawn similarly in many symbolist theater texts that choose death as the central theme. It is possible to say that the relationship between theme and genre reveals itself most in the presence of this character. While the theme of death produces a common narrative and questions in the plays, some changes occur within the genre. While Ahmet Muhip Dıranas’s *Gölgeler* and Sabahattin Kudret Aksal’s *Evin Üstündeki Bulut* initiate an inquiry into the individual's own death and life; In Sevim Burak's *Sahibinin Sesi* the same genre and theme commonality brings ideological confrontations to the stage. Examining the “mysterious character”, which functions like a leitmotif in plays, carries the burden of representation of the theme and enriches the narrative, will enable us to follow and make sense of the changes within the genre.

ÖZET

Simgesel Tiyatroda Ölüm Teması

Bu tez Türk tiyatrosunda dikkate değer eserler verilen simgesel tiyatro türünün ölüm temasıyla kurduğu ilişkiye odaklanmaktadır. Ölüm fikrinin bireyde yarattığı sorgulamalar, korkular ve belirsizlik duygusu; bu temanın temsili için hem biçimde hem içerikte özel tercihler gerektirir. Dilin çağrışımlara dayalı bir biçimde kullanılması, sahnede iletişimin ve aksiyonun yerini durağanlığın ve içe bakışın alması, ölüm fikrinin tetiklediği geçmiş anlatısının ve varoluşsal sorgulamaların metinde ve sahnelemede oyuna hâkim hâle gelmesiyle simgesel tiyatro ölüm temasının tiyatrodaki temsil edilmesine olanak sağlar. Bu çalışma, ölümü merkezî tema olarak seçen birçok simgesel tiyatro metninde benzer biçimde çizilen “gizemli misafir” karakterinin sahip olduğu işlevsel rolü inceler. Tema ve tür arasındaki ilişkinin kendisini en çok bu karakterin varlığında açık ettiğini söylemek mümkündür. Ölüm teması oyunlarda ortak bir anlatımı ve sorgulamaları üretirken tür içinde birtakım değişimler yaşanır. Ahmet Muhip Dıranas’ın *Gölgeler*’i ve Sabahattin Kudret Aksal’ın *Evin Üstündeki Bulut* oyunu bireyin kendi ölümü ve yaşamı üzerine bir sorgulama başlatırken; Sevim Burak’ın *Sahibinin Sesi* oyununda aynı tür ve tema ortaklığı ideolojik yüzleşmeleri sahneye taşır. Oyunlarda ortak olarak bir leitmotif gibi işleyen, temanın temsil yükünü taşıyan ve anlatımı zenginleştiren “gizemli karakteri” incelemek tür içindeki değişimleri takip etmeyi ve anlamlandırmayı sağlayacaktır.

TEŞEKKÜR

Değerli danışmanlarım Esra Dicle ve Veysel Öztürk'e lisans öğrencisiyken kendilerinden aldığım ilk dersten itibaren verdikleri emek için çok teşekkür ediyorum. Danışmanım olmayı kabul etmeleri eğitim hayatımdaki en büyük şansımdı. Tezimin istisnasız her cümlesinde Esra Dicle'den aldığım tiyatro derslerinin payı var. Dıranas'ın *Gölgeler* oyununu ilk kez onun dersinde okumuş ve hayran kalmıştım. Lisansta aldığım bu ders, yüksek lisans tez önerimi şekillendirdi. Karşılaştırmalı tiyatro incelemelerine, tiyatro uyarlamalarına ve tiyatro tarihine dair öğrettiği her şey, gösterdiği anlayış ve hayranlık duyduğum öğretmenliği için sevgili hocam Esra Dicle'ye sonsuz teşekkür ediyorum.

Değerli danışmanım Veysel Öztürk, lisanstan itibaren keyifli dersleri, anlayışı ve sabrıyla her zaman yanımda oldu. Kendisinden aldığım şiir dersi en çok beslediğim bölüm derslerinden biriydi. Ölümün şiirsel ifadesi üzerine ilk kez onun bu dersinde düşündüm. Tüm tez sürecimi özverili bir şekilde takip etti ve destekledi. Kısa zamanda hızlı geri bildirimler vermek için zaman ayırdı. Gösterdiği anlayış, ilgi ve destek için değerli hocam Veysel Öztürk'e ne kadar teşekkür etsem azdır.

Değerli hocalarım Olcay Akyıldız, Halim Kara ve Erol Köroğlu'na tez jürimde yer alma inceliğini gösterdikleri için çok teşekkür ediyorum. Tezimle ilgili yapıcı yorumları ve tez savunmamdaki olumlu tutumlarıyla sürecin benim için çok daha kolay geçmesine destek oldular.

Tanımdan büyük bir mutluluk duyduğum sevgili Eylem Ejder'e öncelikle Kritik Kolektifi kurduğu ve onun bir parçası olmamı sağladığı için çok teşekkür ederim. Gönüllü ve yaratıcı bir üretimin ortaya çıkan üründen bağımsız olarak ne kadar iyileştirici olduğunu onun sayesinde tecrübe etmiş oldum. Tez jürimde yer

almayı kabul ettiği ve savunmamda çok değerli önerilerde bulunduğu için kendisine çok teşekkür ediyorum. Kritik Kolektif ekibinde yer alan diğer arkadaşlarıma da pandemi gibi zor bir dönemi çiçeklendiren dostlukları için minnettarım.

Boğaziçi Üniversitesinde lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca dersini aldığım bütün hocalarıma ve fikirlerini dinleme Şansı bulduğum sınıf arkadaşlarıma çok teşekkür ediyorum. Kendisinden aldığım farklı sinema derslerinden görsel ve işitsel bir sanat eserinin analizine dair çok Şey öğrendiğim sevgili hocam Feyzi Erçin'e eğlenceli dersleri, ödevleri ve nezaketi için minnettarım. Değerli hocam Zeynep Oktay Uslu'ya özenle hazırladığı dersler, geziler ve ödevlerimize büyük bir titizlikle verdiği geri bildirimler için teşekkür ederim.

Müjdat Gezen Tiyatro Merkezinde kendisinden aldığım dersleriyle ve dâhil olmamı sağladığı oyunuyla yüksek lisans ders dönemimi daha eğlenceli hâle getiren sevgili hocam Onur Ay'a hem sahnede hem sahne arkasında verdiği sorumluluklar için çok teşekkür ederim.

İyimserliği ve güveniyle bu süreçte her zaman yanımda olan Gamze Demirezen'e yeri doldurulamaz desteği için çok teşekkür ederim. Uzun yıllardır benimle olan sevgili dostlarım Gizem Yıldırım'a, Ayőe Özçiçek'e, Elif Gülhan'a ve Halil Suat Saraç'a hayatımdaki varlıkları için çok teşekkür ederim.

Her kararında yanımda olan ve koşulsuz sevgi veren annem Ayőe Doğan ve babam Adnan Doğan'a, kendime örnek aldığım ablalarım Yeőim Doğan Sabuncuoğlu ve Yelda Doğan'a, sevgili yeğenlerim Hatice ve Zeynep Ela'ya hayatımda oldukları için teşekkür ederim. Sevgili ailem Mustafa Sabuncuoğlu, Ayfer Vatansever, Nursu Vatansever ve Sevcan Vatansever'e bu süreçte destek oldukları için minnettarım.

Yol arkadaşım Seyitcan Vatansever'e her günü güzel kılan varlığı, sonsuz desteği ve anlayışı için çok teşekkür ederim.

Son olarak yüksek lisans eğitimimi 2210-A Genel Yurt İçi Yüksek Lisans Burs Programı ile destekleyerek tezime katkı sağlayan TÜBİTAK'a çok teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
1.1 Ölümün Anlamlandırılması ve Temsili Üzerine	1
BÖLÜM 2: ÖLÜMÜ KONUK EDEN BİR TÜR: SİMGESEL TİYATRO	8
2.1 Simgesel Tiyatronun Ayak Sesleri: Henrik Ibsen’den Necip Fazıl’a Ölümü Sahnelemek	8
2.2 Maurice Maeterlinck: “Körler”in Körler İçin Sahnelediği Oyun	33
2.3 Ölümün Temsilini Mümkün Kılan Bir Olanak: Simgesel Tiyatro Metinlerinde Gizemli Konuklar	37
BÖLÜM 3: BİREYİN KENDİ ÖLÜMÜYLE YÜZLEŞMESİ	42
3.1 Ahmet Muhip Dıranas’ın <i>Gölgeler</i> Oyununda “Komşu” Karakteri: Cismi Olmayanın “Gölge”si	42
3.2 Sabahattin Kudret Aksal’ın <i>Evin Üstündeki Bulut</i> Oyununda “Misafir” Karakteri: Ölümün Kıyısında “Açık Denizler.....	55
BÖLÜM 4: ÖLÜMÜN AYNASINDA TOPLUMSAL HESAPLAŞMALAR	71
4.1 Simgesel Tiyatro Türünde Ortaklıklar ve Dönüşümler	71
4.2 Sevim Burak’ın <i>Sahibinin Sesi</i> Oyununda Büyülü Kaşıklar ve “İçerideki” Düşmanlar	80
BÖLÜM 5: SONUÇ.....	94
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)	104
KAYNAKÇA.....	107

BÖLÜM 1

GİRİŞ

1.1 Ölümün anlamlandırılması ve temsili üzerine

İnsanın en eski ve temel meselelerinden biri olan ölüm, farklı disiplinlerin ve sanat türlerinin üzerinde durduğu bir temadır. Ölüm hakkında yapılan birçok çalışma onun “karmaşık”, “şaşırtıcı” ve “ihtimallerle dolu” bir deneyim olduğundan söz eder.

(Kellehear, s.11) Bu nedenle ölümün anlamlandırılması ve temsil edilmesi üzerine düşünürken “ölmeyi basit bir şekilde üzücü ve kötü bir durum olarak sunan klişeler” (s.11) yerine, öncelikle ölümün bağlama göre değişen yapısına odaklanmak gerekir.

“Toplumsal, kültürel ve ailevi bir deneyim olarak ölümün” anlamını şekillendiren unsurlardan biri tarihsel süreçtir. Örneğin Orta Çağ’da ölüme hazırlık süreci büyük bir öneme sahiptir. Bu döneme hâkim olan “iyi ölüm” fikri, ölümü önceden öngörme arzusunu ve ölümün ev ortamında gerçekleşmesini içerir. İstisnai ani ölümler dışında “insanlar öleceklerini bilmeye yetecek kadar vakitleri olmadan ölmezdi.” (Aries, s.30) “Yanlış biçimde ölme korkusu ve ölümün kolektif bir işe dönüşmesi”, ölüm tasvirlerinde de kendini gösteren iki önemli noktadır. “17. ve 18. yüzyıl ise ölmenin faillik olarak temsilinin altın çağıdır.” (Gittings, s.246)

Kahramanca ölümler öne çıkar, ölmekte olanın davranışları merkezdedir. Ancak bütün değişimlere rağmen ölen kişinin ve yakınlarının ölümüne bakışı bugün ölümüne karşı taşıdığımız dehşet duygusunu taşımaz. “17. yüzyıl sonunda memnuniyetsizlik işaretleri görülmeye başlandıysa da bin yıldan fazla bir süre boyunca canlılar ve ölümler arasında sevimsiz biraradalığa tam anlamıyla rıza gösteril[ir].” Onlar için ölüm hayatın “bildik” bir parçasıdır. (Aries, s.45) 19. yüzyılda ise ölüm acıma, korku, kaygı gibi duygularla ele alınır. 20. yüzyıl, ölümün kurumsallaştığı, hastanelere ve

uzak mezarlıklara çekildiği dönemdir. Zaman içinde çocukların bile eşlik ettiği ölüme hazırlık törenleriyle ehlileştirilen ölüm; bugün ölen kişinin bile başına ne geleceğinden habersiz olduğu bir “vahşet” hâlini almıştır. (Aries, s.38)

Ölümün “biyografik bağlamı” da en az tarihsel bağlam kadar belirleyicidir. Ölmenin, kendisini önceleyen yaşamla bağlantılı olarak anlaşılması gerekir. (Scarre, s.222) Bireyin yaşadığı hayatla ve seçimleriyle ilgili hissettiği tatminsizlikler ve pişmanlıklar, ölümün kendisi için anlamını bütünüyle etkiler. Ölümün varsayılan karamsar çerçevesi aslında bireyin artık ulaşamayacağını düşündüğü arzuların yasını tutmasıyla ilişkilidir. Bu nedenle ölümlle yüzleşmek aslında insanın önce kendi kişisel tarihiyle ve varoluşuyla yüzleşmesidir.

Ölüm üzerine kültürel üretimler tarihsel ve bireysel arka planlarına göre farklı bakış açılarını yansıtır. Ancak ölüme ilişkin değişmeyen sorularımızın birbirini etkileyen üç ana başlık etrafında örüldüğünü söylemek mümkün: ölümün bilinmezliği, ölüm korkusu ve ölüm-yaşam ilişkisi.

Ölümü, anlamlandırılması ve temsili zor bir tema hâline getiren en önemli özelliği insanın tüm kontrol etme çabasına rağmen değişmeyen bir bilinmezliğe sahip olmasıdır. Ölümün ne olduğu, nasıl gerçekleşeceği, ne zaman ve nerede insanı bulacağı belirsizdir. Bu nedenle insan doğduğu andan itibaren zamana ve mekâna yayılan tehditkâr bir gerçekle yaşar.

Bu gerçekle girilen mücadele, kendini önce tanımlama ihtiyacında gösterir. Seneca, “Ölüm var olmamaktır. Bunun ne olduğunu biliyorum artık: benden sonra da benden önce de neydiyse, o olacak. Bu işin işkenceli bir yanı varsa, dünyaya gelmeden önce de çektik o işkenceyi ama o zaman hiçbir acı duymadık.” (Ökten, s.122) diyerek ölmekte olan için farkına varabileceği herhangi bir değişikliğin ve acının söz konusu olmadığını anlatır. Cicero da uyku ve ölüm arasında kurulan

benzerlik üzerinden ölümün hiçbir şey hissettirmeyeceği fikrini öne sürer. (s.125) Marcus Aurelius ise “ölümün yalnızca bir doğa olayından ibaret olduğunu” vurgular. (s.129) Ona göre: “ölüm bir canlının oluştuğu öğelerin serbest bırakılmasından başka bir şey değildir.” (s.130) Benzer şekilde Epiktetos da ölümü “beden için çözülmenin ve kendisini oluşturan şeylere dönmenin vakti” olarak tanımlar. Bu nedenle ölümü bir “trajediye” dönüştürmenin ve korkmanın anlamı yoktur. (s.135) Ölüme dair bu farklı tanımların en büyük ortak noktası ölümü bilinmezlikten ve getirdiği korkudan akıl yoluyla arındırmaya çalışmalarıdır.

Ölümü anlamlandırmaya çalışan metinlerde en çok karşımıza çıkan konulardan biri ölüm ve zaman ilişkisidir. Ölüm, yaşama belirsiz bir sınır koyar. Bu sınır “yaşamın bütün içerik ve anlarına nüfuz eder.” (s.220) Augustinus “şimdiki hayatımız, ölüm hedefine doğru koşulan bir yarış gibidir- bu yarışta hiç kimse mola alamaz veya biraz bile yavaşlayamaz” der. (s.141) Ancak ölüm yalnızca tükenen zamanın bizi ulaştırdığı son an değil, “her gün, her saat ve her dakika cereyan eden” tecrübedir. (s.142) Seneca da benzer biçimde ölümün zamana yayıldığını ve onu değerli kıldığını vurgular: “Yanıldığımız bir nokta var; sanıyoruz ki ölüm önümüzdedir, oysa ölümün büyük bir kısmı şimdiden geçip gitmiştir. Hayatımızın gerimizde kalan kısmını ölüm geçirmiştir eline. O hâlde bana yazdığın gibi davran Lucilius’um, sarıl bütün saatlerine”. (s.119) Ölüm ve zaman ilişkisi üzerine düşünmek ölümün insan davranışlarında belirleyici olan yönünü görmemizi sağlar. Her an bu belirsiz ölüm zamanına yaklaştığı bilgisi, insanda ölüm korkusunu tetikleyen başlıca sebeplerdendir. Jung, insan yaşamından eksilen zaman ve ölüm korkusu arasındaki ilişkiyi ölümü merkeze alan tiyatro metinlerinde sıklıkla tekrar edilecek bir benzetme ile anlatır: “Ölümlerle karşı karşıya kaldığımızda yaşam akan bir nehre veya eninde sonunda durması kesin kurulu bir saate benzer.” (Jung, s.5)

Şiddetli bir ölüm korkusu insanı daha eylemsiz ve karamsar kılan bir endişeye dönüşebilir. Bu nedenle ölüm için yapılan tanımlara, onu korkudan ayıran açıklamalar eşlik eder: “Ölümden kaçamam. Ama ölüm korkusundan da mı kaçamıyorum? İnleyerek ve titreyerek ölmek zorunda mıyım?” (Ökten, s.134) Ölümü kontrol edemeyen insan, ölüm korkusunun yarattığı uyuşturan, tekinsiz bekleme süreciyle mücadele etmeye çalışır. Ancak bütün insanlarda farklı biçimde mevcut olan ölüm korkusu aynı zamanda ilerlemenin, harekete geçmenin ve varoluşun beslendiği kaynaktır. İnsan, yaşamı arzulamak, üretmek ve kendisini var edecek seçimler yapmak için kendi ölümünün bilincine ihtiyaç duyar. Bu nedenle doğurduğu bütün korku ve belirsizliklere rağmen birçok edebî eser elindeki bütün imkânlarla ölüm üzerine düşünmek hatta onu bir düşten bedenli bir varlığa bürümek ister.

”Gılgamış Destanı”, ölümü inceleyen bilimsel çalışmaların analiz ettiği metinlerin başında gelir. Irvin Yalom’un (2008) ifade ettiği gibi Gılgamış’ın ölüm gerçeğiyle yüzleşmesi ve o andan itibaren duyduğu korku, insanın “ölümlülük yarası”nın ne kadar eski olduğunun kanıtıdır. (s.9)

Gılgamış hepimiz adına konuşuyor. Onun ölümden korktuğu gibi hepimiz korkarız. (...) Bazılarımız için ölüm korkusu genelleşmiş bir huzursuzluk şeklinde dolaylı olarak kendini gösterir ya da başka bir psikolojik bozukluk kılıfına girer; bazılarımız ölümle ilgili açık ve bilinçli bir anksiyete yaşarken, bazılarımız için ölüm korkusu bütün mutluluk ve sevinci engelleyen bir dehşet hâline gelir. (s.9)

Ölümü varoluşsal psikoterapinin en önemli meselelerinden biri olarak gören Yalom’un Gılgamış’tan alıntı yapması ve onun korkusunun bütün insanlığın korkusu olduğunu vurgulaması dikkate değerdir. Gılgamış’ın Enkidu’nun ölümünün ardından duyduğu ölüm korkusu varoluşsal bir yüzleşmenin habercisidir. Benzer biçimde ölüm çalışmalarının bir diğer araştırma alanı olan *İvan İlyiç’in Ölümü* de ölüm korkusunu, insanı kendi yaşamını gözden geçirmeye teşvik etmesi üzerinden işler. Tem Horwitz (Malpas ve Solomon, 2006) “Ölümüm: Varolmayışa Yolculuğum

Üzerine Düşünceler” yazısında kendi yaşadığı ölüme yakın deneyimin, İvan İlyiç’in deneyimiyle benzer noktalara sahip olduğunu söyler. Ölmekte olanın odağı dış dünyadan yavaş yavaş kendine döner. Zaman algısı değişmeye başlar; müthiş bir özgürlük duygusu hissedilir. Bununla birlikte Horwitz’e göre ölüm öyle belirleyici bir kırılma noktasıdır ki “tüm mücadeleler yaşam ve ölümlle ilgilidir.” (s.27)

İnsan var olduğu andan itibaren ilk olarak doğayla mücadeleye girer, hayatta kalma güdüsü mücadelenin temelini oluşturur. Ancak insan kendi ölümü üzerine hayat boyu düşünebilen tek canlıdır, ölümün ürpertisini gelişinden çok önce bütün benliğinde duyar. Ölümden duyduğu korku insana keşifler, icatlar, eserler yaptırır; gün geçtikçe daha ileriye geçmenin ilk kıvılcımını verir. Giderek daha fazla hüner sergileyen insan yine de ölümü yenmenin yolunu bulamaz. Bu durum ölümün “iktidar” ve “öteki” arasında bir hesaplaşma alanına dönüştüğü Antigone’de şöyle ifade edilir:

Çok bilmiş insan, gamsız kuş sürülerini, ormandaki yırtıcı hayvanları, denizdeki türlü mahlûkları ipten örülmüş ağlarla tuzağa düşürür. Dağın yabani hayvanını zekâsıyla yola getirir, atın yeleli başına koşum, kimseye râm olmayan dağ boğasının boynuna boyunduruk geçirir. (...) Her tedbiri bilir, önüne çıkan hiçbir şeyden şaşmaz. Yalnız ölümden nereye kaçacağını bilemeyecektir. (Sophokles, s.11)

Ölüme bakış hem tarihsel hem biyografik bağlama göre çeşitli değişikliklere uğrasa da ölüm korkusu Antigone’de nasıl anlatıldıysa bugün de benzer biçimde varlığını korur. Bugünün tiyatro oyunları hâlâ her konuda bilgili ve hünerli fakat ölüm karşısında nereye kaçacağını bilemeyen insanları resmeder. Psikiyatrik literatüre bakıldığında ise ölüm korkusu ve onunla ilgili endişe (thanatophia) “klinik olarak seyrek olmamasına rağmen” yokluğuyla dikkat çekmektedir. (Wahl, s.20)

Bu psikiyatristlerin, insan varlığının rastgeleliğinin en yakın ve şahsi göstergesi olan bir problemi ele almak ve incelemekte diğer fani insanlar kadar arzusuz davrandıkları anlamına mı gelmektedir? Belki de hastalarından daha az olmamak üzere Rochefoucauld’un “Kimse doğrudan güneşe ve ölüme bakamaz” şeklindeki gözlemini teyit eder gibidirler. (s.20)

Wahl'a göre ölüm korkusu psikiyatrik literatürde yer aldığı anda bile ikincil bir mesele olarak işlenir. Wahl'ın bu görüşüne ölümle ilgili kitabına *Güneş'e Bakmak* ismini veren Yalom'un da katıldığını söylemek mümkündür. Ölüm korkusunun merkezî bir mesele oluşunu kendi terapi deneyimlerinden örneklerle anlatan Yalom (2008), “ölüm korkusu başka bir şeyin dublörü değildir” der. (s.22) Yalom, ölüm korkusunun bir başka meseleyi maskeleydiği fikrinin temelini büyük oranda Freud'un çalışmaları olduğunu söyler. Freud, ölüm hakkında önemli tespitlerde bulunmasına rağmen “odak noktasını ölümden uzaklaştırarak, ölümün bilinçdışında temsil ettiğine inandıkları şeye, özellikle terk edilme ve kastrasyon korkusuna yönlendirmelerine neden olmuştur.” (s.25) Varoluşçu psikoterapi, geleceğe dönük ve ölümle yüzleşmeye iyimser biçimde açık tutumuyla bu bakışı değiştirir.

Yalom, varoluşçu bir terapist olarak kendisini etkileyenlerin modern filozoflardan çok “klasik Yunan filozofları özellikle de Epikouros” olduğunu söyler. Ona göre “her zaman ve her yerde var olan ölüm korkumuz” “mutsuzluğun kökenini” oluşturur. (s.10) Yalom'un değindiği Yunan filozofların, ölümle bireysel bir yüzleşmeyi felsefesinin eksenine yerleştiren Heidegger'in, hemen her oyununda ölümü esas mesele hâline getiren Maeterlinck'in ve daha pek çok yazarın, içerdiği bütün bilinmezliğe ve ürpertiye rağmen ölüm korkusuyla yüzleşmekteki ısrarı ölümlü değil; bizzat yaşamla ilgilidir.

Jung, ölüm ve yaşam arasındaki ilişkiyi doğanın bir yasası olarak ele alır. Hayat, “hedefine yol alan bir mermi gibi” ölüme doğru ilerler. Yaşamın “çıkışı ve doruğu bile bu amacının merdiven ve araçlarıdır.” Yaşama önceden atanmış mutlak amaçların ve tasarıların varlığı reddedildiğinde insan için mutlak olan tek şey ölümlülük bilincidir. “Yaşamın hakkının verilmesinin reddi, sonunun kabulüne itirazla eşanlamlıdır. İkisi de yaşamı istememe anlamına gelir ki, yaşamı istememe

ölümü istememeyle özdeştir.” (Jung, s.8) Buradan hareketle, özellikle 20. yüzyıldan itibaren “özelleştirilerek”, “gözetim altına alınarak” yaşamın dışına itilen ölüm üzerine, ölüm karşısında bütünüyle çaresiz kalınan son nefesten önce düşünmek, yaşama değer katabilmek için bir şans olarak değerlendirilebilir. (Kellehear, s.32)



BÖLÜM 2

ÖLÜMÜ KONUK EDEN BİR TÜR: SİMGESEL TİYATRO

2.1 Simgesel tiyatronun ayak sesleri: Henrik Ibsen'den Necip Fazıl'a ölümü sahnelemek

19. yüzyılın hâkim tiyatro anlayışı, mutlak dram fikrini esas alan gerçekçi tiyatrodur. Mutlak dramın zamanı geniş bir şimdidir; olaylar şimdide açılır ve çözüme kavuşur. Diderot'nun işaret ettiği şekliyle oyun ışıklar yandığında başlar, söndüğünde geriye hiçbir şey bırakmaz. Bununla birlikte kişiler arası iletişim ve diyaloglar çok önemlidir. Oyun kendi nedenselliğini referans alır. Akılcı neden-sonuç ilişkileri içinde oyun ileriye taşınır. Mekân ise gerçeğin bir taklidir.

19. yüzyılın sonunda Henrik Ibsen ve Anton Çehov biçimsel açıdan gerçekçi tiyatronun en iyi örneklerini vermişlerdir. Ancak oyunları aynı zamanda bu türü içeriden oymaya başlar. Biçimsel olarak mutlak dramın kurallarını uygularlar ancak içerik dönüşür. Ibsen geçmişi anlatım yoluyla sahneye çıkardığında, Çehov'un karakterleri yaşamdan vazgeçip geleceğe dair hayallerin ve geçmişin hatıralarının içinden konuştuğunda, mutlak dram çökmeye başlar. Peter Szondi (1987) içeriğin biçimle uyumunun kaybolduğu bu oyunların bir kriz yarattığını söyler. (s.16) Çehov'un oyunlarında biçimsel olarak bir diyalog var gibi görünür ancak gerçekte bütün karakterler kendi kendilerine konuşur. Bu monologlar Szondi'ye göre bir epikleşme işaretidir. Çehov'un oyunlarının şiirsel bir dile sahip olması oyunlarının en kuvvetli yönü olsa da gerçekçi tiyatro anlayışına bir başka darbedir. (s.20)

20. yüzyılın tiyatrosunu büyük oranda şekillendirecek olan Tarihsel Avangartların ortaya çıkışı böyle bir krizin üzerine gelir. Neden-sonuç ilişkilerine ve akılcı öğretilere dayanan, seyirciyi uyuşturan, pasif hale getirerek tiyatro salonundan

uğurlayan gerçekçi burjuva tiyatrosuna karşı bir mücadele başlar. Farklı tiyatro anlayışlarını benimseyen avangart gruplar “öncelikle karşı olunanlar paydasında birleşmiş görünen bir bütündü[r]: toplumsal kurumların ve yerleşik sanatsal göreneklerin reddi ve (var olan düzenin bir temsilcisi olarak) seyirci karşıtlığı”. (Innes, s.14) Christopher Innes’in *Avant-garde Tiyatro* çalışmasında öne çıkardığı topluluklar ve akımlar: “sembolizm [simgecilik], fütürizm [gelecekçilik], ekspresyonizm [dışavurumculuk], formalizm [biçimcilik], sürrealizm [gerçeküstücülük]tür.” (s.14)

Simgesel tiyatro, avangart tiyatronun doğuşunda bir kırılma noktası olacaktır. Türk edebiyatına başlangıçta epik tiyatro ya da politik tiyatro gibi heyecanla karşılanan bir akım olarak girmez. Bu türün etkisi altında yazılan oyunların kaynağı daha çok Batı tiyatrosunu yakından takip eden yazarların bireysel ilgisidir. Bunun yanı sıra Devlet Tiyatrosu genel müdürü ve tiyatro yönetmeni Muhsin Ertuğrul’un repertuar seçimleri de belirleyici olur.¹

Yakup Kadri, henüz 1909 yılında Ibsen’in *Hayaletler*’inden çok etkilenerek *Nirvana* isimli kısa oyununu yazar. Bu oyunun *Hayaletler* (Hortlaklar) oyununa bir “nazire” olduğunu belirtir. (Tökin, s.22) Niyazi Akı’nın (1982) da belirttiği gibi Nirvana esasında *Hayaletler*’in ölüm korkusunu ve intiharını öne çıkaran son sahnesiyle benzerlik taşır. (s.14) Bu nedenle aslında bütün oyun simgesel tiyatro metni olma özelliği taşır. Oyunun ana karakteri Necdet eşiyle olan diyaloglarında bütünüyle kendi korkularını, sorgulamalarını ve ölüm-yaşam ikiliğine dair düşüncelerini aktarır. Herhangi bir olay gerçekleşmez.

¹ Ertuğrul, oyunların bir hafta bile devam etmesine yetecek seyirciyi bulamadığı bir ortamda “bir sezon içinde kırk-elli oyunu” repertuara alır; neredeyse “üç günde bir yeni oyun” oynanır. (Akatlı, s.57) Ertuğrul’un seçimlerinde “Pirandello’nun Altı Kişi Yazarını Arıyor” oyunu gibi modern ve yenilikçi oyunlar da yer alır. (s.57-58) Sabahattin Kudret Aksal, Füsun Akatlı ile söyleşisinde Ertuğrul’un 1933’te üç hafta boyunca her akşam Ibsen’in “Peer Gynt” oyununu oynattığını söyler.

Yakup Kadri'nin *Sağanak* oyununda perdeler arasındaki anlatım birbirinden dikkat çekici biçimde farklıdır. Çağrışımlara dayalı, sembollerle örülü bir dil ve sahneleme tercihi bunun en açık kanıtıdır. Gerçekçi bir anlatımdan simgesel bir anlatıma geçiş arasındaki kırılma noktası ise ana karakterlerden birinin idamıdır. Bu oyunlarda ortak olarak ölüm merkeze yerleştiği anda oyunun seyri değişir.

Ibsen'in oyunlarında sahneleme tercihlerini belirleyen idealizm meselesine yakından bakmak simgesel tiyatronun gelişimini ve bu türün Türk edebiyatındaki metinler arası seyrini anlamak açısından oldukça önemlidir. Toril Moi (2008) *Henrik Ibsen and The Birth of Modernism* isimli kitabında onu kendinden sonrakiler için “gerekli bir eşik, öncü” figür olmaktan çıkarıp tiyatrodaki modernizmin kurucusu olarak ele alır. (s.17) Moi'ye göre resim, şiir ve hikâyenin modernist temsilcilerinden sıklıkla söz edilirken Ibsen'den bahsedilmemesinin sebebi tiyatronun modernizmden uzakta konumlandırılmasıdır. Bunun kaynağı da tiyatronun doğasındaki “temsil” fikridir. Buradaki temel problem modernizmin ve realizmin karşıt olduğu varsayımdır. Realizm “modası geçmiş, toy”, “son derece kötü bir öteki” ve “yalnızca modernizm için gerekli bir öncü” olarak çizilir. Modernizm ise kendi üzerine düşünen, güncel sanatı üretir. Moi, realizmle ilgili katı yargılara açıklayıcı cevaplar verir: Realizm varsayımların aksine “radikal bir potansiyel” taşır. Örnek olarak realist metinlerin kadınların özgürlüğü, eşitliği gibi konularda dünyanın farklı yerlerinde hareket başlatma gücünden söz eder. Bununla birlikte eserleri kendine gönderme yapan, kendinin bilincinde olan birçok realist yazar vardır.

Moi'nin kitabını türsel açıdan önemli kılan nokta ise modernizmin karşıtının realizm değil idealizm olduğunu iddia etmesidir. Ona göre “idealizmin sonu modernizmin doğuşudur.” Ibsen oyunlarında idealizmle girdiği şiddetli mücadele sebebiyle tiyatrodaki modernizmin doğuşunu mümkün kılar. Ibsen birçok oyununda

idealizmin değerlerini, ahlak anlayışını, sanata yüklediği görevleri tartışmaya açar.

(s.70) Ibsen'in idealizme karşı çıktığı ilk mesele oyunlarındaki kadınların durumudur. İdealizm kadınların iki şekilde çizilmesini ister; yoldan çıkararak şeytani bir varlık ya da erkeği güzele sevk eden saf, temiz kadın figürü. Ibsen kadınların kendi iradeleriyle ve bilinçleriyle hareket etmesine izin verir. İkinci mesele ise idealizmin açıkça inkârı ve merkezî tema olarak “şüphencilik”tir. “Şüphencilik en önemli varoluşsal ve felsefi problem olarak düşünür.” (s.10)

Moi'nin kitabı aracılığıyla bahsettiğim edebiyat tarihi tartışması Necip Fazıl'ın oyununu incelerken işlevsel bir arka plan sunacak. Bunun başlıca sebebi *Bir Adam Yaratmak* oyununun da biçimsel olarak tamamen “dışlanan”, “sıkıcı”, “eski moda” olarak tarif edilen realist metinlerden biri olmasıdır. Ancak mesele tiyatrunun kendi varoluşuna gönderme yapması ve kendi üzerine düşünmesi gerekliliği ise Necip Fazıl bunu oyununda basit ve etkili biçimde uygular. *Bir Adam Yaratmak* oyununun baş karakteri bir oyun yazar, bir “adam” yaratır, daha sonra bu oyunundaki olayları, oyunun şimdisinde kendisi tecrübe etmeye başlar. Bununla da kalmaz yaşarken yazma eylemi üzerine düşünür. Böylece tiyatrodaki birçok yöntemden sadece biri olan “gerçeklik yanılması”nın bunu kullanan bütün metinleri ortaklaştırmak için yeterli olmadığına işaret etmiş olur. Moi'nin ifade ettiği gibi tek bir realizm yoktur, “Balzac, Flaubert, Zola, Ibsen” ya da Necip Fazıl'ın realizmi aynı değildir. (s.67)

Ibsen'in idealizmle mücadelesi ve varoluşsal bir problem olarak ortaya çıkan şüphencilik de Necip Fazıl'ın oyununda ölümü ele alırken önem kazanacak çünkü *Bir Adam Yaratmak* kendi şüphencilikini güvenli bir sınırdan tutmak ister. Bu ehlileştirme çabasının en önemli sebebi karakterin tanrı inancının metinde vurgulanması ve inancının sınırları içinde hareket etme mecburiyetidir. Bu farklılık, oyunu

Ibsen'inkilere kıyasla “eksik” ya da “yetersiz” kılan bir özellik olarak değil, varoluşsal krizi büyüten, şüpheyi daha dayanılmaz hâle getiren bir unsur olarak ele almak gerekir. Varoluş problemi şüphe etmek kadar her şeye rağmen inanmakla ilgili bir krizdir. Bu nedenle Necip Fazıl'ın oyununun idealizmle girdiği mücadele kadar onun safında durduğu anlar üzerine de düşünülmesi gerekir.

Karşılaştırmaya dâhil edeceğim ilk oyun olan *Hayaletler*'in ana karakteri Bayan Alving yıllarca kocası tarafından hakarete ve ihanete maruz kalır. Bir gün kocasının evdeki hizmetçiyle de ilişkisi olduğunu fark eder. Hamile kalan hizmetçi evden gönderilir ve işe yaramaz, ikiyüzlü bir marangozla (Jakob Engstrand) evlenerek çocuğunu doğurur. Bu kız çocuğu (Regine Engstrand) büyüdüğünde Alving'lerin evinde hizmetçi olarak çalışır. Bayan Alving'in oğlu (Oswald Alving) ise bu evdeki kötülüğe şahit olmaması için küçük yaşta Avrupa'ya gönderilir, oradaki sanat ortamının da etkisiyle başarılı bir ressam olur. Bayan Alving “günahkâr” babasından çocuğuna hiçbir şey kalmaması diye son mirasıyla bir yetimhane yaptırır. Oyunun şimdisi, Bayan Alving'in geçmişte aralarında bir aşk ilişkisi olduğunu anladığımız Rahip'le (Manders) yetimhanenin açılışından bir gün önce, sigorta konusunu görüştüğü gün başlar. Kısaca özetlemeye çalıştığım geçmiş, Rahip ve Bayan Alving'in konuşmaları sırasında öğreniriz. Bu andan itibaren geçmiş oyunu etkilemeye başlar.

İlk sahneden itibaren idealler şüphe uyandıran, sorgulayıcı ifadelerle verilir. Regine'in üvey babası onu açacağı genelevde çalıştırmayı planlamaktadır bu nedenle Regine'i Alving'lerin yanında kalıp yetimhanede çalışmaktan vazgeçirmeye çalışır. Bunu yaparken de “evlatlık görevinden” söz eder. Söylemini çıkarları doğrultusunda kuran Engstrand'a güvenen tek kişi Rahip Manders'tir. Bununla birlikte oyun boyunca idealleri temsil edecek olan Rahip, Bayan Alving'in okuduğu kitaplardan

rahatsızlık duyar. Üstelik kitapların içeriğine dair bir fikri yoktur. Yalnızca bu kitapların kötü olduğunu söyleyen şeyler okumuş ve sorgulamadan inanmıştır. Aynı tavrı Bayan Alving'e de öğütler: "Hayatta birçok konuda başka görüşlere güvenmek zorundayız. Bu iyidir." (Ibsen, 2014, s.17) Rahip tıpkı kitaplar gibi sanatı da tehlikeli bulur; özellikle Roma, Paris gibi yerlerde doğan sanat akımlarını. Oswald'ın bu yerlerde bulunmasının ahlakında olumsuz sonuçlar doğuracağını söyler. Rahip'e göre en iyisi bir çocuğun ailesinin yanında bulunması ve böyle ortamlardan uzak durmasıdır. Oswald ressam olmak istediğini ilk söylediğinde de bu fikre karşı çıkan Rahip'tir. Toril Moi (2008) idealizmin "daha iyi duruma getiren, yücelten" bir sanatı savunduğunu dile getirir. Onlara göre sanatsal güzellik ahlaksız olamaz, eserlerinde din, etik ve estetik birleşir. Bununla birlikte bütün bunlar Tanrının hakikatinde buluşur. (s.3) Rahip'in Oswald'ın sanatına kuşkuyla bakmasının sebebi oyunda gönderme yapılan sanat akımlarının idealizmin öğretilerini reddetmesidir.

Rahip ile Oswald arasındaki en büyük tartışmalardan biri de ahlaki idealler sebebiyle olur. Rahip evli olmayan iki insanın da düzenli bir hayata, yuvaya sahip olabileceğini söyleyen Oswald karşısında dehşete düşer. Oswald Rahip'in gösterdiği tepki üzerine asıl ahlaksızlığı toplum içinde ahlaklı geçinen evli erkeklerin eşlerinden gizli işlerinde, ikiyüzlülüğünde tanıdığını söyler. Böylece ideal olarak sunulan ahlakın arkasındaki çürümüşlüğe işaret eder. Bayan Alving de bu tartışmada oğlunun yanında olur. Bunun üzerine Rahip ona geçmiş günlerinden bir olayı hatırlatır. Bayan Alving evliliğinin ilk senesinde dayanamayıp evden kaçır ve âşık olduğu Rahip'e gelir, Rahip aynı duyguları hissettiği halde ideallerin gerektirdiğini yapar ve Alving'i "yuvasını ayakta tutmaya" ve bir "eş olarak vazifelerini yapmaya" gönderir:

Manders- Bu dünyada sadece isyankâr ruhlar mutluluğu ister. Biz insanlar, mutluluk üzerinde hangi hakka sahibiz? Hayır, bizler bu dünyada yalnızca görevimizi yapmakla yükümlüyüz, sayın bayan. Ve sizin göreviniz de kocanızı bırakmamaktır. Onu eş olarak seçmiştiniz; kutsal bir bağla bağlanmış

olduğunuz kocanıza sadık kalmaktı. (...) (s.30) Böyle çekip giderek saygınlığınızı ve adınızı tehlikeye attınız; ayrıca da başkalarının itibarını sarsmış oldunuz. (s.31)

Sahne boyunca Rahip Manders'in kutsal olanın emrettiklerini yapmakla toplumun gözünde ayıplanmamış olmayı yan yana dile getirdiği görülür. Ibsen'in oyunlarında idealler yalnızca kilise ve din etrafında şekillenmez aynı zamanda toplum, aile ve evlilik gibi kurumlar da ideallerin koruyucusu ve taşıyıcısı görevi görür. Bayan Alving toplum tarafından ayıplanmamak için yıllarca üzerini örttüğü gerçekleri açıklar, böylece Alving'in eşinin dışarıdan göründüğü gibi olmadığını, hizmetçiyle olan ilişkisini Rahip öğrenmiş olur. Ancak her şeyi bildiği halde "olanlardan kimse sorumlu tutulamaz. Her şey olmuş bitmiş artık. Evliliğiniz tamamen yasal kurallara ve düzene uygun" der. Bunun zerine Bayan Alving: "Oo, tabii yasalar ve düzen... Çok kere düşünürüm, dünyadaki bütün dertler, mutsuzluklar bunlardan ortaya çıkıyor işte." der. Bayan Alving'in ilk kez burada açık bir şekilde sorunun ve mutsuzluğun kaynağı olarak ideallere işaret ettiğini görürüz. Daha sonra bu ideal düzenin kurallarına geçmişte uyduğu için kendini suçlar. Kocasının yaptıklarını kendisini yargılamasından korktuğu insanlardan ve oğlundan gizlediği için hata yaptığını düşünür. Yeniden ikiyüzlülüğün ideallerle iş birliği içinde olduğu fark edilir. Asıl ahlaksız ve yıkıcı olan idealleri sürdürmek için gerçeğin gizlenmesidir.

Rahip Manders ve Alving'ler arasındaki tartışmalar bize idealizmin görünen yüzünü sorgulatır fakat oyunda idealizme vurulan asıl darbe onun desteklediği çirkinliklerin sergilenmesiyle olur. Marangoz Engstrand bir genelev amayı planlamaktadır ama bunu yolcular ve kimsesizler için dinlenme yeri olarak anlatır. Bunun için paraya ve Regine'in onunla gelmesine ihtiyaı vardır. İkisini de mümkün kılacak olan şey yetimhneden kurtulmasıdır. Böylece hem orada çalışmayı planlayan Regine'i ikna edebilir hem de yetimhane giderleri için ayrılan parayı Rahip

Manders'den talep edebilir. Yetimhane ilk yanma tehlikesi geçirdiğinde Bayan Alving bunun marangozun ihmalkârlığı sebebiyle olduğunu söylerken, Rahip marangozun tarafında durur. Daha sonra Alving ve Rahip sigorta konusunu konuşurlar. Rahip yetimhaneyi sigortalamanın Tanrının orayı koruyacağına güvenmemek olarak anlaşılacağını söyler. Başta sigortayı gerekli gören Bayan Alving'i sigorta yapmamaya ikna eder. Ardından yetimhane şüpheli bir şekilde tamamen yanar. Yangının çıktığı esnada Rahip Manders ve Engstrand oradadır. Engstrand Rahip'in elindeki mumu dikkatsizce düşürdüğünü söyler. Rahip bunun nasıl olduğunu anlayamaz. Sahne gerisinde gerçekleşen bu olayın arkasındaki gerçeği öğrenemeyiz fakat Ibsen'in niyeti yetimhaneyi yok edenin bu ikiyüzlü ortaklık olduğunu göstermektedir. Rahip yüzünden sigorta yapılmadığı için yeniden yetimhane yapacak kaynakları kalmaz. Yıllık giderler için ayrılan para da kilisenin korumasındadır. Rahip Manders bu paranın Enstrand'ın yeni işi için uygun olduğunu düşünür. Açacağı yere de Bayan Alving'in ölen kocasının ismi verilir. Böylece tıpkı annesi gibi Regine de üvey babası tarafından çalıştırılmaya mahkûm olur. Buna sebep olan şey Regine'in zannettiği gibi çocukların annesinin babasının kaderini yaşaması değil, iradenin idealizmin ikiyüzlü çıkarları doğrultusunda kullanılmasıdır.

Oswald Alving'in babasıyla aynı hastalığa (babadan geçen Frengi) yakalanmasının sebebi de soya çekim ve kaderle değil, ideallerin gerçeğe tercih edilmesiyle ilgilidir. Bayan Alving eve dönmeye ve kocasının hatalarını gizlemeye mecbur edilmeseydi bu evde bir çocuk dünyaya getirmek zorunda kalmazdı ya da en azından Oswald'dan Regine'in onun kardeşi olduğu gerçeği gizlenmeseydi Regine'le ilişki kurmazdı. Böylece babasının "günahını" tekrar etmezdi. Bütün bu ilişki ağını esas fikri etrafında ören Ibsen aslında kader zannedilen idealler karşısında iradenin olanaklarına vurgu yapar.

Ibsen'in idealizmle tiyatronun bütün imkânlarını kullanarak (sahne gerisindeki olayların yarattığı şüphe, diyaloglarla verilen geçmiş anlatısı, karakter inşası) mücadele ettiğini görmeye başladık. Ancak Ibsen'in birçok oyununa taşıdığı “ölüm” fikri bu konuda en belirleyici ve yenilikçi meseledir. Oswald hastalığını öğrendikten sonra yavaş yavaş ölüme yaklaştığını hisseder, Annesine hastalığını haber verirken doktorun hastalığı için “babaların günahını çocuklar çeker” dediğini söyler. (Ibsen, 2014, s.59) Oswald babasının ima edilenleri yaptığından habersiz olduğu için buna inanmaz ve hastalığın kendisinin suçu olduğunu düşünür:

“Çektiğim bu acılar, bu pişmanlıklar...ve de bu büyük, ölümcül korku...Ah bu korku...” (s.64) Suçluluk duygusu ve ölüm korkusu birlikte gösterir kendini. Asıl korkusu ise aklını ve kimseye ihtiyaç duymadan yaşama yetisini yitirmektir.

Hastalığın aklının içinde olduğunu söyler: “Ancak bu korku aklımı alıyor. Tekrar süt çocuğu haline dönmek, korunmaya bakılmaya muhtaç bir bebek olmak...Bu acı tarif edilemez.” (s.83)

Oswald'ın son umudu “yaşama sevinci” olarak gördüğü Regine'dir. İdeal ahlak yüzünden verilen kararlar, gizlenen gerçekler Regine ve Oswald'ın daha baştan imkânsız olan bir ilişkiyi arzulamasına sebep olur. Bayan Alving oğlu hastalığından dolayı kendini suçlamasın diye gerçekleri sonunda anlatır. Bunu anlatırken Oswald'ın babasını “mutlak kötü” olarak çizmek yerine yine idealleri sorumlu tutar. Her şeyin görev ve sorumluluklara bağlanmasının, yaşama sevinciyle dolu baba için evi katlanılmaz bir hâle getirdiğini söyler. Bu nedenle babası bahsedilen hataları yapar. (s.77) Regine de annesiyle ilgili gerçeği öğrendiğinde “annem öyle bir kadınmış demek” der Bayan Alving ise “annen birçok özelliği olan iyi bir kadındı” diye cevap verir. Böylece evlilik dışı çocuk yapan bir kadını yargılamayı ve kişiliğini tek bir olay üzerine çizmeyi reddeder. (s.78)

Regine'in gitmesiyle hiç "güneş ışığı almayan", "yaşama sevinci olmayan" bu evde bir ihtimal kalır o da Oswald'ın kutuda biriktirdiği ve acıları dayanılmayacak duruma geldiğinde içip hayatına son vereceği ilaçlardır. Bunun için yardım etmesi gereken kişi de annesidir. Annesi bu teklifi duyduğunda hemen karşı çıkar:

Bayan Alving- Ben sana hayat vermiş olan ben.

Oswald- Bana hayat ver diye sana yalvarmadım. Ne biçim bir hayat verdin bana?

Bu hayatı istemiyorum. Onu benden geri almaya mecbursun. (s.85)

Oswald'ın yanıtı anneliğe ve hayata yüklenen kutsal anlamların içini boşaltır.

Oswald'ın annesine yüklediği son vazife idealizmin öğütlediklerinden çok farklıdır.

Annesi sonunda ikna olur ve gerektiğinde yardım etmek için oğluna söz verir ancak o

krizin hiç gelmeyeceğinden, evde yaşayacakları güzel günlerden söz eder: "Bak

Oswald bugün çok güzel bir gün olacak. Güneşi pırıl pırıl bir gün...Evimizi

yurdumuzu güneş içinde görebilirsin. (Masaya gider ve lambayı söndürür. Güneş

doğmuştur. Görünen dağlar gün ışığı ile aydınlanmıştır) (s.86) Oyun boyunca

güneşsizliği, karanlığıyla verilen eve ilk kez bu final sahnesinde güneş doğar. Bu

imgenin anlamı Oswald'ın "aniden" gelen sözünüle açıklığa kavuşur: "Anne, güneşi

ver bana!" (s.86) Oswald'ın beklediği krizin geldiği anlaşılır. Annesinin şaşkınlığını

bildiren sözler arasında Oswald'ın hep "güneşi, güneşi" diye tekrarladığını duyarız:

"Bayan Alving- (Perişan halde ayağa kalkar, iki eliyle saçlarını yolarak bağırır)

Buna dayanmam!

(Donmuş gibi mırıldanır)

Nereye koydu o kutuyu?

(Oğlunun üzerine atılır)

Burada!

(Birkaç adım geriler ve bağırır)

Hayır, hayır! Hayır!

(Oğlundan birkaç adım uzaklaşır. Elleriyle saçlarını kavrar, dili tutulmuş halde, korku içinde oğluna bakabilir.)

Oswald- (Oturduğu yerde hareketsiz önceki gibi) Güneşi...Güneşi... (s.86)

Oyunun final sahnesi tamamen sahnelemedeki performansa ve oyun boyunca yavaş yavaş kurulan güneş imgesine dayalıdır. Moi'nin (2008) bu sahneye bir metadrama örneği olarak işaret etmesi de daha çok bununla ilgilidir. Moi aynı zamanda Ibsen'in finallerinin belirsiz olduğundan ve yazarın hiçbir karaktere kendini dayatmadığından bahseder. (s.32) Bu sahnedeki belirsizlik annenin Oswald'a kutudaki ilacı verip vermediğini metnin söylememesidir. Oswald'ın bu kriz nedeniyle öldüğüne dair de bir şey geçmez. Bu nedenle bu final sahnesi farklı biçimlerde sahnelenebilir. Seçeneklerden biri annenin Oswald'a ilacı vermesi ve bu acıyla onun ölümünü seyretmesidir. Metnin seyirciyi taşıdığı noktada geçmiş anlatısını, ideallerle girilen mücadeleyi anlamlı kılan artık Bayan Alving'in idealizmle uzlaşmayı ve öğrenilmiş "hayatı kutsayan anne" figürü sergilemesi değil, sebep olunan acıları ölüm yoluyla da olsa dindirmek olmalıdır. Bu hâliyle Bayan Alving'in ve Oswald'ın idealleri yerle bir ettiği bir sahne olarak bundan öncesine bütünüyle kuvvet kazandırır. Eve sonunda güneş doğması, ölümü getiren ilaçların güneş olarak sembolleşmesi de seyirciyi kendiliğinden bu sona taşır.

Oswald'ın ölümüyle ilgili en çarpıcı nokta ise ilaçların bu kutuda zaman içinde birikmesi yani bilinçli bir intihara işaret etmesidir. Ibsen karakterlerini bir histeri nöbeti sırasında pasif ve irade göstermeyen bir biçimde intihara sürüklemeyiz. Ibsen'in bildirmek yerine sezdirmediği bu intiharlar bir eylem şeklinde gerçekleşir. *Yapı Ustası Solness*'ta da göreceğimiz gibi oyunlarda bu eylemin bir de ortağı vardır. Oswald ilacı tek başına alamayacağını daha baştan hesaplar, eylemine bir ortak arar. Yalnızca Oswald'a ya da annesine ait olmayan, genetik zayıflıkla ya da kaderle açıklanamayan bir eylemdir bu. Her şeyin önceden belirlendiği, kirletildiği, yok edildiği bir yerde insan umudunu ve mutluluğunu en büyük korkusunun içine yerleştirir.

Yapı Ustası Solness'ta ise intihar, mücadele fikrinin de ötesinde bir zafere dönüşür. Gerçekçiliği askıya alan, aklın sınırlarını zorlayan bu oyunun ana karakterleri yıllar içinde ün kazanan bir mimar olan Halvard Solness ve çocukken onu gördüğü andan sonra Solness'ı takıntı haline dönüştüren ve çeşitli hayaller kuran Hilda Wangel'dir. Oyunun şimdिसinden 12-13 yıl önce Solness'ın eşinin ailesinden kalan evleri yanar. Bu olaydan çok etkilenen eşi hummaya tutulur fakat çocuklarını bizzat emzirmekte ısrar eder çünkü bunu annelik vazifesi olarak görüyordur. Yeteri kadar beslenemedikleri için iki çocukları da ölür. (Ibsen, 1946, s.70) Bayan Solness bundan sonraki hayatını yas içinde ve neredeyse her söze "vazifemdir" cevabını vererek geçirir. *Hayaletler*'de Rahip'in taşıdığı idealizmi burada Aline Solness taşır. Bu ideallerin karşısında ise "vazife" kelimesini korkunç bulan Hilda vardır. (s.64)

Yangın ile ilgili suçluluk duygusu hisseden yalnızca Aline Solness değildir çünkü Halvard Solness da içten içe o evin yanmasını hep istemiştir. Bu evin yerine yaptığı yapılar sayesinde ün kazanır, işleri açılır. Ancak bu yangın olayından sonra kilise kulesi yapmak gelmez içinden. "İnsanlar için aile ocağı olacak evler" yapmak ister. (s.47) Oyunun şimdिसinden 10 yıl önce son kez kilise kulesi yapar. Hilda bu sırada küçük bir kız çocuğudur. Solness'la tören sırasında tanışırlar. Hilda bu tanışmadan 10 yıl sonra yani oyunun şimdisinde Solness'ın evine gelir fakat Halvard Solness onu tanıyamaz. Hilda aralarında bir yakınlaşma olduğunu, Solness'ın onu öptüğünü ve 10 yıl sonra gelip onu kaçırmayı, prenses yapmayı ve bir krallık satın almayı vadettiğini söyler. (s.41) Hilda'nın geçmişe dair anlattıkları bize güvenilmez bir anlatı sunar. Solness'ın geçmişte yaşananları gerçekte hatırlamadığını, Hilda'nın sözlerinden sonra ikna olup gerçekmiş gibi cevapladığını görürüz. Hilda'nın anlatısında daha çok bir çocuğun hayal kurma biçimini görürüz. Hilda'nın 10 yıl önce Solness'ı kilisenin tepesinde büyük bir iş başarırken görmesinin yarattığı

çoşkunun ve takıntının, onun ailesiyle özellikle babasıyla ilişkisindeki sorunlarla ilgili olduğu sezdirilir. Hilda kendisini sıkışmış hisettiği gerçeklikten ve ideallerden kurtaracak, onu sonunda özgür kılacak bir hayal kurar. Daha sonra ideallerle benzer bir ilişki kuran Solness'ı da bu hayale inandırır.

Hilda ve Halvard Solness'ı finaldeki "hayale" ve "zafere" birlikte yürümeye ikna eden ortaklık ikisinin de ideallere uyum gösterememesi ve giderek kendi akıllarından şüphe etmeleridir. Bununla birlikte sürekli diğer insanların da onların deliliği hakkında konuştuklarını düşünürler: "Solness: Aline benim deli olduğumu sanıyor. Evet, kafasına bunu koymuş. (...) belki de bu çeşit bir şey düşünmekte ... o kadar haksız değildir". (s.27-28)

Halvard Solness son kez kuleye çıktığında bir daha kilise yapmayacağını insanlar için sıcak yuvalar yapacağını söyler, insanın tanrıya baş kaldırışını ve insan için üretme arzusunu öne çıkaran bir andır bu. Solness'ın cümlelerinde Rönesans sanki bütün değerleriyle varlığını ilan eder: "Sen kendi göklerinde nasıl hürsen ben de kendi göklerimde hür olacağım"(s.124) Ancak sıcak burjuva yuvaları krize çare olmamıştır. İnsanın yeni krizi hiçliktir. "Ocaklar insanların hiçbir işine yaramıyor. Bahtiyarlıkları orada değil. Eğer benim de böyle bir ocağım olsaydı hiçbir işime yaramayacaktı. (...) Hiçlik, sadece hiçlik. Hepsi bir hiçlikten ibaret." (s.125)

Yine de Solness cesaretiyle herkesi kendine hayran bırakır. Hilda da geçmişteki bu sahneyi yücelterek anlatır: "Kulenin en tepesine çıktınız. (...) Heyecan vericiydi, ya düşüverseydi, koca yapı ustası ya düşüverseydi (...) başınız dönmeden, gözleriniz kararmadan... (...) Şarkı da söylediniz havada harplar çalınıyordu." (s.38-39) Halbuki Halvard Solness'ın kulenin tepesine çıktığı zaman başı döner, gözleri kararır. Hilda'nın bu hayalinden şüphe etse de onun isteğine uyar ve yeniden inşa ettiği kulenin tepesine çıkacaktır. Hilda ve Solness'ın kuleye çıkma fikrine dair

aralarında geçen konuşmada tekrar edilen “havadaki şato” metaforu romantik bir ilişkiyi ima ediyor gibi görünse de gerçekte Solness’in intiharına karşılık gelir. Solness düşeceği bilinciyle kuleye çıkar, Hilda çevresindeki uyarılardan etkilenmez adı bile geçmeyen bir intihara gururla yardım eder. Solness ve Hilda bir deliliği paylaşır. Solness öldüğünde Hilda’nın tavrı parantez içinde şu şekilde tarif edilir: “büyülenmişçe ve muzafferce”, Solness’in işi beceremediğini söyleyenlere “ta tepeye çıktığı, harp sesleri duydum” der. (s.133) Solness bu kez yalnız Tanrıyla değil, sıcak yuvalardaki ideal hayatlarla da yüzleşmiştir. Ölümü seçtiği için de muzaffer olmuştur. Ibsen oyunun bu merkezî noktasına şu seçimi koyar: ölmek ya da korkarak bir delilik içinde yaşamak.

Ibsen’in oyunlarında idealizmin insanı ikiyüzlü bir düzende sıkışıp delirmek ya da kendi iradesiyle ölüme yürümek arasında seçim yapmaya ittiğini gördük. Bu ikilemin çok benzerini *Bir Adam Yaratmak* oyununda da görürüz. Oyun “Ölüm Korkusu” adında bir oyun yazan Husrev’in kendi yazdığı oyuna çok benzer olayları tecrübe etmesini konu edinir. Yazdığı oyundaki karakter yanlışlıkla annesini öldürür ve vicdan azabıyla tıpkı babası gibi kendini bir incir ağacına asar. Husrev’e ısrarla bu oyunun otobiyografik özellikler taşıyıp taşımadığı sorulur. Husrev’in babası da kendini bahçedeki incir ağacına asmıştır. Husrev istemese de gazeteciler bunu öğrenir. Ardından Husrev bu konuda daha fazla düşünmeye başlar. Oyundaki olayların gerçekte de yaşanabileceğini göstermek için bir silahla oyundaki kazayı tarif ederken kazayla silah patlar ve kurşun Husrev’e âşık olan Selma’ya isabet eder. Kazayla işlenen bu cinayetin ardından Husrev derin sorgulamalarla boğuşurken hem kendi korkularıyla hem etrafındaki dünyanın ikiyüzlülüğüyle yüzleşir.

Necip Fazıl’ın (2013) oyunu da Husrev’in oyunu da aynı cümleyle başlar: “Babası kendini bir incir dalına asmıştı.” (s.13) Bu giriş cümlesinden yola çıkarak

Beliz Güçbilmez'in (2007) Ibsen oyunlarında gördüğü doğrusal perspektif yöntemini Necip Fazıl'ın da uyguladığını söyleyebiliriz. (s.128-129) Tıpkı resimdeki perspektif gibi nesnelerin, olayların ve fikirlerin nerede duracağını, hangilerinin öne çıkarılacağını yazar tarafından belirlenmesini sağlar. Bu yöntemle oyun geçmişe doğru derinlik kazanır, genişler. Geçmişe dair bildiklerimizin sınır noktası ve şimdide gerçekleşeceklerin sonu bir kaçış noktasında buluşur. Her şeyin “başladığı” ve “bittiği” bu nokta oyunun merkezidir. Kaçış noktasını bu noktada önemli hâle getiren ise oyunun şimdisini kuran tartışmayı ve mutlak dramın “ışıklar sönünce oyun biter” kuralını bozarak seyircinin zihninde daha kuvvetli bir ışıkla uğurlayan meseleyi yazarın bu kaçış noktasına bırakmasıdır. *Yapı Ustası Solness* 'ta kule hikâyesi, *Hayaletler*'de babanın ölümü oyunların kaçış noktalarıdır. Burada ise bir incir dalında başlayan oyun incir ağacının kesilmesiyle son bulur. Yani oyunun asıl görülmeyi bekleyen anlamı yan yana duran “ölüm korkusu” ve “intihar” meselesidir.

Husrev oyunun başında hem aile içindeki rolüyle hem de yazarlığıyla çok saygı duyulan biridir. Toplum tarafından tamamen onaylanır ve hayranlıkla karşılanır. Murat Belge'nin (2018) *Şairaneden Şiirsele* kitabında bu oyuna yönelttiği pek çok olumsuz eleştiriden biri Husrev'e karşı hissedilen bu hayranlıktır. Murat Belge bunu Necip Fazıl'ın “Husrev'in inandırıcılıktan uzak çelişkilerini etkili kılmak için bulduğu bir yol” olarak tarif eder ve oyunu “Necip Fazıl'ın ego sorununu” gösteren bir örnek olarak ele alır. (Belge,2018,s.172) Belge'nin biyografik okuma yapma eğilimi gösterdiği için metinde gözden kaçırdığı nokta Husrev'in sahip olduğu otoriteyi ve saygıyı giderek kaybetmesidir. Husrev kazayla işlenen cinayetin ardından toplumun takdirini kaybettiğçe inzivaya ve ölüm fikrine daha çok yaklaşır. Burada Freud'un (2001) ölüm korkusunu üstbenle ilişkilendirdiğini hatırlamak

gerekir. İnsan, yaşamı üstbenin sevgisiyle eş görür, üstbenin sevgisini alamamak ise ölüm korkusunu açığa çıkarır. (s.115)

Bu durumda Husrev'in henüz yaşama sevincine ve insanların onayına sahipken "Ölüm Korkusu" adında bir oyun yazmasını nasıl değerlendirebiliriz? İki şekilde yorumlamak mümkün; birincisi Husrev'in anlatmaya çalıştığı gibi kurgusal evrenle yazarın dünyasını birbirinden ayırabiliriz. Oyunun devamı düşünüldüğünde bu seçenek derinlik kazanan bir bakış sunmaz. İkinci bir ihtimal olarak Husrev'in hiç de onaylamayacağı bir biçimde Freud'un (2001) "yineleme zorlantısının" devreye girdiğini düşünebiliriz. Freud'a göre hastalar bir kez travmaya sebep olan olayı daha sonra tekrar etme eğilimi gösterirler. Bunun arkasındaki anlam pasif durumda maruz kaldıkları travmaya dönüp bu kez aktif bir rol oynayarak onunla baş edebilme düşüncesidir. Husrev'in babası kendini Husrev çok küçükken incir ağacına asar. Husrev'in bu intiharın sebebini o oyunu yazana kadar öğrenemediğini görürüz. Küçükken ailesi onu uğursuzluk getireceği inancıyla o incir ağacından ve intihar hikâyesinden hep uzak tutar. Husrev bir hesaplaşmaya girdiğinin bile farkında olmadan babası gibi incir ağacına kendini asan bir adam yaratır. Böylece başka hiçbir şekilde yaklaşmadığı aile faciasına kendi elleriyle şekil verir. Bir travmaya nasıl geri dönülebileceğini, onun her unsuru hakkında nasıl takıntı geliştirileceğini Husrev yazdığı oyundan yola çıkarak kendisi anlatır: "Çocuk, babam kendini incir ağacına astı diye diye aynı âkıbete sürükleniyor. Bu fikri sâbiti sadece ağaç diyerek canlandırabilir miyiz? Fikri sabitlerimiz bir şeye takıldığı zaman, o şeyin basit, fakat çok esrarlı hususiyetlerine âşık olurlar." (Kısakürek, 2013, s.18)

Ibsen'in oyunlarında karakterlerin ikiyüzlü düzene ayak uyduramadığını görmüştük. Husrev de yavaş yavaş yakın arkadaşlarının gerçek yüzünü görmeye başlar. Psikiyatri kliniği olan arkadaşı Husrev gibi meşhur birini tedavi altına almaya

çalışmakla, gazete sahibi arkadaşı da onun rızası olmayan haberleri yayımlamakla Husrev'e ihanet ederler. Zeynep ise Husrev'in sekiz yıl yasak ilişki yaşadığı sevgilisidir ve reddedilmeyi kaldıramadığı için arkasından iş çevirir. Bu ilişkinin biçimi oyunu idealist sanat anlayışına yaklaştırır. Oyunda Zeynep şeytani bir kadın olarak çizilir, davranışlarına yalnızca şehveti ve kötücül duyguları yön verir. Bununla birlikte Selma da Zeynep'in karşısına saf, temiz kadın karakter olarak çıkarılır. Ibsen'in oyununda idealizmi reddeden kadın karakter inşası Necip Fazıl'ın oyununda en idealist unsurlardan biri hâline gelir.

Bunu daha maddi sebeplerle açıklamak mümkündür. Necip Fazıl bu oyunu sahnede seyirci tarafından pek anlaşılamayan ve sevilmeyen "Tohum" oyunundan sonra yazar. Niyeti Muhsin Ertuğrul'a seyirci için de çekici olan bir oyun sunmaktır. Bu nedenle oyunun felsefi sorgulamalarını, durağanlığını dengeleyecek entrikalar dâhil eder. Bu meseleye oyunun sonundaki yazılış hikâyesinde Necip Fazıl da işaret eder. (s.150)

Bununla birlikte Necip Fazıl'ın temel amacı idealizmle mücadele eden oyunlar yazmak değildir. Yine de tıpkı Ibsen gibi her şeyden şüphe etmekten kendini alamaz. Zeynep'le olan ilişkisinden, arkadaşlarıyla ilişkisinden, yazma eylemiyle kurduğu ilişkiden hatta annesinden bile şüphe eder. Murat Belge (2018) Husrev'in annesiyle nasıl bir sorunu olduğunu anlayamadığını ifade eder.(s.173) Husrev'in annesiyle sorunu annesinin gidip tımarhaneyi görmek, bahçedeki incir ağacını kesmek gibi toplumun doğrularıyla uzlaşan, annelik vazifesini yerine getiren davranışlar sergilemesidir. Bayan Alving'le Husrev'in annesini ayıran oğullarının iradesi karşısında verdikleri kararlardır. Belge Husrev'in "çelişkilerinin" ise "öyle olsun diye oraya konmuş şeyler" olduğunu söyler. (Belge, 2018, s.172) Husrev'in çelişkilerini Belge için inandırıcılıktan uzak kılan şey büyük ihtimalle kadere,

Tanrı'ya inanan birinin varoluşsal bir kriz yaşayabileceğine inanmamasıdır çünkü oyunun kadere dair birkaç cümlesini alıntılıyıp buradan bir tragedya çıkmayacağını söyler. Ancak bu bir tragedya değildir, tragedya unsurları taşıyan modern bir oyundur. Husrev'in çelişkisini şu alıntı üzerinden çok daha iyi inceleyebiliriz:

Husrev- Eserimi niçin yazdım! Onu öldürmek için mi? Onu niçin öldürdüm? Eserimi yazdığım için mi?

Mansur- Düşünme Husrev bu şeyleri.

Husrev- Ben sanatı hayattan başka bir şey sanıyordum. Hürriyetlerin sonu. Âciz bahtımın ulaşamadığı bir yer. Orası irademin bahçesiydi. Orada, oyuncularıyla oynayan bir çocuk gibi başıboşum. Orada kulluktan çıkıyor gibiydim.

Mansur-Ah Husrev!

Husrev- Ben ne yaptım? Bir hududu zorladım. Kendimin dışına çıkmak isterken, kendime rast geldim. (Bir adım atar ve bir mecnun haliyle gittikçe açılan gözlerini Mansur'un korkulu gözlerine diker.) Meğer kul olduğumu anlamak için Allahlık taslamalıymışım! Meğer nasıl yaratıldığımı anlamak için bir adam yaratmaya kalkmalıymışım! (Yüzünün ifadesi büsbütün mecnun, orta yere döner) Ben ne yaptım? En sağlam basamağı ayağımdan kaydırdım. Körlüğü zedeledim. Şimdi görünen şeye nasıl bakayım? İnsan kaderini bir rüya gibi uykuda bulur. Bu rüyayı uyanık nasıl seyredeyim? Allahla kalabalık arasında kaldım. Boşlukta nasıl durayım? (Kısakürek, 2013, s.70)

Husrev Tanrı'ya ve kadere inanır fakat bir yazar olarak iradesi inancının sınırlarını zorlar. "Körlüğü zedeledim" dediğinde asıl sorunun bilinç olduğunu görürüz. Kendi varlığının, ölümün, intiharın, iradenin sınırlarında dolaşan bilinç idealizmin en kuvvetli gücüyle karşı karşıya gelir: Tanrı inancı. İnanç, uykuda olana rahatlık verir, kaderin bir rüya gibi gelip seni bulacağına inanırsın. Lakin bir kere sorgulamış olmak, kaderin karşısında uyanık olmak yani seni düşünen, senin üzerinde planları olan kaderi düşünmek acıyı yoğunlaştıran bir şeye dönüşür. "Allahla kalabalık arasında kaldım" dediğinde ise Ibsen'in krizini büyüten meseleyi görmüş oluruz. Ibsen kalabalıkla mücadele eden ve ölümü seçen karakterler çizer. *Bir Adam Yaratmak*'ta Husrev hem kalabalıkla hem kendi içindeki Allah'la mücadele eder. Kalabalığa tıpkı Oswald, Bayan Alving ya da Hilda gibi önce kendini anlatmaya çalışarak, sonra delilik damgasından utanmayarak ve en sonunda kendi dünyalarına

ve kendi hayatlarının sonuna sığınarak karşı çıkarlar. Husrev ise “Allah’la kalabalık arasında sıkışır”. Bu nedenle idealizmle kurduğu ilişki çift taraflı ve daha çözümsüzdür. “Boşlukta nasıl durayım?” diyen Husrev için inancın ferahlatan bir liman olmadığı açıktır.

Husrev, kendisini hissettiği boşlukta babasının hikâyesine daha sıkı sarılır. Selma’nın ölümünden sonra gördüğümüz ilk sahnede annesine “Babam kendini niçin bahçedeki incir ağacına astı?” diye sorar. Annesi hiçbir sebep yokken bir gece yalıza gidip tek başına bu işi yaptığını söyler. Husrev “Babam bir deli miydi?” diye sorar. Husrev’in deliliği ve ölümü birlikte düşündüğünü görürüz. İki düşünce de ona acı verir:

Mademki bu kadar korkuyorum yok olamam. (...) Kendimi ve Allahımı düşünebilirim. Rızâ değilim Allahım! Yok olmaya, kalmamaya, gelmemiş olmaya, mevcut olmamaya rızâ değilim. Bu dünyada bırakamayacağım hiçbir şey yok. (...) Fakat şuurumu, bilmek, duymak, var olmak şuurumu bırakamam. Rızâyım bir toz parçası olayım. İnsanlar üzerime basarak geçsin. Canım acısın, duyayım. (...) Fakat güneşle sırtım arasındaki öpüşmeyi duyayım. (...) Fakat aklım bana kalsın! (Acı acı ulur) Aklım bana kalsın! Aklım! (s.114)

Söylediği bu sözler yazdığı oyundaki karaktere aittir aslında, “onun laflarını ben yazdım. Benim laflarımı da şimdi o yazıyor.” der. Husrev’in oyunundaki ölüm korkusunu bunun da ötesinde bir yok olma korkusu olarak yaşadığını görürüz. Şuurunu, hislerini, aklını kaybetmekten korkar. Husrev kendini herkesten soyutlayıp bu korkularla boğuşurken yakınındaki insanlar onu tımarhaneye kapatmanın yollarını arar.

Husrev’in annesi oğlunun delirip babası gibi kendini asmasından korktuğu için bahçedeki incir ağacını kestirir. Husrev annesine bunun için öfke duyar:

Çünkü o benim babamdı. O bendim. O çocukluğumdu. O her şeyimdi. (...) En sevdiğim şeyden en büyük fenalığı gördüm. Babam kendisini ona astı. O benim yine en bağlı olduğum şey kaldı. Şimdi onu kestiniz. Ta dibinden, toprak hizasından kestiniz. Böylece dünyamı kesmiş oldunuz. Artık anlıyorum ki, dünyam ta dibinden ve toprak hizasından kayboldu. (s.125)

İncir ağacının kesilmesi Husrev'in tutunduğu tek dalı da kırar. O ana kadar babasının ve çocukluğunun hatırasına tutunmuştur. Annesine intihar etmek isteyen için daha birçok yol olduğunu söyler, bu yaptıkları aksine “dünyasını” alır ondan. Bu sahneden itibaren Husrev'in krizi giderek büyür. Annesine ve dünyaya çocuk getirme fikrine isyan eder:

Onu yeryüzüne ne cesaretle çıkarır ve yeryüzünün meseleleriyle nasıl da karşı karşıya bırakırsınız? Beş yaşında bir çocuğu yılanlı bir kuyuya sarkıtsanız daha az korkar. Bizi dünyaya getiren sizsiniz. Bu kudrete mâliksiniz de imdadımıza niçin gelmiyorsunuz? Haydi gelsenize! (s.127)

Daha sonra yeniden ideallerin sınırına çekilip özür dileyeceği bu sözler Husrev'in Tanrı'ya yönelmediği için onu sıkıştıran diğer uca, “kalabalığa” yönelttiği isyanıdır. Ibsen'in karakterleri gibi ölüm üzerine düşündükçe ve ölümden korktukça hayatta kalmak katlanılmaz bir vazifeye dönüşür. Husrev babasının bir kitaba düştüğü notu gördüğünde zihninde birçok şey şekil değiştirir:

Husrev-“Bak ne diyor: Aptal muharrir! Ölüme ilaç ölümdür.” (...) “Babamın bu üç kelimesini vaktiyle bilmiş olsaydım hiç yazar mıydım eserimi? Sorar mıydım sana hiç, babam kendisini niçin astı diye?”
Ulviye[annesi]- Baban da hep ölümü düşünürdü. O yüzden öldü.
Husrev- O yüzden ölmedi. Söyleyemiyorsunuz. Onun bütün ilaçlarını döktüler. İlaç şişelerini boşalttılar. Ona başka ilaç bırakmadılar.
Ulviye- Ben mi bırakmadım, Husrev?
Husrev- Kimbilir, ya sen, ya başkası, farkınız ne birbirinizden? (s.130)

Husrev'in babası Ibsen'in karakterleri gibi başka bir yol kalmadığı için kendi iradesiyle ölümü seçer. Husrev ona çare bırakmayanın tek tek kişiler olmadığını, onları ortaklaştıran bir düzen olduğunu farkındadır. Aynı insanlar bu kez Husrev'in “ilaçlarını” dökerler. İradesini gösterebildiği yazı, babasını hatırlatan incir ağacı, insanların gözünde sahip olduğu yer hepsi yok olur.

Bir Adam Yaratmak tıpkı Ibsen'in oyunları gibi bütün oyunun anlamını ileriye taşıyan, etkileyici bir final sahnesine sahiptir. Üstelik finalin anlamını seyirciye bıraktığını söylemek mümkündür. İhanet eden arkadaşları Nevzat ve Şeref,

Husrev'i "tumarhaneye" götürmesi için eve doktor getirirler. Annesi giderken Husrev'e "Sen gidersen öldürürüm kendimi" der. Husrev: "Anne! Bırak beni bu cemiyet içinde yaşamayım. Bir kolumda sen, birinde Selma, tumarhanede ölmek istiyorum." diye cevap verir. (s.147) Husrev sıkıştığı yerden kurtulmak için ölümü seçemez, "deliliğe" zorlanır. Gitme diyen annesine son sözü şu olur: "Ne yapayım anne! Kestiniz incir ağacını!"(s.148) Husrev'in bu sözünü daha önce kendisinin söylediği gibi incir ağacıyla birlikte tutunduğu son şey olan hatırayı da kaybetmiş olması şeklinde yorumlamak mümkündür. Husrev ona en korktuğu şeyi, deliliği yakıştıranın bu olduğunu düşünüyor olabilir. Bana göre oyunun bütünü daha anlamlı hâle getiren yorum ise; Husrev'in ironik bir biçimde intiharının bile kendi iradesinde olmamasından duyduğu acıyı ifade ettiğiidir. "Ölüme tek ilaç ölümdür" buna da ne annesi ne inancı izin vermez. "Allahla kalabalık arasında" sıkıştığı yerden çıkamadan perde kapanır.

Ibsen'in *Hayaletler* oyunundan izler taşıyan başka bir eser, Moi'nin (s.29)

Brecht'ten alıntılacağı Ibsen yorumunu sorguladır. Eğer Brecht'in dediği gibi "modern seyircinin Ibsen'den öğrenebileceği hiçbir şey yoksa" Türkiye'de yazıldığı dönemin en radikal romanlarından biri olarak kabul edilen *Tutunamayanlar*'da niçin onun oyunu karşımıza çıkar? Oğuz Atay'ın (2009) bu tercihi üzerine düşünülmesi gerektiğine inanıyorum. Selim Işık hasta olduğuna inanmaya başladığı dönemde, günlüğünde tesadüfen gittiği bir oyundan bahseder, bu oyun Ibsen'in *Hortlaklar* (*Hayaletler*) oyunudur:

Neden bu tiyatroya gittim? Şimdi, kafama saplanan düşünceyi söküp atamıyorum. Dün gece Ibsen'in Hortlaklar oyununu seyrettim (...)Şimdi yatağıma büzülmüş, büyük bir dehşetle genç Alving'in beyninin nasıl yumuşadığını düşünüyorum. Ya korkusu? Tıpkı benim korkuma benziyor. Yatağına uzandım ve kımıldamadan yattım. Beynimin yumuşamasına engel olmak istiyordum. Kımıldamazsam bunu başaracağımı sanıyordum. (...) Korkum da yersiz olabilirdi. Oswald Alving'in hastalığının kökleri babasının gençlik günahlarıyla ilgiliydi. Olsun, bu durumu değiştirmez. Duyduklarım

bu bakımdan pek ümit verici değil (...) Fakat neden bu oyunu seyrettim? Hem de böyle bir sırada... Bütün bunları düşünmek zorunda kalmayacaktım. Beynimin geleceği hakkında kuşkulara kapılmayacaktım. Oyuncular ne kadar duygusuz. Alving'i oynayan genç- oldukça başarılıydı- bütün bu korkunç sözleri her gece nasıl söyleyebiliyor? Oyundan sonra arkadaşlarıyla şakalaşarak makyajını nasıl kayıtsızca silebiliyor? (...) Sahneden bana yeni doğmuş bir bebek gibi bakan Oswald Alving'i hiçbir zaman aklımdan çıkaramayacağım. Nietzsche de böyle olmuş diyorlar, Nietzsche Oswald Alving gibi bir hiç değil ki!(s.608)

Alving'in ölüm korkusundan nereye kaçacağını bilemeyerek yine ölüme sığınması Selim'i dehşete düşürür. Ölüm korkusunu kendi korkusuna benzetir. Detaylarla bezeli romanın içinde belki de silik kalmıştır ama Selim'in yaşama bakışı ve eylemleri bu oyunu seyrettikten sonra değişmeye başlar. Ibsen'in oyunu Selim Işık'ın hayatının gölgede kalan birkaç dönüm noktasından biridir.

Sonuç olarak Ibsen'in oyunlarının içerik açısından son derece yenilikçi oyunlar olduğu ve Türk edebiyatını önemli biçimde etkilediği görülür. Onu önemli hâle getiren meselelerden biri idealizmin karşısında yer alan oyunlar yazmasıdır. Idealizmin çöküşünü gördüğümüz bu oyunlarda ölümü merkezî bir tema olarak kullanır. Karakterleri idealizmin baskısını hissettirdiği bir dünyada onunla mücadele etmeyi ancak bilinçli, eyleme dönüşen bir intiharla yapabilirler. *Hayaletler* ve *Yapı Ustası Solness* oyunları bunun iki iyi örneğidir. Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* oyununda ise idealizmle iç dünyasında mücadele eden ama aynı zamanda onun safında yer alan bir karakter görürüz. Bu ikilemin sebebi karakterin inançlı olması ve toplumun idealleriyle birlikte kendi içindeki inançla da yüzleşmesidir. Sonunda Husrev intihar etmek yerine tımarhaneye gider. Bu son inanç sebebiyle idealizmin bir köşesinde yer almanın da bambaşka ve yoğun bir kriz ürettiğini gösterir.

Necip Fazıl'ın bu önemli oyunu ölüm temasının türü değiştirmekteki rolünü gösteren iyi bir örnektir. Oyunun bütünü ele alındığında biçimce gerçekçi tiyatrunun ve kimi sahnelerde melodramın izlerini taşıyan oyunda, söz konusu ölüm korkusu,

ölüm karşısında yaşamın sorgusu ya da intihar fikri olduğunda aksiyon devre dışı bırakılır. Diyalogların ve çatışmaların yerini; uzun, felsefi ve içe bakışa dayalı monologlar alır.

Ibsen'in türsel esnekliği, geçmişe aralanan anlatıları ve giderek simgesel unsurlar taşıyan dili simgesel tiyatro metinlerinde bir adım öteye giderek ölümü yalnızca anlatmayı değil; sahneye çıkarmayı hedefler. Bu doğrultuda türün içerdiği en önemli özelliklerinden biri statik drama fikridir. Oyunlarda aksiyon devreden çıkar, bekleyiş hâli oyunun merkezine yerleşir. Anlamı üreten olaylardaki ilerleyiş değil, hiçbir şeyin gelişmemesidir. Fiziksel temsil olabildiğince daraltılır böylece imgesel anlam ve yorum genişler. Çehov ve Ibsen'in diyaloglarında görülen dönüşüm, burada bir adım ileriye taşınır. Artık iletişimin güçlüğüne yalnızca vurgulanmadığını, aynı zamanda ondan bir fayda sağlandığını görürüz. Diyalogların alt metninde başka anlamlar gizlidir. Oyun boyunca seyirciye bu gizli anlamların ve imgelerin ürettiği sezgisellik fikri eşlik eder. Kullanılan dil de buna uygun olarak kesintili, kekeme, hiçbir şeyi çözemeyen bir dildir. Hayal ve gerçek ayırt edilemez olur. Zaman "şimdi"de sabitlenmez; kolayca sıçramalar ve belirsizlikler görülür. Mekân da tıpkı zaman gibi tekinsiz, hatta tehditkârdır.

Simgesel tiyatronun tüm bu özellikleri, kendinden önceki tiyatro anlayışlarının aktarabilmek için çözümler aradığı bazı temaların sahneye taşınmasına heyecan verici bir kapı aralar. Bu temaların başında yarattığı bütün sorgulamalar ve belirsizliklerle "ölüm" gelir. Ibsen, *Hayaletler* oyununda biçimsel olarak gerçekçi tiyatronun sınırlarından çıkmaz. Ancak adım adım geçmişe doğru genişleyerek türsel sapmalar gösteren oyun, ölüm-yaşam ikiliğini çatışmalarından biri olarak belirler.

Modern oyunlarda yeniden ele alınacak bu krizin, sıradan bir gerçekçiliğin sınırlarını aşan bir simgecilikle anlatılması tema ve tür ilişkisi açısından önemlidir.

Türk tiyatrosundaki örneklerden yola çıkarak ölümün, başlı başına bir temaya dönüştüğü anlarda türde değişimler yarattığını; özellikle simgesel bir anlatımı talep ettiğini söylemek mümkün.

Ölüm temasının ihtiyaç duyduğu bu simgesel anlatımı içerik ve biçimde tüm oyuna nüfuz ettiren ise simgesel tiyatro türüdür. Hem erken bir dönemde vermeye başladığı yenilikçi ve özgün metinlerle hem de kendinden sonraki oyun yazarlarındaki belirgin etkisi nedeniyle türün kurucu yazarı olarak Belçikalı oyun yazarı Maurice Maeterlinck gösterilir. Christopher Innes de Maeterlinck'i "eksen figür" olarak tanımlar ve simgeci tiyatro için bir ölçüt oluşturduğunu söyler. (s.37) Maeterlinck'in oyunları insanın ölüme dair bilincini, bu sebeple zamanla girdiği mücadeleyi, kendi hakikatini yaratma arzusunu/yaratamama korkusunu, nihayetinde hepsinin kaynağı olan varoluş sorununu başlıca meseleleri haline getirir. Mistik bir felsefi anlayışa sahip olsa da Maeterlinck'in kaderciliği bir direniş olarak kendini gösterir, ne olacağını sezme arzusu taşır. Macdonald Clark (1915), *Maurice Maeterlinck Poet and Philosopher* isimli kitabında Maeterlinck'in yaşam mücadelesi için ölümden söz ettiğini vurgular. Aynı zamanda karakterlerini davranışlarından sorumlu tutar, irade gücünü önemser. Tamlık arzusunu, parçalanmış kimliği, iradeyi, algıyı bir problem haline getiren yazarın, varoluş üzerine kendi felsefesini ürettiğini söylemek mümkün. Üstelik bu felsefe, Türk tiyatrosundaki benzer oyunlara da sirayet eder.

Yakup Kadri'nin 1934'te açıkça Maeterlinck etkisiyle yazdığı *Mağara* oyunu ise gerçekçi tiyatrodaki simgeci bir anlatımdan simgesel tiyatroya geçişin örneklerindedir. (Akı, s.9-20) "Yazarın etkisi duyuş ve üsluba kadar işler." (s.17) Sonraki dönemlerde bu tür birbiri ardınca metin üretilen ve sahnelenen bir alana dönüşmez. Ancak ilgi çekici bir biçimde çoğu şair, oyun yazdığında bu türü

kullanmayı tercih eder. (Halit Fahri Ozansoy, Sabahattin Kudret Aksal, Behçet Necatigil, Ahmet Muhip Dıranas, Melih Cevdet Anday, Gülten Akın ...) ²Yine de bu kadar önemli yazarın ilgi gösterdiği bir alan, hiçbir zaman bir “edebiyat olayı” olarak öne çıkmaz. Metin üretimindeki sessiz ilerleyişe paralel olarak bu türün ölüm temasıyla ilişkisi hakkında bütünlüklü bir akademik çalışma da yapılmamıştır. Metin And (1973), *50 Yılın Türk Tiyatrosu* kitabında Ahmet Muhip Dıranas’ın *Gölgeler* isimli oyunundan, “önemli bir tiyatro olayı” olarak bahseder ve oyunun türünü “şiir dramı” şeklinde isimlendirir. ³ (547-549) Bu türden söz eden diğer bir çalışma Güngör Dilmen’in *Keçi Türküsü* kitabıdır. Dilmen burada daha çok biçimsel olarak şiiri kullanan oyunlardan söz etse de türe dolaylı bir katkısı vardır: “Tiyatro şiiri sözcüklerden ibaret değildir. Bir sahne gereci, bir branda bezi, bir renk parçası, bir eşya uyuşumu ya da zıtlığı beklenmedik bir ses etkisi tiyatro şiirini yaratabilir.” (s.226) Dilmen, bir tiyatro eserine şiirin imkânlarını getirenin sadece uyak ya da ritimli diyaloglar olmadığını; çağrışımlara dayanan, imge zenginliği yaratan her türlü fikrin türsel buluşma yaratabileceğinin farkındadır.

And’ın, Dilmen’in ve bu konuya değinen diğer çalışmaların eksik bıraktığı nokta ise bu oyunların arkasındaki tür meselesinin önemini sezdikleri hâlde yakın okumayı merkeze alan tür odaklı bir incelemeye girişmemiş olmalarıdır. Diğer bir sorun ise Akı’nın Yakup Kadri’nin oyunlarını incelerken yaklaştığı gibi başka bir edebi eserden “etkilenme” meselesinin olumsuz bir biçimde değerlendirilmesidir.

Akı, Yakup Kadri’deki Maeterlinck etkisini “bir acelenin ürünü” olarak görür. Hatta

² Halit Fahri Ozansoy’un *Baykuş*, *İki Yanda* ve *Hayalet* oyunları; Behçet Necatigil’in *Radyo Oyunları* içindeki birçok oyunu; Sabahattin Kudret Aksal’ın “Evin Üstündeki Bulut”, “Bir Odada Üç Ayna”, “Kral Üşümesi” oyunları; Melih Cevdet Anday’ın “Ölümsüzler”, “Müfettişler”, “Ölümler Konuşmak İsterler” oyunları; Gülten Akın’ın “Batak” oyunu bu türün özelliklerini taşıyan oyunlardan bazılarıdır.

³ And’ın bu isimlendirmesi anlamlıdır çünkü simgesel tiyatro hem şiirden hem dramdan faydalanan bir türdür. Ancak şiirsel tiyatro dediğimizde manzum tiyatroyla karıştırılması ihtimali vardır. Cevat Çapan bu isimlendirmedeki karışıklıktan *Değişen Tiyatro* isimli kitabında bahseder.

bu oyunlardaki görüşlerin Yakup Kadri'nin görüşleri olmadığını söyler. Yakup Kadri'nin asıl görüşlerinin romanlarında yansıttıkları olduğunu iddia eder. (s.18)

Lakin yazarlara herhangi bir edebî türün ya da ideolojinin temsilcisi olarak atanan kimliklerin, onların eserlerinin biricikliğinin önüne geçmemesi edebiyat incelemeleri açısından büyük bir önem taşır. Bununla birlikte, edebî etki artık yalnızca etkilenen eser açısından değil; etkileyen eserdeki dönüşümler açısından da değerlendirilerek çok daha geniş bir kapsamda incelenmekte ve değer görmektedir. Etki alan eseri asıl kahraman yapmak ve etkilendiği eserde dönüştürdükleri üzerinden anlamlandırmaya çalışmak çok daha besleyicidir. (Baxandall, s.58-59) Bu bakışla yaklaşıldığında Türk tiyatrosundaki simgesel tiyatro metinleri ölüm temasının işlenişi bakımından incelemeye değer ortaklıklar ve dönüşümler gösterir.

2.2 Simgesel tiyatro örneği: “Körler”in körler için sahnelediği oyun

Tür tartışmalarında en sık ele alınan konulardan biri tema meselesidir. Genette (2000) temayı türde bir zorunluluk olarak görür. Simgesel tiyatro türünde de tema üzerinden kurulan ortaklık belirgin ve dikkate değerdir. Maeterlinck ölüm temasını özellikle statik dram tekniği kullandığı oyunlarında çok fazla işler. Burada sözünü ettiğim, oyundaki bir karakterin ölmesinin yarattığı yas ya da trajik bir şekilde gerçekleşmiş bir ölüm değil. Öyle olsaydı gerçekçi tiyatroyla verilmeye uygun ve seyircinin güvenli alanını bozmayan türden bir oyundan bahsediyor olurduk. Halbuki Maeterlinck oyunlarında ölümün kendisini sahneye çıkarır, izleyiciye herkesin hayatı boyunca ölüme dair hissettiği bilinmezliği ve korkuyu düşündürür.

Modern insan ölümün günlük hayattaki temsillerini, örneğin mezarlıkları, kendinden olabildiğince uzaklaştırır ve onu, kendisinin ötesinde başkalarının başına gelen bir facia gibi algılar. Maeterlinck her insanın beklediği ama yaşayan hiç

kimsenin tecrübe etmediği tek şey olan ölümü sahnelemek ister. Varlığını doğuştan “temsil” fikrine borçlu olan tiyatrodaki hiç tecrübe edilmeyeni, görülmeyeni, nasıl gösterirsiniz? Maeterlinck’in benimsediği tür, bu sorunun cevabı gibidir. Sembol tiyatrosu nedenselliği ve akılcılığı reddeder, bunun yerine sezgileri kullanır. Bu da ölümü anlatmak için en iyi yoldur çünkü Maeterlinck’in beklentisi ölümü gözle görülen, elle tutulan, bilinen, çözüme kavuşturulan bir meseleye dönüştürmek değildir. İnsan ancak sezgileri yoluyla ölüm fikriyle yüzleşebilir. Oyunlarında karakterlerin etrafındaki dünyayı ancak sezabildiğini, ona dair bilgisinin sınırlı olduğunu görürüz.

Maeterlinck’in *Körler* (1955) oyununda oyunun kadrosunu on iki kör, ölü bir rahip, bir köpek ve bir bebek oluşturur. Bu kadronun çok benzerini *Çağrılmadan Gelen* (1961) oyununda da görürüz, ailenin diğer üyelerinin yanı sıra kör bir büyükbaba, bir bebek, rahibe kıyafetinde hemşire çıkar karşımıza. Bu iki oyun üzerinden körlüğün Maeterlinck tiyatrosunda ne ifade ettiği üzerine düşünmek gerekir. Körlük iki oyunda da bilmeme çaresizliğiyle birlikte verilir. Büyükbaba *Çağrılmadan Gelen*’de “Kimse söylemiyor bana söylenmesi gereken şeyi! Üstelik bir kere akli takıldı mı insanın bir şeye, korkunç oluyor düşünceleri! Ama niye susuyorsunuz niye konuşmuyorsunuz?” der. (s.22)

Körler’de de karakterler kendilerini en çok bilmedikleri vasıtasıyla ifade eder: “[N]e olduğumuzu bilmiyoruz”, “nerede yaşadığımızı bilmiyoruz”, “niçin sorduğumu ben de bilmiyorum!” (s.21-24) Ne olduğunu, nerede olduğunu, neden orada olduğunu, kendisini neyin beklediğini bilememek hayatın akışını durduran, eylemi imkânsız kılan korkuyu da beraberinde getirir. Körlerin dünyayla kurduğu ilişki aslında insanın hayat ve ölümle kurduğu ilişkiye benzerdir. Maeterlinck’in oyun kişileri olarak körleri seçmesi doğrudan ölümü algılama biçimiyle ilgilidir.

Maeterlinck için ölüm yüzleşilmesi gereken bir bilinmezliktir. İnsan faniliğini çok uzun zaman önce keşfetmiş, bunu aşmak için şenlikler düzenlemiştir. Maeterlinck ise ölüm korkusunun hayatı zapt eden bir şey olduğunu düşünür. Tıpkı büyükbabanın asla göremeyeceği ölümün gelişini sezmek için bütün duyularıyla çaba harcaması gibi, insan ne zaman geleceğini bilmediği ve karşısında bütünüyle çaresiz olduğu ölümü beklemeden edemez.

Kör karakterlerin yanı başına yerleştirilen ölümler de bu ilişkiyi kuvvetlendirir. Ölüm, insanın “yan odasındadır” ya da hemen “ayağının ucunda” bekler. Ancak duyularımız, aklımızın sınırları onu hakkıyla kavramaya yetmediği için onu bilemeyiz. Maeterlinck bu çaresizliği mesele edinir. Onun için ölüm, varoluş mücadelesinin üzerine düşünülmeden aşılamayacak önemli bir parçasıdır. Bu nedenle oyunlarında hayat çoğu kez ölümün sessizliğine müdahale eder.

Çağrılmadan Gelen'de bir odadan ölüm haberi gelirken diğer odadan o ana kadar ağlamayan tuhaf bebeğin ilk ağlayışı duyulur. *Körler*'de herkes gözleri gören tek kişi olan bebeğin bakışına umut bağlamıştır, beklenmeyen yabancıyı görüp ağlayan da o bebektir. Ölüm görememe, bilememe ve bundan doğan korkuyla ifade edilirken hayat görmek ve ağlamakla ifade edilir.

Maeterlinck (2023) *Ölüm* isimli kitabında ölüm karşısında bireyin duyduğu çaresizliğin ve onun ilişkilendirildiği bütün olumsuzlukların asıl kaynağının “ölüm” üzerine derinlikli düşünmekten kaçmak olduğunu vurgular. Yaşamın aslında doğum kadar olağan bir parçası olan “ölüme özgü tek bir korku vardır: bizi içine fırlattığı bilinmezlik korkusu.” (s.13) “Tek bildiğimiz, hiçbir şey bilmeyen hayvanlardan daha acı bir şekilde öldüğümüzdür.” (s.11) *Körler* oyununda da görmemenin çaresizliğini duymayan tek karakter, henüz ölümlülük bilincine sahip olmayan bebektir.

Toplumun ölüm etrafında kurguladığı ürkütücü “düşman” anlatısıyla tanışmamış

olan bebeğin bakışı körleşmemiştir. Bebek ve kör yetişkinler arasındaki bu karşıtlık, ölümlülük fikrinin yarattığı esas korkunun yani bilinmezliğin simgesel ifadesini oyunda mümkün kılar.

Körlük, ağlayan bebek, rahip, odalar, birini bekleme fikri bütünüyle imge olarak kullanılır. Şiirin tiyatroyla ilişkisi, tam da bu ve benzer imgeler vasıtasıyla oluşur. Oyunun anlatı yükünü sırtlanan dramatik yapıdan çok çağrışıma dayanan bir estetikdir. Bir bakıma simgesel tiyatro bizatihi şiire içkin nitelikler üzerinden şiirle doğal olarak ve kendiliğinden ilişkilendirilir. Güngör Dilmen şiirsel tiyatroyu açıklamak için şiirsel sinemadan örnek verir. Tarkovski'nin kaplıca buharını kullanması estetikdir; henüz şiir yoktur ortada ancak buharlar karakterin bilinçaltını ifade ettiği anda burada şiir vardır. (s.226-227) Maeterlinck'in nesnelere ya da sahneleme tercihleri yalnızca estetik olduğu için şiirsel değildir; seyircinin zihninde imge oluşturmayı başarabildiği için şiirselidir.

Burada Fowler'ın (2000) türdeki değişim yollarından biri olarak gösterdiği “türsel karışım” (*generic mixture*) kavramını hatırlamak gerekir. İki türe ait özellikler bir araya gelerek yeni ve tek bir tür oluşturabilir. (s.243) Şiirin imge zenginliği, tiyatrosunun sahneleme teknikleri ile buluşur. Böylece ölüm gibi bir tema için son derece uygun bir biçimi var ederler.

Bu iki oyun aracılığıyla türdeki sezgisellik ve çağrışım zenginliği kadar, durağanlığın ve belirsiz zaman kullanımının da ölüm temasıyla uyumunu görüyoruz. Ölümü bekleme fikrini gerçekçi tiyatronun “şimdi”sinde anlatmak imkânsızdır. Sahnedeki zamanın belirsizliği karakterlerin zaman ve ölüm karşısındaki zayıflığını gösterirken aynı anda ölümlü mücadelelerinin belli bir anla sınırlanmadığını da gösterme fırsatı verir. Durağanlık ise eylemin sahneden çekilmesinin sonucudur. Bu sayede anlam ve yorum açığa çıkar. Körlük oyunu boyunca hiç hareket edemeden yerlerinde

rahibi beklerler. Bunun daha ne kadar süreceğini bilmezler. Tek yapabildikleri sezmeğe çalışmak ve birbirleri sayesinde hayatta kalmaktır. İnsanın yaşarken zamanla ve kendi korkularıyla kurduğu ilişki tam da buna benzerdir.

Simgesel tiyatroda kendisini daha iyi ifade edebilen tek tema ölüm değildir. İnsanın zamanı kavrayışı, şüpheleri ve korkuları, yaşlanmanın verdiği öfke, insan ilişkilerindeki sabitlenemez taraf; kısaca insanın kendiyle ve dünyayla kurduğu ilişkilerde yüzleşemediği için öylece bıraktığı tüm boşluklar bu türde ifade edilebilir. Bunlar ancak belli bir yavaşlamanın, derinleşmenin ve bilinci kendi rüyalarıyla, çağrışımlarıyla baş başa bırakabilen bir türün anlatabileceği konulardır.

2.3 Ölümün temsilini mümkün kılan bir olanak: Simgesel tiyatro metinlerinde gizemli konular

Ölüm korkusu, fanilik bilinci, ölüme yaklaştığını sezmek, hayattayken kaçırdıklarını ölümle karşı karşıya kalınca fark etmek, insanın en “keskin” tecrübelerindedir. Bu nedenle “ölüm”, tiyatronun daha ilk ortaya çıktığı andan, Antik Çağ’dan itibaren tiyatronun ilgilendiği bir meseledir. Bununla birlikte ölümün ne zaman gerçekleşeceği, neye benzeyeceği gibi insanın en tecrübesiz, bilgisiz olduğu meseleleri içinde saklaması, temsil fikri üzerine kurulu tiyatrodaki ölümün anlamlandırılmasını ve ifade biçimlerini önemli bir konu hâline getirir.

Giderek kurumsallaşmasıyla ve göz önünden kaldırılmasıyla birlikte hayatın dışına itilen, seyircinin giderek yabancılaştığı ölüm hakkındaki sorgulamalar ve uygun form arayışları 20. yüzyıl tiyatrosunda hız kazanır. Batı tiyatrosuna benzer biçimde Türk tiyatrosunda da “ölüm” öne çıkan bir tema hâline gelir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halit Fahri Ozansoy, Ahmet Muhip Dıranas, Sabahattin Kudret

Aksal, Behçet Necatigil, Melih Cevdet Anday, Gülten Akın ve Sevim Burak ölüm ve ilişki kurduğu meseleler üzerine düşünen oyunlar yazarlar.

Bu oyunlar içerik ve biçim açısından birçok ortak özelliğe sahiptir. Örneğin oyunlarda tam da simgesel tiyatrodaki olduğu haliyle, akılcılığın yerini sezgisellik alır. Kullanılan dil iletişimi kesintiye uğratar; karakterler konuştuğunda birbirinden uzaklaşır, kendi içlerine dönerler. Böylece diyalogların yerini üst üste gelen şiirsel monologlar ya da sessizlikler alır. Metin ikinci derece diyaloglarla ilerler; dekor, beden dili, ses ve imge kullanımı alt metinde başka bir anlam üretir. Bir diğer önemli tercih aksiyonun devreden çıkarılmasıdır. Oyun boyunca sahnede çok az olay gerçekleşir. Olayın yerini psikolojik süreçler, bekleyişler, içsel sorgulamalar alır. Mekân kullanımı ise tehditkârdır. Karakter kendi evinde olsa bile burası huzurlu, güvenli bir yer olarak çizilmez. Zaman ise genellikle çok yavaş geçer ve belirsizdir, gerçek ve düşün birbirine karışması gibi geçmiş ve bugün de iç içe geçer.

Ölüm gibi temsili zor bir temaya uygun ifade biçimleri üreten bu ortaklıkların, oyunları simgesel tiyatro türü altında değerlendirmeyi mümkün kıldığını söyleyebiliriz. Türün Batı tiyatrosundaki “eksen figürü” sayılan Maeterlinck’in de ölümü merkeze alan oyunları için benzer özelliklere yönelmesi bu ilişkiyi kuvvetlendirir. (Innes, s. 37)

Simgesel tiyatro metinlerinde esas mesele hâline gelen ölüm temasını sahnede temsil etmek için kullanılan benzer yöntemler, şahıs kadrosunda da anlamlı bir ortaklık üretir: düşsel konuklar. Bu konuklar oyunun ana karakterlerinden seçilmezler. Buna rağmen oyuna sözel olarak dâhil oldukları andan itibaren başta ana karakter olmak üzere herkesin yaşamında önemli değişimlere sebep olurlar. Yaşanan değişimler çoğu zaman karakterleri içe bakışa, geçmişe yönelmeye ve varoluşuna yönelik yüzleşmelere teşvik eder. Düşsel konukların oyundaki bu rolü, ölümün insan

yaşamındaki etkisi ile birebir aynıdır. Ölümün yaşama en baştan koyduğu doğal sınır, insanı yaşamı üzerine her an düşünmeye yöneltir. Düşsel konuğun “eve” geleceğine ilişkin beklenti, bu süreçte onun etrafında kurulan gizem ve ziyaretinin yarattığı dönüşümler düşsel konuğu ölümü anlatmak için ideal bir simge hâline getirir.

Düşsel konuk ve ölüm fikri arasındaki ortaklık dil ve anlatıma da önemli biçimde yansır. Karakterin etrafında kurulan anlatı; bilinmezlik, endişe ve kimi zaman norm hâline gelmiş bir öfke içerebilir. Ölümü imlediği sezdirilen bu duyguların simgesel bir biçimde dile aktarıldığı görülür. Kullanılan sembollerin yanı sıra anlama katkı sağlayan sessizlikler ve kesintili bir dile yer verilir.

Türk tiyatrosunda ölüm temasını işleyen simgesel tiyatro metinlerinin büyük bir kısmı şahıs kadrosunda düşsel konuk fikrini benimser ve bu karakter etrafında temayı güçlendiren zengin bir anlatım kurar. Bu karakterler, Halit Fahri'nin *Baykuş* oyununda “Yolcu”, Ahmet Muhip Dıranas'ın *Gölgeler* oyununda “Komşu” ve “Nar Çiçeği Giysili Kadın”, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Evin Üstündeki Bulut* oyununda “Misafir”, Sevim Burak'ın *Sahibinin Sesi* oyununda ise “Muzaffer Seza” olarak karşımıza çıkar.

Bu çalışmada simgesel tiyatro metinlerinde şahıs kadrosuna dâhil edilerek ölüm temasının temsilini mümkün kılan bu gizemli ve düşsel karakterlere odaklanacağım. Tema ve tür ilişkisindeki bazı ortaklıkları ve değişimleri daha iyi gösterebilmek için oyunları giriş ve sonuç bölümlerinin dışında kalan üç temel bölümde inceleyeceğim. Ölümü yalnızca ontolojik açıdan ele alan “ilk dönem” yazarlarından Dıranas'ın *Gölgeler* ve Aksal'ın *Evin Üstündeki Bulut* oyunlarını ele alacağım. Takip eden bölümde ise Sevim Burak'ın “Sahibinin Sesi” oyunuyla, ölümün yalnızca ontolojik değil ideolojik hesaplaşmaları da açığa çıkaran bir temaya

dönüştüğünü ve düşsel karakterlerin temsilinin de buna göre belirlendiğini iddia edeceğim.

İncelenen oyunlarda ortak olarak ölümün kazandığı anlamın zamanla, varoluşla ve toplumla kurulan ilişkiler etrafında şekillendiğini söylemek mümkündür. Özellikle geçmiş anlatıları bu oyunlarda büyük bir öneme sahiptir çünkü “kişinin kendi ölme deneyimine yaklaşımı, kendi geçmişiyle kurduğu anlatsal bağlar tarafından koşullanmıştır.” (Kellehear, s.226) Aynı zamanda ölüm de “geçmişe bakışı teşvik eder.” (s.227) Çünkü “ölmekte olan kişi bir amaç için yaşadığından, değerli amaçlara eriştiğinden emin olmak ister.” (s.228) İradenin, imkânların, seçme özgürlüğünün yokluğu en çok ölümün karşısında kendisini gösterir.

Necip Fazıl’ın, Dıranas’ın ve Aksal’ın oyunlarında ölüme yaklaştığını hissettiğinde geçmişi, kendi varlığını ve aile ilişkilerini sorgulamaya başlayanlar genelde eşinden şüphe eden, anlaşılmadığını düşünen erkek karakterlerdir. Kadın karakterler ise ortak olarak daha “yüzeysel” ve maddi meselelerle ilgili olarak çizilir. Yalnızca erkeğin içsel çatışmasını mümkün kılabilmek için oyunda gibidirler. Sevim Burak’ın oyunlarında ise hem ideolojik eklemeler hem de sahnelemeye dair fikirler dikkat çekici bir gelişim gösterir. *Sahibinin Sesi* oyununda yabancı düşmanı, asker kaçağı bir karakterin adım adım ilerleyen ölüm korkusunu, kimliğini çaldığı ölü askerle hesaplaşmasını ve mahallesindeki “yabancıları” öldürme planlarını görürüz. *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*’da ise oyun boyunca sahnede bulunan, kendisinden ölü olarak söz edilen komadaki bir erkekle, iki kadının hesaplaşmasına şahit oluruz. *Sahibinin Sesi*’nde rüya sahnelerine yer veren yazar burada artık bütün oyunu rüya ve gerçeğin belirsizliği üzerine kurar.

Temayla ilişkisini çeşitli biçimlerde kuran bu oyunların yine ortak olarak varoluşçu bir okuma gerektirdiğini söyleyebiliriz, çünkü örneklerimde kısaca

anlatmaya çalıştığım gibi oyunlarda ölüm fark edilmeyen, korkulan, gizlenen meseleleri açığa çıkaran bir hayat kesitidir. Türk edebiyatındaki simgesel tiyatro yazarlarının önemli bir ilişki kurduğu Maeterlinck (1914) de ölüm hakkındaki denemelerinde iradenin önemini vurgular. Ona göre insanın kendi varoluşunun zirvesinde, bilinmeyen (ölüm) üzerine düşünmek için gösterdiği kuvvetli bir çaba, ölmekte olanın korkunç duasından iyidir. (Our Eternity, 1914) Macdonald Clark da Maeterlinck'in felsefi görüşlerinden söz ettiği kitabında, onun ölüm üzerine düşünmesinin boyun eğen bir kadercilikle değil, yaşam mücadelesiyle ilgili olduğunu söyler. Ölüm üzerine yoğun biçimde düşünen felsefecilerden biri olan Heidegger'in metinleri de ölümü zaman, varoluş ve ötekiyle ilişkiler üzerine anlamlandıran ve sonunda çeşitli yüzleşmeleri mümkün kılan oyunları incelerken önemli olacaktır. Ona göre "hep mevcut olarak ölümle meşgul olma, kişiyi yaşama ilişkin yüzeysel ve kendini aldatici anlayışlardan kurtarır."(Malpas ve Solomon, s.187)

Özetle, ölüm üzerine düşünen oyunların gösterdiği ortaklıklar onları simgesel tiyatro türü altında incelemeyi mümkün kılar. Ölümün oyunlarda nasıl anlamlandırıldığını ve temsil edildiğini incelemek daha önce Türk edebiyatındaki varlığı hakkında bütünlüklü bir çalışma yapılmamış olan simgesel tiyatro türüne katkı sağlayacaktır. Ölüm üzerine yapılan çalışmalarda vurgulandığı gibi ölüm, tek bir anlama sahip olmayan, söz konusu kendi ölümümüz olduğunda bile bağlama, geçmiş tecrübelerle, varoluşumuzla ve toplumla kurduğumuz ilişkilere göre şekillenen bir tecrübedir. Böylece hem ontolojik hem de ideolojik tartışmaları mümkün kılan, dönüştürücü bir tema olarak karşımıza çıkar.

BÖLÜM 3

BİREYİN KENDİ ÖLÜMÜYLE YÜZLEŞMESİ

3.1 Ahmet Muhip Dıranas'ın *Gölgeler* oyununda “komşu” karakteri: cismi olmayanın “gölge”si

Ahmet Muhip Dıranas'ın *Gölgeler* oyunu 1943-1944 yıllarında yazılmıştır ve ilk kez 1946 yılında İstanbul Şehir Tiyatrolarının Tepebaşı'ndaki dram bölümünde sahnelenir. 1947 yılında Cumhuriyet Halk Partisi Tiyatro Ödülünü alır. (Dıranas) Bu oyun, ölüm teması ve simgesel tiyatro türü arasındaki ilişkiyi Maeterlinck'teki kadar açık görebileceğimiz bir oyundur.

Oyununun şahıs kadrosu kendisinden genç olan karısının sadakatinden, çocuklarının kendisine karşı sevgilerinden sürekli şüphe duyan bir “Baba”; gündelik hayatın akışını, tazeliği ve arzuyu temsil eden bir “Anne”; zengin bir adamla evlilik hazırlığında olan bir “Kız”; babasıyla sürekli gizli bir baba-oğul çatışması içinde olan ve yeniyi, devrimi, eşitliği savunan bir “Oğul”; kızın zengin “Nişanlısı”; sürekli evdeki saati kuran bir “Uşak”; oğulun ilişki kurmaya çalıştığı bir “Hizmetçi”; “Oğul'un” bir arkadaşı ve Anne'yle ilişkisi olduğundan şüphe duyulan bir delikanlı olarak anlatılan “Yaşamatóreni”; “Baba”nın geçmişteki sevgilisi ve aynı zamanda evde bir tablo olan “Narçiçeği Giysili Kadın”; ölümü çağrıştıran, gizemli bir “Komşu”dan oluşur. Görüldüğü üzere oyunda karakterler ya yalnızca “Baba”, “Anne”, “Uşak”, “Doktor” gibi toplumsal rolleriyle sunulurlar ya da simgesel isimlere sahiptirler: “Nar Çiçeği Giysili Kadın”, “Yaşamatóreni” gibi. Maeterlinck de şahıs kadrosunu genellikle benzer şekilde isimlendirir: “Rahip”, “En ihtiyar kör”, “Dua eden üç ihtiyar kör kadın”... Bu işlevsel bir tercihtir çünkü açığa çıkan duygular bir aileye ya da insana özgü hâle getirilmez, biricikleştirilmez. Ölümün ve

varoluş sorgusunun evrenselliğini taşır. Oyunun merkezindeki fikrin ve çağrışımların öne çıkması beklenir. Gerçekçi bir tutumdan özellikle kaçınılır.

Oyunda iç içe geçen farklı temalar yer alsa da bütün karakterlerin ürettiği imge ve çağrışımlar temelde ölüm temasına hizmet eder. Baba ve Anne'nin kötü giden evlilikleri, toplumsal cinsiyet rolleri ve yaş farkları üzerinden bir çatışma kurulur. Anne'nin bu evlilik içinde mutsuz olduğu birçok yerde sezdirilir. Bununla birlikte, Yakup Kadri'nin 1909 yılında yazdığı "Nirvana" oyunundan itibaren, Türk tiyatrosundaki simgesel tiyatro metinlerinin çoğunda pekiştirilecek olan "yüzeysel" ve "dünyevi" kadın karakter ile varoluşsal bir sorgulama içine giren erkek karakter ikiliği, burada da karşımıza çıkar. Baba'nın ölüme yaklaşma korkusu arttıkça sorgulamaya açtığı ilk meselelerden biri evliliğindeki tatminsizlik ve yetersizlik duygusudur: "Baba", karısının gençliğini gördükçe kendi yaşlılığını hatırlar. Bu durum tekrar eden çağrışımlar, sayıklamalar ve imgelerle başarılı bir şekilde verilir:

Anne- Oldum olası bir başka dünyada yaşarsın. Bütün ömrünce uğraştın beni de oraya çekmeye... Yarı canlı gömmeğe. Başardın da hani. Şimdi ölü müyüz, diri mi belli değil. Neyse tutma beni. Mutfakta işlerim var. (Yürür) Biz senin çevrendekiler, gölgeleriz sanki. Varız da yokuz da. (...)
Baba- Bir benim hallerim: onları da umursamayiver. Dediğin gibi Bir var, bir yokum...Gölge gibi... Gölgenin ne ağırlığı olur ki...
Anne- Şu anda içimden neler geçtiğini bilebiliyor musun?
Baba- Bilemem de bilebilirim de... Ama bilmek işime gelmez. Bak Hanım, insanların da hal dilinden anlayabilmeli; doğru ama ne yararı var...Akan suyu durduramadıktan sonra (Anne kırık ve umutsuz çıkmak ister) Dur bir dakika... Aramızdaki yaş farkı... (s.58-59)

Baba, ailesi üzerinde herhangi bir şekilde varlık gösteremediğini düşünür. Bu nedenle asıl kendisinin gölge gibi olduğunu söyler. Ona göre çocukları mirasını bekliyordur, eşi aradaki yaş farkı nedeniyle onunla mutsuzdur. Hem annenin arzularını hem de kendisini yaşlandırmaya devam eden zamanı, durdurulamayan akan su olarak ifade eder.

Bir başka çatışma Baba-Oğul arasındaki kuşak ve bakış açısı farklılığı üzerine kurulur. Baba, yaşamdan adım adım uzaklaştığını hissettikçe kendisinin yerini ve bütün varlığını alacak olan gençliğe kin duymaya başlar. Baba-oğul, genç-yaşlı çatışmalarının çok benzerleri Sabahattin Kudret Aksal'ın pek çok oyununda da kendine yer bulur. Farklı yazarlarda karakterlerin ilişkilerindeki bu ortaklıklar tesadüf değildir. Ölüm, yaşamın her alanını tek tek sorguya açmasıyla, ana karakterin bütün anlarına sızır. Özellikle “zaman”, ölüm düşüncesi söz konusu olduğunda birincil meselelerden birine dönüşür. Genellikle orta yaşın üzerindeki ana karakterler kendilerinden gün gün kopan yaşamı tutmak, zamanı yakalamak isterler. Bu isteğin imkânsızlığı hâlâ arzularına ulaşmak için vakti olan ve yaşamı coşkuyla kutlayan genç karakterleri tehdit olarak görmelerine sebep olur:

BABA: “Her şey yerli yerinde dursun daha. Kış armutlarını toplasak mı diyor; lafa bak. Niçin? Neden? Bir yılım daha çabucak benden uzaklaşsın diye mi? Yıllar hep böyle geçip gitti işte. Neden o bahçeyi, o çiçekleri, denizi, yelkenliyi, gençliğimi, uçurtmaları... Hep daha, daha, daha uzaklaştırmak istiyorlar benden? (...) Bir vicdan acısı tortulanıp duruyor yüreğimde. İster miyim? Can çekişme bu. (s.78)

Baba'nın çevresindekilerle kurduğu ilişki anlaşmazlık ve iletişimsizlik vurgusuyla sergilenirken oyundaki iki karakter diğerlerinin arasından sıyrılır. Bu karakterlerden biri Baba'nın tek dostu olan Komşu'dur. Bu karakter, oyunun başından sonuna kadar sahne talimatları, monologlar ve ikincil diyaloglar aracılığıyla simgesel bir anlam yüklenerek oyunun bel kemiğini oluşturur. Ölüm temasını temsil etmek için türü cazip kılan bütün anlatım ve sahneleme tercihleri bu karakter üzerinden yürütülür. Karakterin betimlenişi, zaman ve mekânı algılama biçimi, durağan ve simgesel sahneleri, monologları ve kesintili dili, geçmişle kurduğu bağ, varoluşsal sorgulamaları mümkün kılması ve Baba'nın üzerinde mutlak hâkimiyetiyle bu düşsel konuk, ölümü sahnede bedenleştirir.

Komşu, Uşak'ın evin saatini kurarken eşya-insan ayırımından söz ederek ölümlülüğü zaman ve mekânın tekinsizliği içinde hatırlattığı Hizmetçi ile açılış diyalogunun hemen ardından sahneye çıkar:

UŞAK: “Bir saati vakti geldi mi kurmalı; durmuş bir saat kurunca işler ama duran bir insanı kurup işletemezsin. Bir saat kaç insan ömrü boyunca yaşıyor. Beyin büyük babasından kalma. (...) Ağır da gitsen o, hızlı da gitsen o; sona varacaksın... Ölüm var mı yok mu... Zaman dediğin...
HİZMETÇİ: Çile doldurmak... Hele burada, bu evde (s.7)

Birinci perdenin ilk sahne talimatında salona girip çıkanın gölgesinin vurduğu camekânlı bir bölmeden söz edilir. Komşu'nun sahnedeki ilk varlığı da buraya yansıyan bir gölge biçiminde olur. Onun hakkında duyduğumuz ilk bilgiler ise Hizmetçi'nin söylediği şu sözlerdir: “O kanbur geliyor yine; komşu. Hortlak suratlı mendebur. Bir de kötü kötü bakar herkese. (sağdan hızla çıkar)”(s.9) Seyircide uyandırılmak istenen ilk izlenim, komşunun insanların gözünde ürkütücü ve pek sevilmeyen biri olduğudur. Hizmetçi, Komşu'yu ilerleyen sahnelerde de “hortlak” olarak isimlendirmeye devam eder. (s.76) Böylece ölüm teması için bir leitmotife dönüşen karakter, temaya hizmet edecek biçimde betimlenir. Hem sahne talimatları hem de karakterin kendisi özellikle kamburu üzerinde durur. Kamburunun yaşamı boyunca annesi dâhil kimseden sevgi görmemesine sebep olduğunu aktarır. (s.36) Aynı zamanda babanın sanrılarında biri olan topallıkla birlikte “sakatlık” olarak ele alınır. “KOMŞU: “sakatlık bir derttir, elbette... (Kendi kanburu) Her sakatlık.” Komşu'nun sözleri sırasında parantez içindeki “kendi kanburu” ifadesi özellikle vurgulanır. İlerleyen sahnelerde kamburluk, Baba'nın daha çok içe bakışını yansıtan sözlerinde simgesel anlamlar edinir:

Çoğu zaman nedensiz sıkıntılar insanın içini kanburlaştırır. (...) Ruhumuzun içini gören gözler, içimizin kanburuna atılmış taşlar değil mi? Nasıl acıtıyor onlar da[.] (Oturur. Bir susuştan sonra) Kocaman bir kanburu olanı tabuta nasıl yatırır[.] Ya içindeki kocaman kanburu mahşer gününde sen nasıl taşıyacaksın, Tanrının katında? Vay gidi, insan sersemli... (s.104)

Komşu'nun kamburu onun yalnızca fiziksel sunumunun bir parçası olarak işlenmez. Aynı zamanda bir "tabutta" ya da "mahşerde" yani ölümün varlığında berraklaşan bütün "yükleri", başkalarının bakışıyla taşlanan "ayıpları" ve pişmanlıkları temsil etme gücü vardır. Baba'nın Komşu'yu karşılarken söylediği sözler ve ilk diyalogları ise karakterin kazanacağı simgesel boyutun başka bir örneğini sunar:

BABA: "Geleceğinizi adeta sezdim. Kitap okuyordum içerde (...) bir tarih kitabı. Bir an sayfaların içinde sizi görür gibi oldum. Gördüm hem de.

Sabahtan beri anlamsız bir can sıkıntısı içindeyim."

KOMŞU: Yalnızsınız galiba.

BABA: Evet. Bir yaştan sonra hep öyle, zaten. Evet, hanım da yok... (s.10)

Komşu, babanın söylediklerine kısa yanıtlar vererek konuşmalarını sürdürür.

Konuşmaların parantez içlerinde "bir susuştan sonra, bir düşünüşten sonra" gibi diyaloglarını duraklatan talimatlar yer alır. Yalnızca dilde değil, sahne aksiyonunda da özel bir tercih vardır. Komşu-Baba sahneleri büyük oranda aksiyonu devreden çıkaran, durağan sahneler olarak planlanır.

Komşu'nun en önemli işlevlerinden biri oyuna geçmiş anlatılarını dâhil etmekte üstlendiği roldür. Geçmişini bir düş ya da bir diyalog ile bugüne taşıyanın çoğunlukla Komşu olması özellikle önem taşır. Ölüm, nasıl geçmiş üzerine düşünmeyi kaçınılmaz olarak teşvik ediyorsa; ölümü imleyen Komşu'nun geçmiş anlatıları için bir anahtar olması da tutarlı bir seçimdir. Ölüme yaklaşmanın anıları gün yüzüne çıkardığını yine Komşu'dan duyarız: "Hava karardıkça mangal ateşleri nasıl daha parlak görünürse, ömrün akşamına doğru anılar da öyle parlak görünüyor." (s.39)

Baba'nın geçmişte ayrılmak zorunda kaldığı sevgilisi düşsel bir karakter olarak sahnelenir. Komşu, onun portresinden söz açarak Baba'nın zihninde geçmişini ve Nar Çiçeği Giysili Kadın'ın hayalini canlandırır. (s.12) Nar Çiçeği Giysili Kadın'ı anımsattıktan hemen sonra "istenmeyeni hatırlamak" üzerinden kendi geçmişine

gider. Bir idam mahkumunun ölüm anını ve bunun kendisinde yarattığı çağrışımları aktarır:

Komşu- Tuhafır, mesela, ben ne zaman bir karga görsem...

Baba- Karga mı?

Komşu- Evet (Oturarak) Gençliğimde, bir sabah asılmış bir adam seyrettim. Sabah alacasında... Korkunç bir şey bu... Yüzünde vakitsiz uyandırılmış olmanın keyifsizliği vardı; sanki tüm öteki işleri yolunda gitmişmiş de... (gülür) Bir sürü adam merakla bakıyorduk. Ne düşünüyorduk? (kim bilir der gibi bir baş hareketi yapar) Her ölü insanı düşündürür... Aynı şeyler... Ama iğrenç biçimdeki ölümler daha başka... Bir tiksinti vardı içimde... Acıma falan değil... (...) Derken bir damda bir karga gözümüne ilişti. (...) [K]arga asılmış adama bakıyordu sanki. Sabah rüzgarıyla adam da sallanıyordu karga da . O anda aklımdan geçene bakın: Şu karga bu adamın ruhudur, dedim. Olacak şey mi? Neden asmışlardı; bilmiyorum, umrumda da değildi; ortada bir ölüm biçimi vardı, sadece bu. Şimdi ne zaman bir karga görsem, o asılmış adam gelir hep gözlerim önüne. Genç de bir şeydi. (s.13)

Komşu karakterinin anlattığı bu anı, oyunun ölüm temasını hem biçim hem içerik açısından nasıl temsil ettiğini önemli ölçüde yansıtır. Öncelikle bu sahnede bahsedilen ölümün “seyredilen” bir ölüm olduğuna dikkat çekmek gerekir. Sahne, ölmüş bir yakının yasına ya da bir cenazeye değil bizzat ölmenin kendisine dairdir. Komşu, ölünün kendisinde uyandırdığı tiksintiyi melodramatikleştirmeden doğrudan anlatır. Ölen gencin hikâyesiyle değil; ölme biçiminin kendisiyle ilgilendiğini söyler. “Yüzünde vakitsiz uyandırılmış olmanın keyifsizliği vardı.” Ölümü uyumaya denk gören alışılmış anlatıların aksine, ölüm “vakitsiz uyanmak” olarak tarif edilir. Çünkü ölümle ilgili en dehşet verici şey ölüm zamanının bilinmemesidir. Ölen kişinin genç olması özellikle vurgulanır; ölümün her an gelip yüzümüze iyi giden işlerin yarım kaldığını belli eden bir ifade bırakabileceğine işaret eder.

Dıranas’ın bu sahnede yaptığı tam da Maeterlinck’in hayal ettiğine yakın bir şeydir: Ölümün kendisini bir tecrübe olarak sahneye çıkarma fikri. Dıranas ölünün yüzündeki ifadeyi, ölmenin verdiği hissi sezdirmeyi başarır. Sabah alacasında gözlerini sallanan genç bir ölüye dikip sallanan bir karga imgesi yaratır ve bunu

görüp bir çağrışım üreten ise bütün yaşamını “kambur” geçiren bir karakterdir; bu ölüden ve aynı şekilde ölme ihtimalinden tiksindir aslında.

Komşu ve Baba arasındaki geçmiş anlatısı başka bir sahnede varoluşsal sorgulamaları üzerinedir. Baba ölümden, aldatılmaktan, yok sayılmaktan, oğula yenilmekten, yaşlanmaktan korkar. Bütün bu korkuların sebebi aslında ortaktır: kendi varoluşuyla ilgili bir mücadelenin içinde olması. Oyunun esas meselesi insanın irade gösterememesi, kendi varoluşunu gerçekleştirilmeden ölmekten korkması üzerine düşündürmektedir. Oyundaki uçurtma sahnesi bunun en iyi örneğidir. Baba ve Komşu hatıralarını anımsarlar, başta birbirlerine anlatıyor gibi görünseler de aslında sayıklıyorlardır. Bu sayıklamalar geçmişte irade gösteremedikleri, arzuladıklarına erişemedikleri, hayatın gerisinde kaldıkları anlara daairdir:

Komşu- Hep karşılıksız sevgiler... İpleri kopmuş uçurtmalar gibi...

Havada... Yine mutsuzum ama artık önemsiz. (...)

Komşu- Eve geldim bir ağlama bir ağlama... Anam dikilmiş başucuma, ilenir: ‘Seni doğuracağıma, taş doğursaydım, alnımın kara yazısı...’ Bir uçurtmanın daha ipi kopmuştu, hem de büyük... (...)

Baba- ‘Bursa’ya gidiyoruz dedi.’ Demek onunla son buluşmamızdı. Birden önüme bir dağ dikildi; kalakaldım aşılmaz. ‘Niçin?’ dedim. ‘Babamın görevi, Bursa’ya atandı’ diye karşılık verdi. Kar, duman, rüzgâr içinde bir dağ yolunu yitirmişim sanki.

Komşu- ‘Kambur’ demiş. Kamburum meydanda ne yapalım? Bir daha bahar gelmedi; böylece küskün bu yollarda yürüdüm karlar içinde artık.

Komşu- Bir yörüngeye girerler sonra, kopmuş uçurtmalar... Hani diyordunuz ya ‘geçmişten bir görüntü... İnatla’ diye odur bu (s.38)

Simgesel tiyatronun dilinin temalarla gösterdiği uyumu burada görmek mümkün.

Tamamını almadığım uzun diyalogda karakterlerin söyledikleri ne kendi cümleleri içinde mantıksal bir dizilim kurma peşindedir ne de birbiri ardına gelen konuşmalar iletişimi sürdüren bir diyalog üretir. Sadece “uçurtma”, “kar” gibi imgelerle buluşan ve zihnin çağrışımlarını ortaya saçan cümlelerdir bunlar, kesintilidir, düşseldir; bizi ileriye taşıyan bir olay vermezler. Bununla birlikte karakterlerin motivasyonlarına dair fikir veren bir anlatım sunar.

Ölümün açığa çıkardığı varoluşsal sorgulamalar kendisiyle bağlantılı çok temel birkaç meseleyi daha oyunun merkezine taşır. Bunlardan biri yaşlanmanın ölümle mecburi bir yüzleşme doğurmasıdır. Ölümle ilgili çalışmalar yaşlanmanın ölüm üzerine daha yoğun bir biçimde düşünmeye teşvik ettiğini gösterir. Bunun en açık sebeplerinden biri; insanın ölüme yaklaştığını hissettikçe anlamlı ve tatmin eden bir yaşam sürdüğünden emin olmak istemesidir. Bu sebeple aslında ölümle yüzleşmek yaşamla yüzleşmektir:

BABA: Bir küme gerçeği insan iş işten geçtikten sonra anlıyor, ne yazık ki...Hem de en güzellerini, yararlılarını, pusula...Pusula gerçekleri... Yıldızın yönünü gösteren (Bir süre susar, solur.) (...) Hayatı da, insanları da, eşyayı da, hatta kendi kendini de anlıyorsun bir gün geliyor... Bakıyorsun, dörtbir yanında, ne varsa sana artık gerçek varlıklarıyla görünüyor; gülümsüyor ya da dış gösteriyor, çirkin ve güzel, bağlanmışlık, ya da aldatılmışlık...Ama hep bir düşte gibiler: Elle dokunamıyorsun...Ne ayaklarına kapanabiliyor, ne yüzlerine tükürebiliyorsun... Ve... Encâma vardım, diyorsun, yâni sona. (Bir susuştan sonra) Kızın dediği gibi, dök artık o pirinci... (...) Hazin. Bütün bir ömür aldan, oyalan, bir takım hayaller, boş ümitler peşinde koş, yorul... Sonra en güzel gerçeği, anlamı... ve ne demekse işte, mutluluğu bul ve ... Öl. Tatmadan. (s.61)

Yaşamın hızı içinde fark edilmeyen ya da görmezden gelinen bu “pusula gerçekler” ömrün “sona varılan” anında tüm açıklığıyla fakat “elle dokunulmayan” bir “düşsellikte” insanın karşısına çıkar. Simgesel tiyatro metinlerinde ölümün ışığında fark edilen gerçekler; genellikle kişinin arzusunun peşinde gitme imkânını kaçırmaması, kötü giden bir evliliği yaşlılığına dek sürüklemesi ya da kendi bakışını miras bırakan saygın biri olamamak biçiminde somutlaşır. Örneğin alıntılanan sahnede “dök artık o pirinci” sözü, bir önceki sahnede Baba’nın Anne ve Kız konuşurken duyduğu bir diyaloga referanstır. Anne, Kız’ının sevmediği nişanlısından ayrılma kararına “ayıkla pirincin taşını” diyerek endişeyle yaklaşırken kızı aynı tedirginliği duymaz: “Ayıklarım ya da ayıklayamam... Dökmesini de mi beceremem?” (s.56) Baba’nın Anne’ye “dök artık o pirinci” demesi, onu evlilik içindeki mutsuzluğunu itiraf

etmeye çağırmasıdır. Bütün oyunda olduğu gibi bu çağrı da simgesel bir dilin arkasında gizlenir.

Baba'nın arkasında bir anlam, bir düşünüş bırakamayağına dair düşünceleri ise yine Komşu karakteri tarafından ölümlle bağ kurar: "Tıpkı bir kadavra... Odsuz, ocaksız bir ev. Oysa, bir çukura atılacak sürüntü değil, sürdürülecek bir düşünüş olmak ister insan, ihtiyarlığında" (s.27) Komşu karakterinin olabildiğince diğer karakterlerden ayrılmış, çağrışımaya dayalı sesi sahnede duyulduğu her an ölümü hatırlatır.

Oyunun ilk perdesinden itibaren ince ince işlenen ölüm korkusu ise düşsel karakterler sayesinde en derin ifadesini bulur. Yaşamı nihayet anlamlandırmaya başladığı anda ondan kopma fikri Baba'da başlı başına bir korku üretirken bunun ne zaman ve nasıl gerçekleşeceğini bilmemek içinde bulunduğu her anı tekinsizleştirir. Eşyaya, mekâna ve benliğine yerleşen bu tekinsizlik duygusu onu aynı zamanda yalnızlaştırır. Anne, Oğul ve Kız'la gerçekleştirdiği hiçbir konuşma karşısındaki tarafından anlaşıldığını hissettirmez. Bütün bu diyaloglar sadece çatışmaları daha görünür kılar. Bu durum ölümün tekilliğini de vurgular hâle gelir. İnsan, ölümlle girdiği yüzleşmede yalnızdır; yalnızca kendi geçmişiyle, seçimleriyle ve korkusuyla ilişki kurabilir. Tam da bu nedenle Baba'nın hayatındaki bütün "gerçekçi" karakterler ondan kopuk seyrederken; Komşu ve Nar Çiçeği Giysili Kadın onun zihninin bir parçası gibidir. Geçmişin ve arzuların taşıyıcısı olan Nar Çiçeği Giysili Kadın Dıranas'ın daha oyunun açılışında belirttiği gibi her zaman düşseldir; ölümü neredeyse bedenleştiren Komşu ise zaman zaman herkes tarafından görülen, az konuşan, ürkütücü bir misafirken zaman zaman bütünüyle düşseldir.

Nar Çiçeği Giysili Kadın, Baba'nın zihninin bir yansıması olarak sahneye çıktığında ölüm korkusu da oyunun merkezindeki yerini alır. Nar Çiçeği Giysili

Kadın, Baba'ya "çok mu korkuyorsun ölümden" dediği anda Komşu sahnede belirir: "NAR ÇİÇEĞİ GİYSİLİ KADIN: Ne kolay düşünebiliyormuşsun meğer ölümü. Çok mu korkuyorsun ölümden? (Birdenbire komşu belirir karanlığın içinden... Kara giysiler içinde sanki bir ölüm sembolüdür. Nar Çiçeği Giysili Kadın solmaya, salon loşluğa dönmüştür.)" (s.82) Komşunun oyunun bu noktasına kadar sezdirilen sembolik anlamı ve esas işlevi bu sahnedeki parantez içi talimatlarda açıkça gösterilir.

Artık tamamen Baba'nın ölüm korkusuna eşlik eden bir hayalet dönüşen Komşu, önceki sahnelerde de gördüğümüz kesintili ve iletişime hizmet etmeyen dilini sürdürür. Baba'nın yanıtları ise bilinç akışı biçiminde ilerleyen sayıklamalardır. Bu sayıklamalarda daha önce de kullandığı bir sembolün tekrarı önemlidir: "Armutları toplayalım, dedi. Toplayalım... Bu budur işte... Beni alıp nereye götüreceksin... Olanaksız..." (s.82) Baba, önceki diyaloglarından birinde Komşu'ya armutların toplanmasının kendisinden bir yılın daha alınması; ölüme bir adım daha yaklaşmak demek olduğunu söyler. Bu sayıklamalarda da aynı sembolik anlama referans verilir. Bütün eylemler, geçen zaman onu ölüme taşır. Ölüm karşısında yapabileceği tek şey oyunun inşasına da sirayet eden eylemsizliktir.

Aynı sahnede Baba'nın ölüm korkusuna bir belirsizlik duygusunun da hâkim olduğu görülür: "Beni alıp nereye götüreceksin..." Baba'nın bu belirsizliğin yarattığı korkuya ürettiği çözüm ölümlerle ilişkisi üzerinde durulan bütün temaları da birbirine bağlar. "Ta, çocukluğuma kadar gitmeliyim. O zaman, bilerek, tanıyarak...Çekil, yaklaşma...Böyle mi olacaktı! Nerden bilebilirim?" (s.82) Baba kendi ölümüne dair hissettiği ürpertiden "bilerek, tanıyarak" kurtulmak ister. Burada ucu açık bırakılan bilmek hem ölüm üzerine düşünmek ve onu daha erken tanımak olarak düşünülebilir hem de bireyin kendini bilmesi ve tanınması olarak yorumlanabilir. Aslında her iki

yorum da ölüm ve varoluş arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirir. Baba'nın "çekil, yaklaşma" diyerek kaçındığı kişi ise ona elini uzatan Komşu'dur. Baba'nın iki düşsel karakterle diyalogları ve sayıklamaları ile ilerleyen bu sahne; oyunda simgesel bir dil kullanılmasının içeriğe ne kadar doğrudan bir müdahalede bulunduğunu sergiler.

Üçüncü perdede türün bütün özellikleri ve gizemli iki karakterin işlevi çok daha açıktır. Anne ve Doktor'un ölüm üzerine konuşmaları ile başlayan perdenin giriş cümlesi şudur: "Ölüm, yazgımız, Hanımefendi..." (s.99) Bu cümlenin ardından ölüm ve yaşama iradesi arasındaki bağ gündeme gelir. Yaşama isteğini güçlendirmek gerektiğini söyleyen doktor "insanlardan uzaklaşmayacaksınız. Eşyaya ve cansız şeylere de gereğinden çok yaklaşmayacaksınız. (...) Bakarsınız, bir çerçeve, ölümün kapısı oluverir..." der. Buradaki "çerçeve" vurgusu; Nar Çiçeği Giysili Kadın'ın çağrıştırdığı geçmiş sorgusunun ölümle karşılıklı bir ilişkiye sahip olduğu fikrini destekler.

Anne ve Baba'nın ilk iki perdede görülen çatışmalı ve sorunlu iletişimi bu perdede de kuvvetli biçimde devam eder. Bu kez dile getirilenler ve zihinden geçirilenler arasında net bir ayırım yapılır. Baba'nın aklından geçen fakat sesi söylemediği sözler kulis sesiyle verilir:

(Kulisten)Ölüm... Sen de öleceksin ha?... (Kendi sesiyle) İnsanın gücüne gidiyor. (Kulisten) Küssüs ölümle, bir daha konuşma. (Kendi sesiyle) Dur, be (kafasına vurur) Boşuna. Bir ölüm eğitimi gerekli insana. (Kulisten) Bir yarar sağlar belki... Ama o da boşuna. Ölümün kendisi terbiyesizdir. (Kendi sesiyle) Yazık bir gün ya şurda otururken, ya dolaşırken, yaşamayı en çok sevdiğim bir anda belki, ölüvermek... Ne yazık!.. Hanım yine gücendi bana... Yaşamayı zehir ediyorum ona... (Kulisten) O da bana belki... (Kendi sesiyle) Hakkım yok. (s.111)

Baba'nın konuşmalarının iki sese ayrıldığı bu monolog, oyunun bundan sonraki seyri için bir öncüdür. Artık gerçek ve düşsel olan; ölüm ve yaşam gibi iç içe geçer. Ölüm düşüncesinden bir türlü kurtulamayan ve giderek daha derin bir yüzleşmeye girişen Baba kendi ölümünün nasıl gerçekleşeceği üzerine düşünmeye başlar. Ölümün ne

zaman ve nasıl yakalayacağını bilmemenin dehşeti Baba'nın sanrılarını adım adım çoğaltır. Böyle bir monologda eşyle ilişkilerindeki çıkmazdan bahsetmesi de tesadüf değildir. Ölümün belirsiz bir zamanda bütün seçme imkânlarını sonlandıracak olması; eyleme geçmenin, irade göstermenin önemini vurgulayan bir kapanış verir.

Bu sahneden itibaren oyunun önemli bir bölümü monologlar ve düşsel sahneler üzerinden ilerler. Baba ölümün tekil bir tecrübe olduğunu kavrar ve “kendi kapıları çalınmadıkça” bir başkasının, ölmekte olanın acısını anlayamayacağını söyler. (s.117) “Ne denli yalnız olduğunu” düşünüp iç geçirdikten sonra zihninde kendi ölüm anını kurar. Kurguladığı düşünceler yine kulisten bir ses biçimde verilir. Bununla birlikte olaylar da sahnede canlandırılır. Bu hayal sahnesinde bütün karakterler büyük bir telaş içinde hareket ederken Komşu herkesten farklı bir tutum içindedir. Soğukkanlılığı ve sakinliği ile dikkat çeker. Ölüyü yaşayanadan ayrı tuttuğunu belli eden sözler söyler: “Haliya güneş vurmuş gibi. (Dikkatle bakar) Parıl parıl yatıyor...Gözalıcı. Perdeyi çekmeli. Vah dostum. Boş yere tedirgin etmeyelim; o artık kolonya istemez. Hiç bir şey istemez.(...) Korkmayınız; hayır. (...) Gözyaşı da faydasız.” Komşu'nun odağı yas tutandan, ölüye çeviren bu ifadeleri onun tema açısından yönlendirici rolünün örneğidir.

Baba kurguladığı bu sahneye Nar Çiçeği Giysili Kadın'ı da dâhil eder. Gençliğin yaşama coşkusunu ve iradesini temsil eden Oğul, ölü evine konuk olan Nar Çiçeği Giysili Kadın'ı çok beğenir. Ona birlikte gitmeyi teklif eder. Baba'nın artık vakti kalmadığı için geçmişe dönüp düzeltemeyeceği her şey Oğul'un elinde bir imkân olarak mevcuttur.

Nar Çiçeği Giysili Kadın, Baba'nın ölüsüyle baş başa kaldığı anda ona ölümün neye benzediğini sorar. Baba'nın hayalinde bile bu sorunun yanıtı yoktur:

NAR ÇİÇEĞİ GIYSİLİ KADIN: Bir üflemiş: Püff: Yokum. Ölüm bu mu? (Susar) Senden ayrılmak acı geliyor bana? (Susar) Sen ne duydun ölürken?

Tadı ne? Söyleyemez misin bana? Ölümünden sonra da yaşıyor mu? (Susar)
(...) Kim avutacak beni? Kim, kim, kim... (Susar) Püf demeğe... Kim izinli?
KOMŞU:(Birden belirerek) Ben! (s.135)

Bu sahne, babanın başında onun zihnindeki iki gizemli karakterin ölüm ve yaşam hakkındaki konuşmasıyla sürer. Nar Çiçeği Giysili Kadın, Komşu'ya “tiksinti ile bakar[ak]” “Ne kadar çirkinsiniz” der. Komşu bu söze “hem güzel hem çirkin” diye karşılık verir. Burada Komşu'nun verdiği cevap aslında onun sembolik olarak ölümün taşıyıcısı olmasıyla ilişkilendirilebilir.

Komşu, Baba'ya “artık tek başınasın, sonsuza dek” diyerek veda eder ve Nar Çiçeği Giysili Kadın'ı da beraberinde götürür. Sahne aydınlanır, Baba'nın hayalinin sona erdiğini anlarız. Baba hâlâ bir sanrı içindedir ve sayıklar. Hayalinde kurguladığı yere düşer ve ölür. Tıpkı hayalindeki gibi ilk Hizmetçi geçer fakat onu görmeden gider. Öldüğü anda tamamen yalnızdır. “Duvardaki çalar saat vurmaya başlar. Saatin üçüncü vuruşunda perde kapanır.” Baba'nın ölümünün onun tasavvurundan farklı gelişmesi oyunun bütünüyle tutarlı bir anlam üretir. Ölümün temsili aslında onun bilinemezliğinin, boşluklarının temsilidir. Oyunun başında Baba'nın dışında mevcut olan ve gizemli iki karakter üzerinden aktarılan ölüm; oyunun finalinde artık herhangi bir ikilik bırakmaz. Bütün “topallayan”, “ayağı vuran”, “kambur” tutan yerleriyle yüzleşme gerçekleşmiştir.

Gölgeler oyunu, içerik ve biçimdeki bütün tercihleriyle ölüm temasını baş köşeye koyar. Şahıs kadrosunun çizilişinde, onların ilişkilerinde; özellikle de Komşu ve Nar Çiçeği Giysili Kadın'ın işlenişinde temaya hizmet eden önemli seçimler vardır. Bu iki karakter ölümün birçok yönüyle ele alınmasına olanak verecek biçimde işlev kazanır. Hem gerçek hem düş olarak sunulan Komşu; betimlenişi, kelime seçimleri, eylemleri, geçmiş anlatılarını ve varoluşsal sorgulamaları açığa çıkarması

hatta sessizlikleriyle çağrışım gücü açısından çok belirleyicidir. Oyunda açıkça ifade edildiği gibi ölümün sahnedeki bir sembolü gibidir.

Nar Çiçeği Giysili Kadın her zaman düşseldir çünkü artık müdahale edilemeyen, değiştirilemeyen fakat ölümün karşısında yeniden anlam kazanan geçmiş arzuları temsil eder. Komşu gibi karanlık ve ürkütücü çizilmez; aksine yaşama tutkusunu tetikleyen nar çiçeği renginde bir elbiseyle canlanır. Bununla birlikte bu iki zıt karakter birbirini var eder. Nar Çiçeği Giysili Kadın'ın Baba'nın zihninden son zamanlarda bir türlü silinmeyen anısı kendini en çok Komşu'nun anımsatmalarında gösterir. Yaşamdan azar azar eksilmek, kopmak bireyi geçmişteki tatminlere ve arzulara tutunmaya teşvik eder. Tersinden okursak, geçmişe bakmak ve neleri değiştirmek için geç kaldığını görmek de ölüm korkusunu gün yüzüne çıkarır. Özetle her bakımdan ölüm temasının simgesel bir anlatımla işlenişini mümkün kılan bu gizemli karakterler oyunda dikkate değer bir role sahiptir.

3.2 Sabahattin Kudret Aksal'ın *Evin Üstündeki Bulut* oyununda “Misafir” karakteri: ölümün kıyısında “açık denizler”

Sabahattin Kudret Aksal şiiir, öykü, deneme, oyun ve çevirileriyle farklı edebi türlerde önemli eserler veren üretken bir yazardır. Şiiir ve öyküleriyle çeşitli ödüller alan yazarın hepsi de farklı ölçülerde simgesel tiyatro türüne dâhil edilebilecek dokuz tiyatro oyunu vardır. İlk oyunu olan *Evin Üstündeki Bulut*, Ahmet Muhip Dıranas'ın *Gölgeler* oyunundan iki yıl sonra; 1948 yılında oynanır. Aksal (1998), Dıranas'ın bu oyununun önemine ve kendisi üzerindeki etkisine “Ahmet Muhip Dıranas” başlıklı denemesinde yer verir:

Ahmet Muhip Dıranas'ta, tiyatro, şiiirin uzantısıdır. (...) Özellikle *Gölgeler*, benim için en başarılı dört beş oyunumuzdan biridir. Gerek diliyle, gerek yapısıyla bu oyunun vardığı şiiir düzeyi şaşırtıcıdır. Öyle oyunlar vardır ki yirmi otuz yıl önce görsek bile, daha şimdi tiyatrodan çıkmış gibi bizde

etkilerini sürdürürler, büyüleri dağılmamıştır. Bütün renk ve ışık bileşimiyle, seslerin ve sessizliklerin uyumlarıyla onları anımsarız. Bir kezle yetinmeyiz de, bir, bir daha okumak isteriz onları. Gölgele de benim oyun dağırımnda bunlardan biridir. Tiyatronun şiirden ayrılmazlığının kanıtını verir. (s.217-218)

Aksal, *Gölgele* oyununu özellikle dil ve yapıdaki şiirselliği; ses ve sessizliklerin, renk ve ışığın uyumu sebebiyle etkileyici bulur. Bütün bu tercihler *Gölgele* oyununu ve Aksal'ın oyunlarını simgesel tiyatro türü altında incelemeyi mümkün kılan ortaklıklara karşılık gelir. Aksal, övgüyle bahsettiği anlatı ve sahneleme yöntemlerini kendisi de başarılı bir biçimde uygular. Oyunlarındaki başarısında şairliğinin de önemli bir rolü vardır. Simgesel tiyatrodaki konuşmalar çoğu zaman ikincil bir düzlemde, sözcüklerin çağrışım gücünden ve sembollerden yararlanarak ilerler. Bu nedenle oyunda temaya katkı sağlayan iyi bir diyalog kurmak, iyi bir dize kurmaya eş değerdir.

Batı tiyatrosunu da Türk tiyatrosu kadar titizlikle inceleyen Aksal'ın denemelerinde olumlu bir biçimde öne çıkardığı bir başka yazar da Arthur Miller'dır. Miller'ı "Cadı Kazanı" başlıklı denemesinde tür ve tema bakımından incelemesi özellikle dikkate değerdir. *Cadı Kazanı*'ni işlediği konu bakımından ve çatışmaların varacağı sonun önceden sezilir olmasından dolayı dramdan ayırarak tragedyya olarak ele alır. Bahsettiği farklılığın tek başına *Cadı Kazanı*'ni tragedyya yapıp yapmadığı ayrı bir tartışmanın konusudur çünkü türsel değişimler son derece esnektir. Ancak Aksal'ın burada gözlemediği önemli nokta, tema ve tür arasındaki karşılıklı ilişkidir. Aksal'ın ayrı bir parantez açtığı tema ise ölümdür: "Öyle sanıyorum ki, kişioğlunun mayasını kuran, toplumdaki topluma öyle pek önemli değişiklik göstermeyen sorunlar da girebilir tragedyyanın alanına. Ölüm sorunu bunlardan biri, belki de başlıcasıdır." (s.179)

Aksal “bildiğim oyunlarında kişilerinin değişmez yazgıları vardır” derken Miller’ın 1949 yılında basılan *Satıcının Ölümü* oyununu da örnek verir. Bu oyun, kendisinden önce yazılan *Gölgeler* ve *Evin Üstündeki Bulut* oyunları ile çeşitli benzerlikler taşır. Özellikle ölüm temasının işlenişi ve biçimde ona yer açmak için yapılan tercihler bu benzerliği doğurur.

Satıcının Ölümü oyununda ana karakter olan William’ın geçmişte kaçırdığı bütün olanaklar ve ölüm düşünceleri onun zihninde canlanan ağabeyi Ben sayesinde aktarılır. Ben karakteri gizemli hatta *Gölgeler*’deki gibi düşsel bir karakter olarak ölümün karşısında anlamlı bir yaşam sürme ihtiyacını ve kaçan fırsatların temsilini üstlenir. Sahnede görüldüğü her an temsil eden bir anlam üretir. Sahneler ilerledikçe William’ın sanrıları ve monologları artar. Oyunlar arasındaki bu ortaklıkların temelde temanın yarattığı temsil ihtiyacının bir ürünü olduğunu söylemek mümkündür. Ölüm ve yaşam arasındaki ilişkiye dair şiirsel bir sorgulama, anlatının geçmişe doğru aralanması ve bireysel yüzleşmeler *Evin Üstündeki Bulut* oyununda da göreceğimiz ortak bir dil ve anlatım gerektirir.

Evin Üstündeki Bulut oyununda şahıs kadrosunun temelini tıpkı *Gölgeler* oyununda gördüğümüz gibi bir ailenin üyeleri oluşturur. Baba karakteri alışkanlıkların ve yerleşik düzenin korunmasından yana biri olarak çizilir. Evinin dışını bir tehdit olarak algılar. Bununla birlikte geçmişi, zamanın ilerleyişini ve ölüm-yaşam ilişkisini sorgular. Oğlu Metin ise babasının aksine yaşama ve yaratma arzusuyla doludur; değişimin, seçme özgürlüğünün ve umudun sembolü gibidir. *Gölgeler* oyunundaki Oğul karakteri de benzer biçimde Baba’nın karşıtı olarak yaşama isteğini ve değişimi temsil eder. Fakat onun yansıttığı para ve şehveti öne çıkaran daha dünyevi ve yüzeysel bir yaşama güdüsüyken; bu oyunda Metin kendini

yaratıcılıkla var etmenin, irade göstermenin ve eylemliliğin önemine inanan bir duruş sergiler.

Şahıs kadrosunda baba-oğul arasındakine benzer bir kadın-erkek çatışması da vardır. *Gölgeler* oyununda ölüm ve yaşam sorgusu içinde su yüzüne çıkan mutsuz evlilik teması, bu oyunda da kendine yer bulur. Ancak bu kez çiftin yaşları birbirine yakın seçilmiştir. Yaş farkının bakış açısı üzerinden bir çatışma yarattığı ilişki; baba-oğul ve anne-kız ilişkileridir. Eşler arasındaki çatışma ise daha çok geçmişin tartışılması ve evliliğin getirdiği sınırlar üzerine kuruludur. Baba ihtiyarladıkça yalnızlaştığını söyler. Yaşamı ilk kez bu kadar sorguladığı da diyaloglarda sezdirilir:

BABA: İnsan bir yaştan sonra yalnız kendi kendinin dostu oluyor.

ANNE: (İsyan eder.) Bencilliğin en korkuncu bu seninki.

BABA: (Kendi dünyasını yaşar.) İlk gençlik... Umut yılları... Herkes kimsenin yaşamadığı bir ömrü yaşayacak zanneder kendini. (Bir susuş) Zannededursun. Zaman yürür. Orta yaş alır hükmüne insanı. (...) Didinirsin, uğraşırın, çalışırın. (Bir susuş) Amma ne için? Kendin de pek bilmeden. Sonra bir sabah her şeyden vazgeçmek üzere bir ihtiyar bulursun aynada. (Aksal, *Oyunlar*, s.27)

Baba misafirin gelişini beklerken kendi umut yıllarını düşler. Benzersiz bir yaşam yaratma ihtimali onun için kapanmış, değiştirilemez bir geçmişin parçasıdır. Anne ve Baba arasında geçen diyaloglar, Baba'nın evliliği içinde hissettiği yalnızlığın ilk kez yüksek sesle dile getirildiğini belli eder. Oyun boyunca Anne ve Baba birbirlerine karşı mesafeli ve suçlayıcı tutumlarını sürdürür.

Öte yandan simgesel tiyatro metinlerinin vazgeçilmez ikincil teması olan evliliğin sorgulanması kendini başka bir ilişkide daha gösterir. Ailenin büyük kızı Nilüfer ve sevgilisi Vural arasındaki çatışma, Anne ve Baba arasındakine çok benzer bir varoluşsal sorgulamayla açığa çıkar. Nilüfer, evlilik fikrine büyük bir kaygı ve şüpheyle yaklaşır. Fakat babasından farklı olarak Nilüfer'in sorgulaması geçmişe yönelik pişmanlıklar yerine geleceğe dönük bir özgürlük savunusu taşır. Nilüfer,

babasının ihtiyarlığında fark edip acısını duyduğu ama çaresizce kabullendiği bu “çemberin” içinde olmayı daha yolun başında reddeder:

VURAL: Güzel bir ev. Ağaçlı bir bahçenin içinde. Çocuklar, bizim çocuklarımız.

NİLÜFER: Allah aşkına sus. Kendimi zindanımın içine hapsedilmiş zannediyorum. (...)

NİLÜFER: Fakat evlenmeyi aşağı yukarı kararlaştırdığımız zaman... bana o zaman çok yabancı göründün. O gece yatağa girdiğim zaman ağladım. Nasıl bir duygu anlatamam. Sanki bir ağaç vardı hiç yemiş vermemiş ama ne eşsiz yemişler verecekti, onu kesmiş gibiydim o akşam. (s.36)

Misafirin gelişinden önce evi saran diğer bir çatışma Anne ve oğlu Metin arasında gelişir. Metin şiir ve oyun yazar bir gençtir. Edebiyat ve yazdığı eserler onun yaşama tutkusunun en temel sebebidir. Fakat annesi onun bu tutkusunu gereksiz bir heves ve serseri bir yaşamın göstergesi olarak kabul eder. Bunun yerine toplum tarafından kabul görmüş bir işe sahip olmasını ister. Metin annesinin “ana caddenin dışına çıkan herkesi serseri” olarak kabul ettiğini söyler ve onun bu tür düşüncelerine aldırış etmez. Aksine kendi dünyasında herkesten bağımsız bir “bayram sabahı” içindedir: “Bakın; bir bayram sabahı manzarası var dışarıda. Renklerin, ışıkların, eşyanın insanın kalbinin, insan düşüncesinin bayramı. Her an bir fırsattır, bir imkân. Fırsatı kaçırmamaya bakmalı.” (s.26)

Misafirin gelişinden önce kurulan tüm çatışma alanları ve ürettikleri ikincil temalar, misafirin gelişiyile ana tema olan ölüm ve yaşam sorgusuna bağlanacak çatlakları gösterir. Aksal’ın bütün ilişki ağlarını henüz Misafir sahneye çıkmadan açması oldukça işlevseldir çünkü *Gölgeler*’deki Komşu tek bir karakterin düşünme hatta uzvuna dönüşürken bu oyundaki Misafir üç ayrı karakterin varoluşsal sorgusuna sızacaktır. Bu nedenle ilk perdedeki hazırlık çok detaylı kurgulanır.

Oyunda mekânın ve atmosferin inşası da simgesel bir öneme sahiptir. Oyundaki tek mekân olan ev; ıssızlığın, yalnızlığın, kısır döngülerin, dışarıya

kapanmanın hatta gelecekle ilgili ihtimalleri sonlandırmanın temsili olarak işlev kazanır. Bununla birlikte durağan ve tehditkârdır.

Hiçbir karakter bu evde güvende ya da huzurlu hissetmez ya Metin gibi bütünüyle kopuk bir bağlanma ya da Anne ve Nilüfer’de olduğu gibi bir kapana kısılma hissine şahit oluruz:

ANNE: Tam da misafir ağırLANacak yer doğrusu. (Sesinde belirli bir tikslenme, bir karamsarlık vardır.) Bazen kocaman bir ay geçiyor, bir tek insanın başını uzattığı olmuyor kapımızdan. Bu تنها hayattan dünyada unutulmuş insanlar gibi yaşamaktan bıktım artık. (s.15)

Birçok simgesel tiyatro metninde olduğu gibi burada da mekânda zamanla uyum içinde bir yavaşlık söz konusudur. Baba sahip olduğu mallarını ve zamanını şehrin kargaşası içinde kaybetmekten korktuğu için bu ıssız yerde yaşamak için ısrar eder. Babanın sahip olduklarına, özellikle kalan zamanına sıkı sıkıya sarılma isteği onun yaşlandıkça derinleşen ölüm korkusuyla ilişkilidir. Anne, Baba’nın bu isteğine karşı tepkilidir. Bu evde “sanki zamanı yavaşlatmaya çalış[tıklarını]” söyler. (s.15)

Ölüm temasını merkeze alan simgesel oyunlarda genellikle mekân ve zaman arasındaki ilişki sembolik kullanımlarla pekiştirilir. Bu sayede mekân ve zamanın bu oyunlarda yalnızca ikincil araçlar olmadığını; asıl temayla doğrudan ilişki kurduklarını söylemek mümkündür. Bunun en başarılı örneklerinden biri *Gölgeler*’in açılış sahnesidir. Evin çalışanı evdeki saati kurmaktadır. Üstelik bu yaptığı eylem eşlikçi ya da doldurma bir aksiyon değildir. O sırada diyaloglar da sürekli duran saat ve zamanla ilgilidir. Ölümün gerçekleştiği son sahnede de duran saate referans verilir. Ev ve zaman arasındaki ilişki hep korunur. Aksal’ın *Bir Odada Üç Ayna* oyununda da karakterin ölümüyle birlikte saat duvardan indirilir; oğluna miras kalır. *Evin Üstündeki Bulut* oyunu da ilk sahnede evin çalışanının telaş içinde saati fark etmesini ve aileye hatırlatmasını içerir. Oyunun son sahne talimatında yine sessizlik içinde sadece saat tik takları duyulur.

Aksal'ın bu oyunda yaptığı en dikkat çekici tercihlerden biri de zaman ve mekânda durağanlığın tercih edilmesinin bu türdeki işlevini bir karakterinin ağzından örtük biçimde açıklamış olmasıdır. İnsanın kendi ölümü ve varoluşu üzerine düşünmesi sadece kendi zihninin kalabalığıyla baş başa kaldığı bir yerde mümkün olur:

NİLÜFER: (...) Kalabalık, çeşitli olaylar, çeşitli insanlar, insanları kendi kendisiyle kalsın bırakmazlar ki. Halbuki burası öyle mi? Bazen günlerce kimseye rastlanmıyor. Kafasında beliren fikirler, kalbini saran duygular insanı yalnız bırakmıyor ki. Kendi kendimizi tanımayı, kendi kendimizle konuşup anlaşmayı öğreniyoruz bu sessiz yerde. (s.23)

Simgesel oyunlarda renk, ışık ve ses kullanımı en az metin kadar önemlidir çünkü tıpkı bir şiir gibi en küçük parçasına kadar simgesel değerlerle bezenmişlerdir. Aksal'ın oyununun atmosferi de ilk sahneden itibaren temaya hizmet edecek biçimde kurgulanır: “Dışarıdan açık mavi ile grinin karışık bir tonu akseder. Bu aydınlığın denizden geldiği hissedilir.” İlk sahne talimatında bahsedilen bu renkler hem düşsel bir atmosfer kurar hem de oyunun önemli bir imgeye karşılık gelir: “açık denizler...” Aksal dışarıdan eve süzülen bir “denizden gelen bir aydınlık” hissi yaşatmak ister çünkü “açık denizler” önce Metin’le sezdirilen, daha sonra Misafir karakteriyle iç içe geçen bir “başka türlü yaşama” ihtimaline karşılık gelir. Misafir ve “deniz” arasındaki ilişki henüz Misafir sahneye çıkmadan kurulur. Baba, Misafir’i eve davet ettiğini ailesine anlatırken onun “deniz görünür mü evinizden” diye sorduğunu aktarır. (s.22) “Açık deniz” ifadesi oyunda giderek soyutlaşacak en sonunda bir ideale, bir düşe dönüşecektir. Bu yönüyle Ibsen’in *Yapı Ustası* oyunundaki “havadaki şato” imgesine benzerdir:

MİSAFİR: (Orta kapıya doğru yürür ve dışarısını gösterir.) Bak, şu sonsuz denize. Ne kadar tekne hep ona açılmak istedi. Ne olacağını, kendisi için onda neler saklı olduğunu bilmeden. Çoğu istedi, fakat öyle olduğu hâlde gene kıyıda kaldı. Gidenlerse gitti. (Bir an) Kim bilir nelerle karşılaştılar? Her şey onda. İnsanın alinyazısı açık denizde. Denize açılan ölümü yener. Bir olur denizle. (s.89)

Misafir, oyunda bahsinin geçtiği ilk andan itibaren evdeki düzeni ve karakterlerin bakışını etkilemeye başlar. Henüz fiziksel olarak sahnede değilken bile aslında oyunun bel kemiğini oluşturur. Baba, geçmişe dönerek ona dair hatıralarını anımsar.

Misafir, tıpkı ölüm teması gibi geçmişe bakışı teşvik eder:

BABA: (Geçmiş zamandır.) Konuşurduk. Bana hep gelecekte bahsederdi. İstedığı bir dünya vardı onun. Onu anlatırdı. Her gün yaşayıp durduğumuz bu hayat, (bir an için dalar.) her gün yaşayıp durduğumuz bu hayat, seni sıklıyor mu, derdi. Ben ölüyorum sıkıntıdan. Duramıyorum yerimde. Hayatıma ışık getirecek bir gün, bir insan. Onu bekliyorum. (s.21)

“Her şeye biraz şaşarak bakan” ve yaşamın tekrarlarından sıkılan bu misafirin gelişi evdeki gençlerde heyecan uyandırır. Metin, eve “zevkle konuşulabilecek bir insan” geleceği için mutludur. Nilüfer ise misafir haberini “durgun hayatımızda bir değişiklik” diyerek karşılar. Nilüfer’in bu sözü ailedeki herkesin içten içe bu evdeki yaşamlarıyla ilgili aynı duyguyu paylaştığını sezdirecek bir talimatla verilir: “(Bir an sessizlik. Sanki hepsinin düşüncesi açığa çıkmıştır.)” (s.22) Anne ise evin tenhalığından sıkıldığı hâlde Misafir’in gelişine endişeyle yaklaşır. Baba’nın onunla ilgili anlattıkları çocuklarına heyecan verirken Anne’ye korku verir: “Evlenmemiş bir insan. Tuhaf, aksayan bir taraf yok mudur böyle bir adamda?” (s.24) Karakterlerin misafire bakışı değişkenlik gösterse de aslında hepsinde ortak bir etki uyandırır: bireyi kendi seçimleriyle yüzleştiren bir imkân. Bu yönüyle Misafir “açık denizlere” yüklediği simgesel anlamı kendi varlığında taşımaktadır.

Evin çalışanı Fatma’nın Misafir hakkındaki görüşleri ise diğer karakterlerden önemli bir biçimde ayrılır. Fatma, Misafir’i eve geldiği andan itibaren hiç sevmez ve evin düzeni için bir tehlike olarak görür. Üstelik diğer karakterler kendi beklentileri doğrultusunda bir bakış ve yakınlık belirlerken Fatma’nın Misafir hakkındaki olumsuz görüşleri kendi yaşamına dair bir nedene sahip değildir. Fatma salt bir gözlemci olarak Misafir’i evde istemez: “(Kendi kendine) Eve misafir geleli her

şeyin tadı kaçtı. Dirlik düzenlik kalmadı.” Üçüncü perdenin açılış sahnesinde bir haberci gibi kendi kendine bu sözleri söyleyen Fatma’nın tavrı giderek sertleşir, sebebi verilmeyen bir nefrete dönüşür:

VURAL: (Valizi görür.) Bu kocaman seyahat çantası da kimin?

FATMA: (Nefretini gizleyemez.) Aziz misafirimizin. Nihayet gidiyor.

VURAL: (...) Fakat seni bu misafirden pek memnun kalmış görmüyorum.

FATMA: Pek mi? Hiç deseniz daha iyi, hiç.

Fatma’nın oyunun düşsel karakteri olarak ele alınabilecek Misafir’e olan tutumu *Gölgeler* oyununda Hizmetçi’nin Komşu’ya olan tutumuyla neredeyse aynıdır. İki karakter de birer haberci gibi düşsel karakterlerin ev için bir tehdit ya da uğursuzluk olduğunu iddia ederler. Bu yaklaşımlarının kendi yaşamlarında bir karşılığının olmaması da temsil gücüne dayalı bir tercihe işaret eder. Toplumsal kabuller, yüzleşme fikrini temsil eden karakterleri “tiksinerek” hatta “nefret ederek” “evden” göndermeyi arzulamaktadır.

Gölgeler oyununda Komşu ölümün sembolü hâline gelerek bir sorgulama alanı açarken burada Misafir karakteri varoluşunun bilincinde bir yaşamın temsili olarak karşımıza çıkar. Yaşamın anlamını ve onda gizli olan bütün imkânları gün yüzüne çıkarır. Bu temsil ölüm fikrinden uzaklaşmak olarak çizilmez. Aksine karşıt olarak görülen bu iki yüzleşme birbirini parlatır. Tıpkı Miller’ın *Satıcının Ölümü* oyunundaki gibi; ölüm ne kadar merkeze gelirse düşsel Ben karakteri yani özgürleşmenin, iyi bir yaşamın imkânlarının temsili kendine sahnede o kadar yer bulur.

Aile içindeki çatışmaların örüldüğü ve anlatının geçmişe doğru açıldığı ilk perdenin son sahnesinde Misafir karakteri nihayet sahneye çıkar. Sahne talimatı, karakteri hem ilgi çekici hem de gizemli kılmayı hedefler: “Misafir hakikaten kırk kırk beş arası görünür. Caziptir. Alışılmış bir insan tipi değildir. Değişik, biraz da

gariptir. Çok görmüş bir hâli vardır.” (s.41) Bu talimat, seyircinin/ okurun o ana kadar Misafir hakkında edindiği izlenimle tutarlıdır.

Misafir etrafında adım adım örülen gizemin en önemli aracı dilin simgesel biçimde kullanımınıdır. Oyunda her karakter kendi kimliğiyle ve beklentileriyle uyumlu bir dile sahiptir. Hepsinin sözlerinde ya diğer oyun kişileri ya da seyirci/okur tarafından doldurulması gereken boşluklar vardır. Aile fertleri arasındaki en günlük konuşmalar bile belirli bir çağrışım gücü taşır. Örneğin ilk sahnede evin küçük kızı Aysel ve evin çalışanı Fatma arasında kahvaltı hazırlığı sırasında bir diyalog başlar. Bu diyalogda “ayçiçeğini sulamak” ya da “kimse duymadan bir şarkı mırıldanmak” gençlik ve yaşlılık arasında örtük bir çekişmeyi çağrıştıracak biçimde konu edilir. Başka bir sahnede Anne “gün sonu günün en güzel zamanıdır belki de” derken aslında ömrün sonunda yaşamın güzelleşmesinden daha doğrusu kıymetinin anlaşılmasından söz etmektedir. “Açık deniz” imgesinin giderek derinleşmesine benzer şekilde diyaloglar da sahneler ilerledikçe daha soyut ve katmanlı hâle gelir. Dil iletişimden çok içe bakışa hizmet eder. Misafir, Metin, Nilüfer ve Anne ile ayrı ayrı düşsel diyaloglara sahiptir.

Metin ve Misafir arasındaki ilişki kaynağını, Metin’in bu evden çıkarak şehirde yaşama arzusundan alır. Metin, Misafir ile şehre gitmek istediğini ve ne iş olursa yapmaya razı olduğunu söyler. Bu diyalogda gerçekliğin dışına taşan taraflar dikkat çekicidir. Misafir, “Bul da Yaşa” şehrini beraber kuralım diyorsunuz?” der. Devamındaki konuşmalarda gerçekten bir şehir kurmaktan, binalarına taş taşımaktan, sergilerine resim tertiplemekten söz edilir. “Bul da Yaşa” şehri tıpkı Solness ve Hilda’nın “havadaki şatosu” gibi Metin ve Misafir’in ortak idealine dönüşür. Özellikle Metin, bütün ömrü boyunca bunun rüyasını görmüş gibi hissettiğini söyler. (s.63) “METİN: Bul yaşa şehrini düşünüyorum. Bir şehrin kuruluşunu sonra bir

nefeste, tılsımlı bir nefeste, ona hayatın, o eşsiz cevherin üfürüldüğünü düşünüyorum. Her şey birdenbire çalışmaya başlıyor.” (s.64)

Misafir ve Metin’in aralarında geçen bu konuşmadan sonra Metin sahnedan çıkar. Nilüfer’in sahneye gelişiyle birlikte Misafir ve Nilüfer arasında duygusal bir ilişki olduğu açık edilir. Metin’in ömrü boyunca Misafir’le kuracağı “bul da yaşa” şehrini beklediğini söylemesi gibi Nilüfer de “bugüne kadar hep sizi beklemiş gibiyim” der. Nilüfer’in ideali de bu evden ayrılmak ve sahneye çıkmaktır: “Siz iyi bir koca olun veya olmayın. Ben şu evin eşiğini bir an önce atlamak istiyorum. Uzaklara, uzaklara gitmek istiyorum.” (s.67)

Misafir ve Anne arasındaki düşsel diyalog ise tüm sahne anlatımına sirayet eder. Bir akşam bütün aile bir arada otururken Misafir dışarıdan gelen Nilüfer’e “karanlıktan korkmadınız mı?” der. O andan itibaren karanlığa simgesel bir anlam yüklenmeye başlar. “MİSAFİR: Karanlık insanlar için daima birtakım şeyler hazırlamaktadır sanki. İyi veya kötü. Fakat daima bir şeyler.” (s.46) Nilüfer karanlığı sevdiğini söyler. Metin ise “gecenin sanatını” yücelten sözler söyler. Anne “birdenbire” “ışığı söndürelim mi?” der. Aysel ışığı söndürür ve sahne yarı karanlıkta kalır. Sahne talimatına göre Misafir ve Anne önde aydınlıktadır. Diğer karakterler hareketsiz kalır; “Anne’yle Misafir’in konuşmasını duymazlar. Sanki onlar konuşan insanlar değildir. Belki de konuşmuyorlar hayallerini yaşıyorlardır. Konuşmaları bunun için ağırdır.” (s.47) Misafir ve Anne arasındaki düşsel sahnenin talimatı simgesel tiyatronun anlatımını doğrudan taşır. Hayal ve gerçek arasındaki ayırım belirsizdir hatta yazar bile “belki” diyerek yorumu seyirciye / okura bırakır. Bugünün hareketsiz kaldığı geçmişinse ağır fakat şiirsel bir dille açıldığı sahneler *Gölgeler* oyununda özellikle Baba ve Komşu’nun düşsel sahneleriyle paraleldir.

Anne ve Misafir birbirlerine karşı hissettikleri aşinalığı anlamaya çalışırlar. Sanki daha önce karşılaşmışlardır. Fakat gerçekte ortak bir anıları olup olmadığı belirsizdir. Misafir “kendi aleminde” bir anı hatırlar ve bir monolog gibi anlatır. Çocukluğunda bir bahar günü pencereyi açtığına bir piyano sesiyle büyülenir: “Bulduğum şehri bırakabilir, dünyayı bir daha dönmek üzere dolaşmaya çıkabilirdim o an. Sanki tanımadığım bir insan beni bilmediğim bir yere çağırıyordu. (Bir susuştan sonra değişik bir tonla) Siz miydiniz o akşam piyano çalan?” Anne hatırlamadığını söyler fakat daha sonra aralarında geçen konuşma giderek bu belirsiz anıyı Misafir’le Anne’nin ortak bir anısına dönüştürür.

İki karakterin geçmişle yüzleştiği ve bakışının kendi yaşamına yöneldiği monologlardan ortak bir geçmiş anlatısı üretilmesi aynı türdeki başka oyunlarda da mevcuttur. Karakterler tarafından yeniden kurgulanan ortak geçmiş, ölüm karşısında bugüne kadar yaşanan hayatı anlamlı kılmak için verilen çabayı temsil eder. Ölümün bireyselliği içinde gerçekleşecek olan korku dolu bir yüzleşme yerini yeniden hissedilmeye çalışılan arzulara ve tatmin duygusuna bırakır.

Christopher Innes (1993), *Avant-Garde Tiyatro* kitabında diyalogla ilgisiz, alt-metinsel düzeyde gelişerek birbirinin üstüne binen ve geçmişi anlatan monologları simgeci yazarların bir ortaklığı olarak aktarır. (Innes, s.38) *Gölgeler*’de Komşu ve Baba bugünden koparak kendi gençlik anılarını anlatırken diyaloglarındaki tek bağ ortak imgelerdir. Ibsen’in *Yapı Ustası Solness* oyununda ise Hilda, Solness’a ortak geçmişlerini anlattığında Solness bu anların gerçekten yaşanıp yaşanmadığını aslında hatırlamaz. Hilda’nın imgelerle yüklü sahneleri ilerledikçe Solness onun anlattıklarının yaşandığına inanmakla kalmaz; kendisi de aynı anlatıyı üretmeye başlar. Yazarların bu tercihi pek çok farklı açıdan ele alınabilir. Lakin tema ve tür ilişkisine odaklanıldığında insanın ölüm korkusu, ölüm karşısındaki anlam

arayışı ve kalan saatlerine etrafındaki herkesten daha çok sarılması kaçınılmaz olarak en bireysel tecrübelerden biridir. Bu tecrübe aynı zamanda yaşamdaki her şeyden daha ortaktır. Herkes kendi ölümüyle ve kendi varoluşuyla çepeçevre sarılmıştır.

Anne ve Misafir'in kendi geçmişlerine, yaşamlarındaki noksanlıklara döndüğü ve yüzleştiği bu sahnenin bitiminde ışıklar açılır. Anne'nin başı döner ve dinlenmeye gider. Bu sahneden sonra evin küçük kızı Aysel'in de kardeşleri gibi Misafir'e giderek "eşsiz bir yaşam" arzusundan bahsettiği görülür. (s.55) Yaşamın sıradanlığına, aynı şekilde başlayıp biten rutinelere isyan eder. Kendisinin mutlaka bunun dışına çıkabileceğine inanır ve bu düşüncesini bir sır gibi Misafir'le paylaşır. Aysel'in bu sözleri Misafir'in gençlik yıllarında Baba'ya söylediği sözlerle benzerdir. Gençlikte ve ihtiyarlıkta yaşama bakışın ve umutların nasıl değiştiği tekrar eden bir simgesellikle anlatılır.

Misafir ve Baba Aysel'in içinde bulunduğu "tehlikeli" çağ üzerine konuşurken mekân yeniden ana karakterlerden birine dönüşür. Baba bu evde olmaktan mutluluk duyduğunu ama çocuklarının onunla aynı görüşü paylaşmadığını söyler. Baba ve ailesi arasındaki çatışmada aslında "ev"; "açık denizle" aralarındaki bir engel gibidir. Baba ölümün başka nasıl karşılanacağını bilmediği için sığındığı bu evde sakin, "gürültüsüz" sadece bekler:

BABA: Onlar hayatı özlüyorlar. Sanki burada hayatta değilmişiz gibi. Ama hayat nedir onu da anlattıkları yok. Bir yaşamak isteği tutturmuşlar (...) (Bir susuş) Onlara sorarsanız ben yaşamıyorum. Ölümü bekliyorum. Yalnız bu bekleme zamanımı kabil olduğu kadar gürültüsüz, üzüntüsüz hatta tatlı bir hâle getirmek istiyorum. (Bir an) Büsbütün haksız değiller ya... Ne yapabilirim başka! (s.57)

Misafir ve Anne arasındaki düşsel sahneden sonra Anne rahatsızlanır. Metin annesinin bu hâlden en çok babasını sorumlu tutar. Ona göre annesinin "bembeyaz bir ölü gibi" yatmasının sebebi babanın yaşamları boyunca dilinden düşürmediği "bıkkınlık", "yorgunluk" ve "bezginliktir." Yaşamlarının tadını kaçıran, evde sürekli

tartışma yaratan babanın bu bakışıdır. Sessizce ölümün beklendiği bu eve daha ölüm girmeden onun varsayılan soğukluğu siner. Baba ise Metin’e bir zamanlar kendisinin de yaşama coşkusuna sahip olduğunu, “açık denizleri” kendisinin de beklemiş olduğunu anlatır:

BABA: Ben şimdi durgun bir denizde limana giren bir gemiye benziyorum. Ambarları tamtakır bir gemi. Halbuki açık denize ne denizaltı değerleri aramak ülküsüyle çıkmıştı. (Bir an) Acıdır ihtiyarlık, acı. Hele benim yaşıma gel, bakalım o zaman ne yapacaksın?
METİN: Ben sizin yaşınıza, sizin kadar dünyada bir şey yapamadan girersem öldürürüm kendimi daha iyi. (s.60)

Babasının yaşamında eksiklik gören Metin kendi yaşamını yazdıklarıyla var etmeye çalışır. Yarattığı karakterler onun yaşamının önemli bir parçasını oluşturur. Üçüncü perdenin dördüncü sahnesinde yazdığı oyunun karakterleri sahnede birer ses olarak çınlar. Sahne talimatında, “bu seste Metin’in şüphe ve tutkularının belir[diği]” söylenir. (s.73) Ses, Metin’e “düşünme değil, karar verme zamanı. Kıyıda pinekleme değil, denize açılma zamanı. Açık denize. Küçük hayatınızı değil, büyük macerayı yaşama zamanı.” der. Metin cesur olmadığı, eyleme geçemediği için babasını suçlarken aslında kendisi de aynı kararsızlık içinde çırpınır. Ses’in devamında başladığı monolog Misafir’in ve “açık denizlerin” ölümle ilişkisini bütünüyle sergiler:

Fırsatı kaçırmamaya bakmalısınız. Sonra ölüm karşısında ne yaparsınız? (Seste alaylı bir gülüş) Ölüm karşısında... İnsanların yaşarken yaptıkları hareketlerin ölüm için bir hazırlık olduğunu bilmiyor musunuz? Tıpkı yazdan kışa yapılan hazırlık gibi. Hayatı hiçe saymıyorum. Her şey, yaşamak içindir, yaşamak. Fakat yaşamak ölüm karşısında manalanır. Öldüğünüz akşam, sizi bir yatağa upuzun yatırdıkları akşam, gözlerinizin önünden safha safha hayatınız geçecek. (s.73)

Metin’in yaşama ve üretme iştahı, Misafir’le evden uzaklaşarak şehir yaratma arzusu ve babasıyla girdiği sonsuz çekişme onun ölümün karşısına anlamlı bir hayatla çıkamama korkusunun yansımasıdır. Metin’in bu korkusunun gün yüzüne çıkmasını sağlayan eve gelen Misafir’dir. Bu korkudan da yine ona ve “açık denizlere” sığınır.

İkisi de insanın kendi elleriyle ürettiği ve tatmin olduğu bir varoluşu temsil eder. Simgesel tiyatronun korkuyu, tutkuyu ve arzuyu simgesel olarak temsil etmenin işlevsel bir yolu olarak gördüğü sahneye yalnızca sesi çıkarma tercihi, bu oyunda önemli bir anlama daha sahiptir. Metin'in eylemlerine yön veren yine kendi ürettikleri olur. Yaratma cesareti insanın ölüm karşısındaki en kuvvetli sesine dönüşür.

Oyunun finalinde, Metin ve Nilüfer Misafir'le gitmekten vazgeçmişlerdir. Misafir bütün aile bireyleriyle vedalaşır. Misafir ayrıldıktan sonra aile kararmış odalarında sessizlik içinde oturur. “Bir aile tablosu gibidirler.” (s.92) Oyunun başı ve sonu arasındaki temel fark, karakterlerin yaşadığı içsel dönüşümdür. Bütün aile birbirlerine açıkça söylemedikleri korkuları, arzuları ve idealleriyle yüzleşirler. Metin ölüm karşısında duyduğu varoluş sancısıyla ilk kez açıkça yüzleşirken; Nilüfer yaşamla ilgili bugün duyacağı bir heyecanın bir erkekle yaşamını geçirerek yaşayacaklarından daha tatmin edici olduğunu keşfeder. Bu nedenle ne Vural'la ne Misafir'le olmayacağını söyler. Anne, gençliğinde yaşayamadığı heyecanlar ve içinde sıkıştığı ıssız yaşam için Baba'ya duyduğu öfkeyle ve pişmanlıklarıyla baş başa kalır. Baba ise Misafir'le yıllar sonra karşılaştığı andan itibaren gençlik hayallerini ve “açık denizlere açılacağı” umudunu hatırlar. Tıpkı çocukları gibi eşsiz bir yaşam umarken zamanla kendisini ölümü beklediği bir yaşama hapseder. Misafir yalnızca mümkün kıldığı yüzleşmelerle değil; öncülük ettiği şiirsel dil kullanımı ve düşsel sahnelerle de oyunun temayla kurduğu ilişkiyi güçlendirir.

Aksal'ın *Evin Üstündeki Bulut* oyunu evlilik, yaratma sancısı, yalnızlık gibi ikincil temalar içermekle birlikte temelde bireyin kendi yaşamını ve ölüm karşısındaki durumunu sorgulaması üzerinedir. İlk perdeden itibaren anlatıya sızan Misafir, eve gelişiyle ailenin alıştığı düzeni içeriden oymaya başlar. Baba'nın ilk

sahnelerde vurguladığı çemberin içi-aile, çemberin dışı-başkaları ayrımını sergiler. Baba'nın gözünde çember hiçbir şekilde parçalanmamalıdır. Çemberin dışı tehlikelidir. Öte yandan çemberin dışındaki yasaklar dünyası heyecan vericidir; ihtimallerle yüklüdür. Misafir sahneye çıktığı her an bir leitmotif gibi yaşamdaki imkânları ve seçme özgürlüğünü hatırlatır. Varoluşçu bir bakışın gölgede kalan iyimserliğini bedenleştirir. Misafir, denize açılmak için önce kıyıdan ayrılma sorumluluğunu almak gerektiğini de hatırlatır. Yalnız seçme sorumluluğunu alanlar seçme özgürlüğüne erişecektir. Yine de oyunun sonunda karakterler eşikten ayrılmayı reddederler. Böylece Misafir bir kurtarıcıya dönüştürülmez. Tıpkı Maeterlinck'in oyunlarında olduğu gibi karakterler yaşamın kendisi hâline gelmiş bir bekleyiş içinde bırakılırlar.

Dıranas'ın *Gölgeler* oyunu ve Aksal'ın *Evin Üstündeki Bulut* oyunu ölüm temasının işlenişi ve düşsel konuk karakterinin işlevi açısından çeşitli ortaklıklar gösterir. Bu ortaklıklar iki oyunda da ölümün ontolojik bir açıdan ele alınması ile doğrudan ilişkilidir. Bireyin kendi ölümüyle adım adım yüzleşmesi sahne dilinde gerçeklikten düşsel olana, sahneden sahne dışına, diyalogdan monologlara doğru uzanan bir yol izler. Oyunlardaki düşsel konuklar çağrışımların, geçmiş anlatısının ve sembollerin oyuna dâhil edilmesini kolaylaştırırken ölüm ve yaşam sorgusunun ana karakterlerde yarattığı dönüşümün vurgulanmasını da sağlar. Düşsel konukla girilen her diyalog hatta yaşanan her sessizlik anı oyunun açık etmeye çalıştığı asıl yüzleşmeyle ilgili önemli bir ipucu taşır.

BÖLÜM 4

ÖLÜMÜN AYNASINDA TOPLUMSAL HESAPLAŞMALAR

4.1 Simgesel tiyatroy türünde ortaklıklar ve dönüşümler

1909 yılında Yakup Kadri'nin *Nirvana* isimli kısa oyunundan itibaren Türk tiyatrosunda gelişen ölüm merkezli simgesel tiyatroy metinleri, birbirine esin kaynağı olarak uzun süre ontolojik bir çerçevede ilerler. *Nirvana* oyununu takip eden *Sağanak* oyununun özellikle türsel bir değişimin örneğini gösteren son perdesi, ölümün ölüm korkusuna tercih edildiğini vurgulayan *Mağara* oyunu, Halit Fahri Ozansoy'un dilin şiirsel kullanımına öncelik verdiği; ölümü beklemeyi ve ölüyü merkezi bir noktaya yerleştirdiği *Baykuş* ve *Hayalet* oyunları, Ahmet Muhip Dıranas'ın *Gölgeler* oyunu, Sabahattin Kudret Aksal'ın özellikle *Evin Üstündeki Bulut*, *Şakacı*, *Bir Odada Üç Ayna*, *Kral Üşüşmesi* oyunları ve türsel esnekliğine rağmen Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* oyunu ölüm teması ve simgesel tiyatroy türü arasındaki ilişkisinin işlevi açısından önemli ortaklıklar gösterir.

Bütün oyunlarda insanın ölüm fikriyle yüzleşmesi esas meseleyi oluşturur. Bu nedenle biçim ve sahneleme tema etrafında şekillenir. Kaynağı yüzyıllar öncesine kadar giden ölümü tanımlama ve onu birey için tanıdık kılma ihtiyacı tiyatroyda aynı zamanda bir temsil problemi olarak ortaya çıkar. Başkasının cenazesinin, yas tutmanın ve trajik sona ya da didaktik mesajlara dönüşen kayıpların ötesinde bizzat bireyin kendi ölümü nasıl temsil edilir? Bu soru kaynağını bütünüyle ölüme içkin bir meseleden alır. Ölümle ilgili yapılan bütün çalışmaların vurguladığı gibi ölüm herkes için ortak olarak vardır ve herkes için çözümsüz bir biçimde bilinmezdir. Ölüme yakın deneyimlerden söz edilse bile yaşayan bütün varlıkların ölüme yabancılığa mahkûm olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bu nedenle “ölümün her temsili onun

yanlış bir temsilidir.” (Curtin, 2019, s.66) Ölümün her temsilinde gösteren ve gösterilen arasında; simge ve çağrışımlar arasında “büyük bir uçurum” ve “uyumsuzluk” vardır. (s.66) Sembolistlerin oyunlardaki atmosfer kullanımını ölümü çağrıştıracak biçimde tasarlaması temsildeki boşlukları gidermek için üretilen bir çözümdür. (s.66) Bununla birlikte ölümün nasıl temsil edileceği temsilin gerçekleştirildiği tarihsel ortama ve ölüme nasıl bakıldığına göre değişir. (s.66) Curtin’in değerlendirmelerinden hareketle ölümün bilinmezliğinin doğal olarak ürettiği bütün boşlukların, amaca yönelik olarak doldurulma imkânı barındırdığını söylemek mümkündür. Tıpkı ölümün bilincinin ve bilinmezliğinin yaşama değer katması gibi ölümün temsili de sahnede sınırsız olanaklara yer açar.

Türk tiyatrosunda ölüm teması, varoluşsal bir yüzleşmenin anahtarı olarak görülür. Yaklaşık olarak 1960’lara kadar ölüm daha çok bireysel bir çerçevede yaşamı sorgulamayı tetikler. Bununla ilişkili olarak evlilikler, pişmanlıklar, kaçırılan olanaklar, arzular, gençlik ve ihtiyarlık arasındaki fark tartışmaya açılır. Oyunlarda genellikle erkek karakterler ölüm fikri ya da ölüm korkusu sayesinde iç dünyasına döner ve yaşam üzerine anlamlı tartışmalar üretir. Kadın karakterler ise erkeklerin varoluşsal sorgulamalarını parlatacak biçimde soluk bırakılır. Erkeğin toplumdan ve geçici hazlardan kopuşu “dünyevi” ve “yüzeysel” kadının “ondan aldıkları” ya da “engel oldukları” ile sunulur. Esra Dicle’nin Yakup Kadri’nin *Nirvana* oyununda toplumsal cinsiyet üzerine kurulu bütün zıtlıkları göstererek tespit ettiği gibi “aşk ve kadın, erkeğin büyük emelleri önünde bir engel olarak çizilir.” (Dicle, 2022, s.470) “Nirvana’ya ulaşsa ulaşsa erkek ulaşabilir” fikri bahsi geçen diğer simgesel tiyatro metinlerinde de belli oranlarda kendini gösterir.

Dıranas’ın (1977) *Gölgeler* oyununun ölüm ve yaşam çatışmasından sonra en büyük çatışması kadın ve erkeğin evlilik içindeki çatışmasıdır. Bu çatışmada Baba

karakteri felsefi tartışmalar yürütebilen, kendi yaşamını sorgulayan ve arzuları saf hevesler olarak gösterilen tarafken Anne'nin bütün pişmanlıkları evdeki erkeğin "huzurunu bozan" bir şikâyet etme hâli içinde verilir. Üstelik Baba'nın zihninde Anne'nin arzuları hep kendisinden genç biriyle yaşayacağı yasak bir aşka dairdir. Evin gençlerinde de durum farksızdır. Evin oğlunun bir hayat görüşü, savunduğu doğruları, arzuları varken kız çocuğun sahnedeki bütün varlığı nişanlısıyla olan ilişkisi üstündendir.

Necip Fazıl'ın (2013) *Bir Adam Yaratmak* oyunu ise aksiyona yer verdiği her an doğrudan pek çok Tanzimat romanının keskin biçimde uyguladığı "melek" ve "şeytan" kadın ayrımı üzerinden ilerler. Ana karakter olan Husrev, ölüm ve intihar fikriyle yüzleşirken bir yandan da iyinin ve kötünün temsili hâline getirilen iki kadın arasında savrulur. Halit Fahri Ozansoy'un (1935) *Hayalet* oyunu ise histeri nöbetleri geçiren bir kadın ve onu çevreleyen "erkek bakışı" ile örülmüştür.

Sabahattin Kudret Aksal'ın oyunları da hemen hemen benzer bir bakış inşa eder. Ölüm üzerine düşünen ve ölüme yaklaştıkça evliliğinden uzaklaşan, yalnızlığını benimseyen kişi hep erkektir. Kadın karakter genellikle ölüm fikrinin yarattığı atmosferden şikâyet eder ve bu nedenle eşine gizli bir öfke duyar. Kadın karakterler için ölüm ve yaşam doğrudan karşıttır. Halbuki erkekler "nirvanaya ulaşması" daha kolay görüldüğü için ölüm ve yaşam arasındaki ilişkiyi adım adım sezer. Örneğin *Şakacı* oyununda Ragıp Bey'in eşi Nahide Hanım ve çocukları onun öldüğüne inanır ve bu sayede hayal mi gerçek mi olduğu muğlak bırakılan Ragıp Bey ve ailesi arasında bir yüzleşme gerçekleşir. Ragıp Bey, eşinin gerçekte onu sevmediğini, sadece çıkar ilişkisi kurduğunu öğrenir. (Aksal, 1998) *Evin Üstündeki Bulut* oyunu ise "erkek bakışını" ve üstünlüğünü oyunun düşsel karakter olan Misafir üzerinden sürdürür. Misafir hem Anne'yi hem de Nilüfer'i kurduğu duygusal ilişkiler ile etkisi

altında tutar. Bununla birlikte yine evliliğini bütün olanaklarına taş koyan bir engel olarak gören ve içten içe “çemberin dışını” arzulayan Baba’dır. Anne sadece ölümü çağrıştıran ıssız evden ve kırsal yaşamdan şikâyet eder. Misafir geldikten sonra onun etkisi altında kalarak hastalanır ve yatağa düşer. Nilüfer ise Misafir’in gidişiyle tıpkı Yakup Kadri’nin (1991) *Sağanak* oyununun sonunda Belkıs’ın yaşadığı gibi ideallerinden ayrı düşmüş hisseder. Yine de Anne ve Nilüfer’in bir erkeğin dolayımı ile olsa bile kendi yaşamları üzerine düşünmeleri ve arzularını keşfetmeye çalışmaları bu oyunu diğerlerinden ayırır.

Farklı oyunlarda örnekleri görüldüğü üzere toplumsal cinsiyet rollerine dayalı bir karakter inşası bahsi geçen simgesel tiyatro metinlerinde dikkat çeken ortaklıklardan biridir. Ölümün temsili bu oyunlarda daha çok varoluşsal bir sorguyu tetiklemesiyle işlev kazandığı için kadın ve erkeğin yaşama bakışının nasıl temsil edildiği de önemlidir. Curtin’in bahsettiği temsil boşlukları zaman zaman toplumsal normlar ve yazıldığı dönemin bakışı ile doldurulur.

Gülten Akın’ın simgesel tiyatro türü içinde değerlendirilmesi mümkün olan oyunları, türdeki bu dikkat çekici ortaklığı sekteye uğratır. Akın’ın oyunlarında kendi varoluşunu sorgulayan ve bunu simgesel bir dille ifade eden kadın karakterler öne çıkar. Simgesel tiyatro türünün ilk dönemi adı altında değerlendirilebilecek yazarlarımızın ölümle ilişkisi üzerinden yer verdiği ikincil temaların hemen hepsi bu oyunlarda da görülür. Ölüm düşüncesi evlilik, arzular, geçmiş, kaçırılan fırsatlar ve yaşamın değeri üzerine düşünmeye teşvik eder. Yani varoluşsal sorgulamalar burada da benzer biçimde kendisine yer bulur. Bununla birlikte önemli bir değişim vardır: Ölümün doğurduğu bireysel yüzleşmeler adım adım toplumsal hesaplaşmalara dönüşür.

Gülten Akın'ın *Batak* oyunu temelde evli bir çiftin geçmişe doğru açılan çatışmasını işlese de oyunun merkezinde yine ölüm fikri vardır. Bir “batakta” sancılı bir eylemsizlik içinde sonunu bekleyen kadın ve erkek, evliliklerindeki mutsuzluğun kaynağı olarak birbirini gösterir. Erkeğin söylemleri toplumun beklentileri ve bakış açısıyla uyumlu sunulur. Kadın ise “dibe batmamak” için girdiği son mücadelede geçmişe dönüp baktığında yaşamının çalındığını keşfeden taraf olur.

Ev içinde gerçekleşen ve görünmez hâle gelen rutinler, baskıcı bir dil ile gençliğinde susturulmak, kendisi için yaşamamış olmak kadın karakterde en çok ölüm fikrine yaklaşıncı öfke uyandırır. “Kadının özgürlüğünü kısıtlayan ataerkil kaideler” olarak görülen “batak metaforu” açık biçimde adım adım ölüme varmakla da ilgilidir. (Garan Gökşen,2023, s.442) Tıpkı bahsi geçen oyunların neredeyse hepsinde olduğu gibi “saat” ve zamanın önemli bir sembol olarak kullanılması bunun kanıtlarından biridir: “Batak oyununda, dizleri üzerinde hareketsiz duran, her kıpırdanışlarında gittikçe batağa-çıkmaza-ölüme-kaçınılmaz olana saplanan karakterler sürekli duvardaki saatin sesinin baskısı altındadırlar. Vaktin yaklaşıyor olduğunun bilincinde olan karakterler korkuyla birbirlerine saati sorarlar.” (Dicle, 2020, s.269)

Batak oyununda görüldüğü üzere ölüm fikrinin uyandırdığı yüzleşme sayesinde kadın karakter kendi yaşamını sorgulamaya başlar. Dıranas'ın ya da Aksal'ın oyunlarındaki kadınlardan farklı olarak burada kadın karakterin yaşadıklarında toplumsal cinsiyet rollerinin ve ataerkil sistemin rolü özellikle açık edilir. Ölümün mümkün kıldığı bireysel bir yüzleşme bütün kadınları içine alan bir hesaplaşma alanına dönüşür. Erkeğin dilinin ve davranışlarının münferit değil, son derece ideolojik olduğu gün yüzüne çıkar.

Sevim Burak'ın oyunları da bu yönüyle Gülten Akın'la aynı çizgide ilerler. Öykülerinde ve oyunlarında kadın karakterlerin yaşama ve ölümlerini yüzleştirmelerini onların kendi odağından görmek mümkündür. Özellikle tiyatro, evlilik ve ikili ilişkiler üzerinden işlenen çatışmaların toplumsal arka planını yansıtmak için geniş olanaklar sunar. Burak'ın iki oyununda da çatışmalar ölüm merkezi etrafında genişler. Öyle ki Sevim Burak'ın oyunlarında ölüm teması, simgeselden absürde varan bir yelpazede bütün temsil denemeleriyle sahnededir. Burak'ın oyunlarında ölüm korkusu ve beklentisi yalnızca ataerkil sistemle hesaplaşma üretmekle kalmaz; aynı zamanda resmî ideoloji ve hegemonya ile üretilen “içerideki düşman” fikriyle de hesaplaşır.

Melih Cevdet Anday'ın simgesel tiyatro metinlerinde ise oyunların yazıldığı siyasi ortamın derin izleri görülür. 1970'lerde tırmanan toplumsal çatışmalar ve politik cinayetler Anday'ın özellikle *Müfettişler* (1972), *Ölümler Konuşmak İsterler* (1972) ve *Ölümsüzler* (1984) oyunlarına ölüm teması ve onun görünür kıldığı politik hesaplaşmalar ile yansır. Artık merkezde tarihi belirsiz bir ölümün karşısında kaçırılan olanakların ötesinde, ansızın gelerek yaşamdan çalan politik ölümlerin toplumsal olarak sorgulanması vardır.

Simgesel tiyatro türü içinde ortaya çıkan bu değişim daha çok metinlerin tarihsel bağlamıyla ilgilidir. Kadın hareketlerinin, politik çatışmaların ve kimlik siyasetinin yükselişe geçmesi üretilen metinleri elbette doğrudan etkiler. Ancak ölümü bu denli merkeze alan oyunlarda ideolojik hesaplaşmalara yer verilmesi ve ölümün doğrudan bu hesaplaşmalarla ilişkilenebilmesi yalnızca tarihsel bağlamla açıklanamayacak bir istikrara sahiptir.

Ölüm ilk bölümde yer verdiğim gibi açıkça varoluşsal bir meseledir. Bununla birlikte, ölüm aynı zamanda dikkate değer biçimde politiktir. Üstelik “yeryüzünde

ölümü siyasallaştıran yegâne ülke burası, yegâne çağ Yeniçağ değildir.” (Sayın,2021, s.12) Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi* isimli kitabında iktidarların ölümü ve geriye kalanların yaşamını zapt etme arzusuyla gerçekleştirdiği eylemlere siyasi tarihten çeşitli örnekler sunar. Bu eylemler genellikle ölümlerin mezarlıkların bırakılması, yakılması, taşınması gibi doğrudan ölünün zihinlerdeki varlığını silmeye, yok etmeye yöneliktir. Sayın, “ceset bir imgedir” der; onun ortadan kaldırılmasıyla “mezarı olmayanın ruhu belki huzur bulmayacaktır ama asıl önemlisi, mezarda yatmayanın imgesi ve hatırası belleklerden kazınmakta, bir süre sonra unutulmaktadır.” (s.13)

Siyasi amaçlar doğrultusunda kimi zaman ölüm, avcının avı üstündeki güç gösterisine dönüşerek ölünün sergilenmesini ya da küçük düşürülmesini de içerebilir. Bu noktada ölüm çalışmalarının bir kolunu oluşturan “ölülerin hakları” meselesi gündeme gelmektedir. Her bireyin öldüğü zaman insan onuruna yakışır bir muamele görme hakkı vardır. Sayın, bu hakkın korunmasını “ölüm terbiyesi” olarak isimlendirmektedir.

Sophokles’in *Antigone* oyununun temel meselesi aslında bir ölüyü haklarına kavuşturma mücadelesidir. Burada ölünün haklarından mahrum kalması hem iktidarın bir güç gösterisini hem de çok erken bir tarihte “ölünün kimliklendirilmesini” ve “ayrıştırılmasını” içerir. (s.50) Gömülmeyi, anılmayı, onurlandırılmayı hak eden yalnızca otorite sahiplerinin uygun gördüğü kişilerdir. Ölümü onurlandırılan ve zihinlerde yarattığı imge makbul görülen kişilere “kahraman” ya da “şehit” gibi kimlikler verilirken; yaşarken toplumun kabullerine uygun hareket etmeyen, “marjinal”, “düşman” ya da “hain” kimliği yakıştırılan kişilerin hakları öldüğünde de zedelenmeye devam eder.

İktidarın ölümle ilişkisi yalnızca onu bastırma ve kendi kontrolü altında tutma ile sınırlı değildir. “Devlet iktidarı tersinden bir denkleme ölümün her yere sinsice

sinişi sayesinde varlığını koruyup soluk alabilir.” (s.128) Yani iktidar sahipleri kendi varlığını insanın ölüm korkusu sayesinde pekiştirir. Ölümü,kendi iktidarının karşısında konumlandığı kişi için bir tehdit olarak kullanır. Toplu kıyımlar, savaş suçları, politik cinayetler, soykırımlar; iktidar sahiplerinin ölümle girdiği girift ilişkinin en acı örnekleridir.

Bu açıdan değerlendirildiğinde tiyatro ve ölüm arasındaki önemli bir benzerliğe dikkat çekmek gerekir. İktidar, tiyatroyu kendisi için ciddi bir tehdit olarak algılar. Bunun başlıca sebebi, tiyatronun seyirciyi de içine alan kolektif bir üretim alanı olmasıdır. Her türlü fikir alışverişine, örgütlenmeye ve kaçınılmaz olarak iktidarın meşruiyetini azaltmaya zemin hazırlama potansiyeli taşır. Bununla birlikte, tiyatro pek çok duyuya hitap eden biçimiyle ve farklı sahneleme olanaklarıyla seyircide etki uyandırma şansı çok yüksek bir sanattır. Verilmek istenen mesaj, basılı bir materyalden çok daha hızlı bir biçimde alıcısına ulaşır ve yayılır. Tam da aynı sebeplerle tiyatro tehdit olarak görülmesinin yanı sıra devlet ideolojisinin kültürel bir aygıtı olarak da görülür. “Egemen ideolojiler, öncelikle tiyatroyu mekanizmalarının içine katıp denetler ve yönlendirirken, tiyatronun eşsiz telkin kuvvetinden de sonuna kadar yararlanmanın yolunu ararlar.” (Dicle, 2013, s.34) Yani ehlileştirilen bir ölüm ve tiyatro iktidara her şeyden daha çok hizmet edebilir. Öte yandan gözetim altında tutulmadıklarında iktidarı kendi dışlıları arasında öğütebilirler.

İktidarların hem faydalanmaya hem kontrol altında tutmaya çalıştığı ölüm ve tiyatro, tutarlı bir temsilin çatısı altında buluştuğunda bütün toplumsal normlarla ve ideolojik araçlarla hesaplaşma alanı açma gücüne sahiptir. Simgesel tiyatronun sunduğu olanakları kendi amaçları doğrultusunda dönüştürerek bu güçten faydalanan

Gülten Akın, Melih Cevdet Anday ve Sevim Burak türlerin işlenen temalarla doğrudan ilişkili biçimde geliştiğini bir kez daha kanıtlar.

Tüm bu değişimlerin ışığında ilk dönem yazarlarıyla bu üç yazarımızın ortaklıklarına yeniden bakmak anlamlı olacaktır. Ölümün mümkün kıldığı bireysel yüzleşmeler toplumsal hesaplaşmalara dönüşürken, varoluşsal sorgulamalar ve ölüm korkusu gibi temel meseleler geri planda bırakılmaz. Aksine, bireyin ölümle ilişkisi ne kadar derinlikli işlenirse politik olanın açığa çıkması o kadar mümkün hâle gelir. Dilin çağrışımlara dayalı ve simgesel kullanımı, iletişimin kesintili ve içe dönük bir biçimde ilerlemesi, gerçeğin ve düşün, sahnenin ve kulis sesinin iç içe geçtiği sahnelere yer verilmesi benzer biçimde devam eder. Kaynağını türün bu özelliklerinden alan çok daha cesur ve özgün tercihler de karşımıza çıkar. Mekân ve zamanla kurulan ilişki hâlâ oldukça önemlidir ve simgesel anlamlar üretir.

İlk bölümde ele alınan şahıs kadrosuna işlevsel bir “düşsel konuk” ekleme fikri de bu oyunlarda kendini göstermeye devam eder. Özellikle Sevim Burak oyunlarının temel tartışmalarını bu karakterler üzerinden öne çıkarmayı oldukça iyi uygular.

Sahibinin Sesi oyununda Muzaffer Seza, *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* oyununda Mezar Taşçı oyunun seyrine önemli katkılarda bulunur. Simgesel tiyatro türü içindeki tüm ortaklıklar ve değişimler göz önünde bulundurulduğunda ölüm ve toplumsal hesaplaşmaların özellikle düşsel konuğun varlığında nasıl temsil edildiğini incelemek konunun daha anlaşılır olmasını sağlayacaktır.

4.2 Sevim Burak'ın *Sahibinin Sesi* oyununda büyüdü kaşıklar ve “içerideki” düşmanlar

Türk edebiyatının en özgün ve deneysel seslerinden biri olan Sevim Burak, ürettiği eserlerde biçim ve içerik, geçmiş ve bugün, çoğunluk ve azınlık, gerçeklik ve düş hatta yaşayanlar ve ölümler arasında oyunlu ve renkli yollar kurmayı seven bir yazardır. Karakterler, sözcükler ve metinler arasındaki ilişkileri çok katmanlı ve incelikli biçimde kurgular. Her okuma bir başka ilişkiyi görünür kılar. Sevim Burak'ın yazma deneyiminde tekrarları çok önemsemesi onun bu başarısının en kuvvetli sebebidir:

Ben gerçeği bir kere yazıp ortaya çıkarabilen bir yazar değilim; yazarlık tecrübelerime göre söyleyebilirim ki yirmi kere yazarak elde ettiğim gerçek çok alelade bir gerçektir. Bir gerçeği ancak yüzüncü kez yazdığım zaman, gerçeğin o olmadığını, değişerek başka bir görünüm aldığını ve başka bir gerçeğe dönüştüğünü anladım. (Burak, 2004, s.101)

Metinlerini sürekli bir dönüşümün parçası hâline getiren yazarın özellikle “Ah Ya Rab Yehova” (1965) öyküsü üzerinde durmak gerekir. Öykü, birlikte yaşayan Zembul ve Bilal'in evin dışına taşan çatışmalarla dolu ilişkisi ve asker kaçağı Bilal'in neredeyse psikoza dönüşen korkularıyla yavaş yavaş mahallesini ve kendisini yok etmesi üzerinedir. Olaylar giriş bölümü dışında neredeyse bütünüyle Bilal'in odağından aktarılır. Böylece adım adım gelişen korkularını bir delilik hâline dönüşen son sahneye kadar takip etme şansı buluruz.

“Tevrat dilini yankılayan” ve “Osmanlı dil ve ifade tarzını yansıtan” günce türünde birleştiren bu öykü Sevim Burak'ın diğer öyküleri ve tiyatroları için önemli bir kaynak niteliği taşır. (Güngörmüş Erdem, 2015, s.33) “Ah Ya Rab Yehova”yı onun edebiyatının “ilk sahnesi” olarak kabul edebiliriz. Sonraki metinlerinin tamamına yakını bu ilk sahneden etrafa saçılan konu ve seslerin yansımalarıdır sanki. (s.33) Özellikle *Sahibinin Sesi* (1982) oyunu “Ah Ya Rab Yehova”nın tür

değişimiyle ve tarihsel bağlamla ilişkili olarak önemli farklılıklar gösteren bir uyarlaması sayılabilir.

“Ah Ya Rab Yehova” öyküsü Zembul karakterinin mezar taşı yazısıyla açılır, hemen ardından Zembul’e atfedilen ve bütünüyle Tevrat’ın dilini çağrıştıran şiirsel bir bölüm gelir. Zembul’ün çektiği acılara gönderme yapmasının yanı sıra oyuna hiç dâhil edilmeyecek bir karakteri tanıtır: “Gözleri korku doluydu /Ve bütün ceddinin gözleri de korku doluydu/ Onun adı İsrail Allahanati idi.” (Burak, 2023, s.60) İsrail Allahanati, Zembul’ün ağabeyidir. Kardeşi evli değilken çocuk sahibi olduğu için “utanç” duyar. Utancına eşlik eden korkunun yalnızca kendisine değil “ceddine” ait bir korku olması metindeki en önemli vurgulardan biridir. Kutsal kitapların öğüt veren ve kimi zaman yargılayan dilini tekrar eder: “Sonun yanmak ve ateş olacak. Ey kardeşim, seni nasıl kurtarayım? O adam seninle yattı, fakat senin kocan değildir. Bir çocuk doğurdun, o çocuk senin değildir.” İsrail karakteri ve Yahudi kimliğine, inançlarına ve Tevrat’a doğrudan gönderme yapan bu bölümler oyuna dâhil edilmez. Bunun yerine kimlik meselesi oyunun bütününe simgesel bir düzlemde yerleşir.

Öykü ve oyun arasındaki önemli farklardan biri oyunun en katmanlı bölümlerini oluşturan rüya sahnelerinin öyküde yer almamasıdır. Bilal’in babasının rüya gördüğünden kısaca bahsedilir fakat rüya detaylandırılmaz. Riya sahneleri, Bilal’in çevresindeki herkese karşı duyduğu şüpheyi sergiler. Öyküde ise Bilal’in şüpheleri ve korkuları oyundaki kadar derinleşmez.

Muzaffer Seza ise oyun ve öykü arasındaki en temel farklılıktır. Öyküde Bilal’in Muzaffer Seza isimli bir şehidin kimliğini aldığı geçer fakat Muzaffer Seza bir karakter olarak öyküde yer almaz. Bu değişimin üzerinde özellikle durmak gerekir. Gerçeğe metinleri yeniden yazarak ulaşan Sevim Burak’ın öyküde olmayan ölü bir karakteri uyarlama yaparken oyunun göbeğine yerleştirmesi için Muzaffer

Seza'ya yüklediği bir işlevin olması beklenir. Bu işlevin peşine düşmek simgesel tiyatro metinlerindeki düşsel ve gizemli konuğun Sevim Burak'ta nasıl bir değişim geçirdiğini anlamayı da mümkün hâle getirir.

Sahibinin Sesi oyunu Türk edebiyatının en önemli simgesel tiyatro metinlerinden biridir. Dil iletişimi sağlayan temel işlevini imgelerle donatılmış bir kullanıma bırakır. Karakterlerin günlük yaşama dair diyalogları sınırlıdır. Gerçek ve düş arasındaki sınırlar bu oyunda giderek müphemleşir. Öyküde sadece bahsi geçtiği hâlde uyarlamada rüya sahnelerini detaylandırarak açmasından anlaşıldığı üzere Sevim Burak, bu oyunda rüyaların bütün uyumsuzluğu ile oyuna yerleşmesini özellikle ister. Bu sahneler sayesinde çeşitli ilişki ağları ve hesaplaşmalar gün yüzüne çıkar. Bununla birlikte, oyunda ölüm teması çok daha baskın hâle gelir. Oyuna ölü bir karakter eklenmesi bunun en önemli kanıtıdır.

Oyunun ana karakteri olan Bilal Bağana mensup olduğu sınıfı, ailesinin kahramanlıklarını ve paşazadeliğini sıklıkla vurgulayan biridir. Birlikte yaşadığı fakat evlenmekten kaçındığı Zembul'le olan ilişkisine ve mahalledeki diğer insanlara bakışına onlardan birçok açıdan üstün olduğu duygusu hâkimdir. Sınıfsal üstünlüğün yanı sıra bir kimlik meselesi de bu noktada öne çıkar. Oyunun açılışından itibaren Bilal ve “ötekiler” arasında gerçekleşecek bir çatışma sezdirilir.

Açılış sahnesinde Bilal “özentili ve süslü tavırlarla elindeki bir dürbünle dışarıyı gözetlemektedir. Yüzündeki ifade alaylı ve mübalağalıdır. Bir problemi çözmek istediğini göstermektedir.” (Burak, 1995, s.9) Bu sahne talimatı oldukça önemlidir çünkü oyun “bakmak” ve “bakılmak” üzerine düşünen bir oyundur. Bakan göz baktığı kişi ya da nesne üzerinde bir hâkimiyet hissine sahip olur. Onunla ilişkilenecek, onu yorumlamak hatta ona ad verme olanağına sahiptir. Komşularının eylemlerini gözetleyen ve not eden Bilal, onların üzerinde söz sahibi olduğuna inanır

ve onlardan gelecek tehlikeleri önceden yakalamayı hedefler.

Bununla birlikte pek çok simgesel tiyatro metninde olduğu gibi içerisi ve dışarıları arasındaki ayırım atmosfere ve içeriğe etki edeceği için önemsenir. Bu oyunlarda dışarıları genellikle bir tehlikeyi gizlemektedir ve karakterler çaresizce başlarına gelecek felaketi bekler. *Evin Üstündeki Bulut* oyununda Misafir'in neredeyse bir perde boyunca beklenmesi, Maeterlinck'in *Çağrılmadan Gelen* oyununda içerde ölümün gerçekleşmesi ile dışarıdan gelecek akrabasının tedirginlik içinde beklenmesinin eş zamanlı oluşu bunun örnekleridir. Benzer şekilde *Körler* oyununda körlerden oluşan bir grup, tehditkâr bir mekânda Rahip'i bekler. Görmüyor olmaları çevrelerine hâkim olmalarını engeller.

Sahibinin Sesi oyununda Bilal'in dışarıyı bir tehdit olarak algılaması öncelikle ideolojik bir anlam taşır. Hem anlatının geçtiği tarih (1931) hem de oyunun yazılma tarihi (1982) tehditlerle dolu mahalle fikriyle uyumlu bir siyasi ortama sahiptir. "1930'lu yıllar devlet eksenli bir yurttaşlık anlayışının okul aracılığıyla yaygınlaştırılması hedefine hız verildiği yıllardır." (Dicle, 2013, s.62) 1931 yılında "tüm Türk vatandaşlarının ilkokulu Türk okullarında okuması zorunluluğu getirilir." (s.62) 1932-33 öğretim döneminde ilkokullarda her sabah "Andımız" okunmaya başlar. (s.62) Oyunun yazılma sürecinde ise askeri darbenin ardından yeniden yükselen bir kimlik siyaseti ve hegemonya inşası vardır. Ordu sayesinde kurulduğu iddia edilen "huzur ve güven ortamı" bu kez rıza yoluyla yani hegemonyayla benimsetilmeye çalışılır. Marşlar, millilik vurgusu, törenler bu hedefin yaygın araçlarıdır. Ancak siyasi iktidarla birleşen bir "biz" duygusu ve milli aidiyeti üretebilmek için aynı zamanda bir "öteki" gereklidir. Bu "öteki" genellikle bir "iç düşman" olarak çizilir. "Sık sık düşman tehdidinin hatırlatılmasıyla birlik ve bütünlüğü sağlamak amaçlanır." (s.74)

Oyunun açılışında “bir problemi çözmek” ister gibi mahallesindeki “öteki”leri seyreden Bilal, Zembul’ü de kendi yanında konumlandırmaz. Sürekli olarak iki isimli oluşuyla küçümsediği Zembul (Sümbül) aslında Bilal’in en büyük düşmanıdır. Komşuları, Zembul’ü ondan korumaya çalıştıkça Bilal daha büyük bir öfke duymaktadır ve arkasından gizli planlar yapıldığını iddia eder. Özellikle Zembul’le gizli bir ilişkisi olduğundan şüphelendiği Ziya Bey’e karşı sonsuz bir nefret taşır. Bu şüphe sahneler ilerledikçe Bilal’in psikolojisini bütünüyle etkisi altına alır. Bilal’in babasının rüyasını yakından incelemek Bilal’in Ziya Bey dâhil bütün korkularını ve eylemlerinin motivasyonunu anlamlandırma şansı verir.

“Rüya odada canlanırken mavi bir ışık yanar.” Düşsel bir sahneye yer verileceğinde simgesel tiyatro sahnelemelerinde mavi ışık kullanımına sıklıkla yer verilir. “Zembul garip, yabani, hayvan tüylerinden yapılmış” bir kıyafet giymektedir. Sürekli kıyafetinin tüylerini yolduğu dikkat çeker. “Çıplak kalacakmış gibi bir duygu uyandırmakta sanki kendisini yolmaktadır.” Zembul’ün sahnedeki bu temsilinin şehveti ve gizli tutulan arzuları temsil ettiği açıktır. İlerleyen sahnelerde Zembul ve Bilal’in kavgaları sırasında Zembul’ün kendini yolar gibi hırpaladığı bir sahne verilir. Yazarın metin içine verdiği bu tür küçük referanslar oyunda üretilen anlamları sürekli çoğaltır.

Burak, rüya sahnesinin talimatında bu sahnedeki aşkın korku filmlerindekine benzetilmesini, hayvani ses ve yürüyüşlerle abartılmasını, sahnenin insani ölçülerden çıkarılmasını talep eder. Bu yönüyle rüyanın temsili, oyunun absürd özellikleri en çok sergileyen sahnelerinden biri olur. Zembul ve Ziya Bey hayvan sesleri ve davranışları göstererek flörtleşirler. Zembul’ün şuh miyavlamalarla konuştuğu özellikle belirtilir. Bununla bilinçli bir uyumsuzluk oluşturacak biçimde bebeğinin hastalığını anlatır. Bilal Bey yanında bir kadınla geçerken Zembul kadın için “zenci”,

“iğrenç”, “çirkin” gibi dışlayıcı ifadeler kullanır. (s.16) Bu rüyanın Baba’nın rüyası olduğu düşünüldüğünde yabancı düşmanlığının Bilal’in babasında da var olduğu hatta asıl kaynağın o olduğunu söylemek gerekir. Bilal, siyasi otoritenin taleplerinin bir uygulayıcı ise sahnede çok sık görmediğimiz Baba doğrudan kurucusudur. Onun bu ideolojik hesaplaşmadaki rolü Bilal’in zihnine yerleştirdikleri üzerindedir.

Baba rüya sahnesine bir sandalla girer; Bilal’e ve yanındaki kadına yetişmeye çalışır. “O kadınla gitme” diye seslenir. “Deniz dalgalı, çok dalgalı, yetişemiyorum.” diyerek yakını ve sandal yerinde sayar. (s.17) Ardından Ziya ve Zembul, Baba’nın ve Bilal’in en büyük korkusu üzerine konuşur. Bilal asker kaçağıdır ve rüyada Zembul Ziya Bey’le iş birliği yaparak Bilal’i şikâyet eder. Ziya Bey’in “önce hapse sonra Şark hizmetine” sözlerinden sonra bu kelimeler yankılanır: “Hapis hapis... (Yankı.) Şark hizmeti... Hapis... (Gittikçe yüksek tonda yankılar.)” (s.18) Baba bu sözlerden sonra üstlerine yürümek, onlara engel olmak ister ama başaramaz. Rüyada Baba’nın giriştiği bütün eylemlerinde bir çaresizlik, iktidardan düşme ve düşkün hâle gelme durumu vardır. Bu durum sahne diline yerinden kıpırdayamama, dalgalı denizde kürek çekme gibi simgesel biçimlerde yansır. Zembul ve Ziya Bey’e ancak seslenerek tepki gösterebilir: “Ah... Hainler... Alçaklar...Oğlumu ele verdiniz... Uzaklaşıyorum... (Geri geri gitmeye başlar.) Dalgalar beni atıyor. (Yavaş yavaş çıkış yerine yaklaşır.) (s.18-19)

Bu sahnenin anlatımı birçok açıdan ilgi çekicidir. Babanın sahne boyunca fiziksel olarak hiç ileri gidememesi ya durması ya da geriye doğru savrulup gitmesi “iç düşmanlara” artık gücünün yetmediği endişesini temsil eder. Yapabildiği tek şey elindeki küreği ve bastonu sallamaktır. Bu nesnelere onun rütbesinden gelen ve kullanmaya alıştığı güç olarak yorumlamak mümkündür. Ancak bu güç artık geçersiz hâle gelmiştir.

Dikkate değer diğer bir mesele ise dalgalı denizin artık Baba'yı üstünden atmasıdır. Baba ölümünden önceki bir buluşmalarında Bilal'e bu rüyayı aktarır ve ölmeden önce hasta olduğu belirtilir. Çoğunlukla yaşamı karşılayan denizin Baba'yı çıkışa doğru sürüklemesi, artık herhangi bir noktaya taşımaması örtük bir biçimde Baba'nın ölüm korkusuna da karşılık gelebilir.

Rüyadaki son sözler Baba'ya aittir ve oyunun bütünü için anlamlı bir fikri içerir: “BABA: Dikkat et düşman uyumuyor, Bilal. Düşman uyumuyor... düşmanların... uyumuyor...⁴ Hüviyetini değiştir, hüviyetini, oğlum...Başka şansın kalmıyor.” (s.20) Oyunun başlarında sunulan bu rüya sahnesi aslında oyunun bütün önemli noktalarını kendisinde toplar. Metin içi referanslar ve yeniden yazımlar oyunda çok sık karşımıza çıkmayacak olan Baba'nın, gerçekleşecek olaylarda ne kadar merkezi bir role sahip olduğunu sergileme şansı verir. Bilal'i finaldeki psikoz benzeri ruhsal duruma sürükleyecek olan düşman anlatısı ve şüpheler, esasında onun babası tarafından kurulur.

Bilal'in kendi rüyası da en az babasınınki kadar katmanlı ve simgesel bir anlatıma sahiptir. Rüyasında komşuları Melek Hanım'ın Bilal'le Zembul'ün evine gelerek halının altına gizlice büyü kaşıkları koyduğunu görür. Büyünün Zembul'le olan ilişkisiyle ilgili olduğunu düşünür: “Büyü kaşıkları. Biri ben biri Zembul. Gene ikimiz. Yüz yüze mi, yoksa arka arkaya mı koydun, ha kaltak? Geçen seferki tutmadı mı? Evin altı kaşık dolu.” (s.29) Kendi kendine saati sorup yeniden yattığında bu kez Ziya Bey'in Zembul'e bebeğe benzer beyaz bir kundak verdiğini görür. Daha sonra Zembul bebekle yaşlı bir adama koşar. Adam bebeğe beyaz bir pelerin giydirir. Ardından Bilal sayıklamaya başlar: “İki kaşık yüz yüze, iki kaşık yüz yüze...Nikâh...Bizi nikâhlayacaklar.” (s.30) Bilal bu rüyayı Baba'nın kendisine

⁴ Kelimedeki büyük puntolu vurgu yazara aittir.

anlattığı rüyayla ilişki içinde yorumlar. Baba'nın rüyasında bahsi geçen hasta çocuğun Ziya Bey'den olduğunu bu rüyada görür. Bilal'in Zembul ve komşuları tarafından sürekli kendisine tuzak kurulduğu endişesi yine bu rüyaya yansır.

Bebeğe ve nikâha dair korkularını içeren bu rüyadan sonraki ilk sahnede Bilal evlerinde Ebe Anastasya'yı görür. Bilal'in bu sahnede Ebe Anastasya'ya söyledikleri onun kendi kimliğinden ve sınıfından olmayan herkese duyduğu kini keskin bir biçimde yansıtır. Söz konusu "düşman" bir de kadınsa, Bilal'in sözleri çoğu zaman öfkenin yanında küçümseme ve suçlama da içerir.

İlkmektep tahsilin var mı? (...) Senin seviyen bu eve girmeye müsait mi? Sen kimsin bir kere? Seni kim çağırdı? Kırk ayaklı kadın.
Ne cesaretle üç aylık hamile diyorsun? Sudur, karnındaki gazdır. (...) Ebe Anastasya bu mahallede kaç kişiye maşa oldunuz? Maşa Hanım. Siz Filistin'den geleli kaç yıl oldu? Oturduğunuz evi kaçta aldınız? Neyle aldınız? Ebelik ismi altında esas mesleğiniz nedir? Anneniz de büyücü idi. (s.34-36)

Bilal'in duyduğu bu tepki aslında Anastasya'nın üzerinden bütün mahalleyedir. Satır aralarında diğerlerinin bu mahalleye onun gibi aileden yerleşik olmadığı altını çizer. Başka bir yerden gelmiş olmaya ve iki isimli olmaya suçlayıcı yaklaşır.

Anastasya'ya kendisine tuzak kuranları takip ettiğini söyleyerek gözdağı verir.

Bilal herkese karşı suçlayıcı ve kibirli bir tavır sergilese de üç şeyin

gerçekleşmesinden şiddetli biçimde korkar. Gösterdiği rüya sahnesinde Melek

Hanım ile ardından Ebe Anastasya yaşadığı gerilim kaynağını Zembul'le

evlendirilme korkusundan alır. Öte yandan hem babasının anlattığı rüyada asker

kaçaklığından tutuklanması hem de Zembul'ün onu askerlik konusu üzerinden

sıkıştırması için kemiren başka bir korkuya dönüşür. Hızla hüviyetini değiştiren

Bilal bir tayyare şehidi olan Muzaffer Seza'nın kimliğini alır. Bu andan itibaren hem

Bilal'in hem insanlığın en derin korkusu sahneye taşınır: ölüm korkusu.

Muzaffer Seza'nın fiziksel olarak sahneye ilk çıkışı Bilal'in rüyasıyla olur.

Rüyada polisler evleri gezerek Bilal'i soruşturur. Bilal kendisini Muzaffer Seza

olarak tanıtır. Polis yeni kimliğini inceledikten sonra “siz de askerlik yapmamışsınız” derler. Bilal kekeleyerek kendisiymiş gibi Muzaffer Seza’yı övmeye yeltenir: “Bilal (kekeler): Vatanseverliği...Askerliği... Polis (sözünü keser): Size bıraktı ve öldü.” (s.36) Polis ve Bilal arasındaki bu kısa diyalog dikkat çekicidir. Oyunda birden çok kez karşımıza çıkacağı gibi milli duygularla ve kahramanlıkla övünenler hiçbir zaman kahramanlar arasından çıkmaz. Kahramanlık onu sahiplenecek güçteki bir sınıf tarafından üstlenilir ve kalıplaşmış bir anlatıya dönüştürülür. Gerçek kahramanların öldüğü gerçeği ise devletin varlığını korumak için silinmeye çalışılır.

Birkaç cümle içinde açık edilen şey Muzaffer Seza’nın yalnızca bir kahraman değil aynı zamanda yaşamdan kopan bir insan olduğu gerçeğidir. Muzaffer Seza Kulelide okuyup asker olur çünkü “avamdan olduğu için koleje gidemeyen tek kişi odur.” (s. 108) Beliz Güçbilmez (2003) *Sahibinin Sesi* oyununda “minör ses”i incelerken “yaşayan karşısında ölü de minör” der. (s.9) Ölülerin de yaşayanların karşısında korunacak hakları vardır fakat müdahale şansları yoktur. Varlıklı bir aileden gelmeyen Muzaffer Seza’nın yalnızca yaşamı değil kimliği de otorite ve “cemiyet” tarafından çalınmıştır. Yaşamı boyunca zorlukla tanışmayan, “harpsiz bir ömür” geçiren Bilal, bu güçlü sesin yalnızca kekeme bir tekrarıdır (s.64):

Muzaffer Seza: Cemiyete göre ölüyüm.

Bilal: (kandırmaya çalışır): Cemiyete göre tayyare şehitlerindensiniz, ölü değilsiniz.

Muzaffer Seza: (...) Cemiyetle siz aynı lafları konuşuyorsunuz. Cemiyetle anlaşıyorsunuz. Bakın bu aklıma gelmemiştir. Belki de siz cemiyete hâkimsiniz. Yâni gene siz hâkimsiniz. (Durur.) Sizinle cemiyet arasında gizli münasebetler, alakalar (...) Gizli kazançlar da olabilir. (s.58)

Güçbilmez’in dikkat çektiği gibi ölünün sesi minördür fakat bu minör ses her zaman bir yüzleşmeyi ya da hesaplaşmayı mümkün kılar. Muzaffer Seza “sert bir tonda” “Hüviyetimi kaybettim... Onu bana geri verin...” dediğinde istediği tek şey adını geri almak değildir. Bilal ve onun aynı sesi taşıdığı cemiyetle esasında yaşamıyla

ilgili bir hesaplaşmanın peşindedir:

Diyebilirim ki bütün ömrümü geri dönüş yolunda harcadım. (Durur.) Ben büyük hastalıklar, hainlikler, insanı çılgına döndüren hadiselerle hiç karşılaşmadım... Şu ölüm bile hakiki ölüm değildi. Geri dönme emriydi. (...)Tabii, dönüş yolunda, her şey güzel göründü bana, (...) arkada kalan yollar, hayat, insanlar, bambaşka güzel göründü bana. Siz geride kalanlar siz, Bilal Bey, ne yaptınız? (Öfkelenerek:) Vatan yerine milli hisler, tarih yerine müze, broşür, harp yerine resmi geçit, fenerlayı, ölüm yerine saygı duruşu... Tütevazi vatandaş. (Sesini yükselterek:) Biz sizin için öldük... (Durur.) Hayır, yandık. (Burak, 1995, s.65-66)

Bilal ölümüne başkaları tarafından onun yaşamla ilişkisini dışlayan, ideolojik başarıların bir parçası olarak araçsallaştıran bir bakışı reddeder.

Burak'ın Bilal'in sözüne parantez içi olarak eklediği gibi Muzaffer Seza kendisini "kandırmaya" çalışan hiçbir alkışı kabul etmez. Üstelik hakkını arayan tek ölü kendisi değildir. Bilal harplerdeki ilk korkunun ardından ikinci cesaretine kavuşmuş olabileceğini söyleyerek Muzaffer Seza'yı yine överken o, bizim yerimize "üçüncü cesaretliler" geldi der ve şöyle devam eder:

Gürültüyle uçuşan garip bir sinek cinsiyizdir... Bu sinekleri her zaman göremezsiniz, sesleri kulaklarınıza gelir, o kadar. Bu garip sinekler üreyemeden ölürlür. İnsanlar bu sineklerin farkına bile varmazlar. Bir uçuşta kanatlarımız yanar, bizim yerimize başka pervaneler gelir. (s.65)

Muzaffer Seza'nın bu sözleri ölü bir karakter üzerinden gösterilmek istenenin artık bireysel bir yüzleşmeden çok toplumsal bir hesaplaşma olduğudur. Bilal tek bir kişi değildir, tıpkı Muzaffer Seza'nın yaşamın güzelliğini seyrederken ölen ve ölümü bile kendi varoluşundan koparılan tek kişi olmadığı gibi.

Muzaffer Seza'nın sahneye çıktığı ana kadar Bilal açıkça saldırgan, baskıcı ve zor kullanan bir tutuma sahipken Muzaffer Seza'yla olan ilişkisinde Bilal milli kimlik etrafında uzlaşmayı ve çıkar sağlamayı arzulayan bir yaklaşıma sahiptir. Tıpkı siyasi iktidarın kendi kurbanları etrafında kendi çıkarlarına hizmet eden yeni anlatılar kurması gibi Bilal de Muzaffer Seza'ya hayranlık ve sevecenlikle yaklaşır. Bununla birlikte, hissettiği korku o kadar derindir ki Muzaffer Seza'nın düş mü psikoz mu

olduğu belirsiz varlığı Bilal’in zihninde giderek daha gürültülü bir “ses”e dönüşür.

Bu ses, sahnedeki bir başka ölüm temsilinin ardından kontrolden çıkmaya

başlayacaktır.

Bilal’in zihninde “iç düşmanlar” şüphesini inşa eden ve onlara karşı hep tetikte olmayı öğütleyen babanın ölümü sahnede geniş bir anlatım bulur. Bilal’in babasının öldüğüne gerçekten ikna olması için eve iki kez doktor getirmesi gerekmiştir. Bilal’in bu sahnelerdeki dili ve tutumu bir yabancılaşma içerir.

Babasıyla değil bir cesetle meşgul olduğunun bilincindedir ve aralarındaki mesafe öne çıkarılır. Ölünün üstünü örter, tülbent ister ve çenesini bağlar; ekmek bıçağı alır ölünün göğsüne koyar. Bütün bu olaylar bilinçli bir mesafeyle, sıralı ve hızlı bir biçimde gerçekleştirilir. Ölme hâli bütün çıplaklığıyla sergilenir. Ölünün kalkıp inen karnı ölmediği kuşkusunu yaratır ve Bilal’i korkutur. İkinci doktor Jak Barbut ölümü tespit için geldiğinde bu durumun normal olduğunu, ölülerin karnında kalan gazın hareketi nedeniyle bir süre daha nefes aldıklarını söyler. Hatta kimi zaman bu gaz nedeniyle bir patlamanın da olabildiğini söyler.

Babanın karnındaki bu “gaz” oyununda sürekli yeni anlamlar kazanan bir imgedir. Bilal, Zembul’ün karnındaki bebek için duyar duymaz “gazdır” der. Muzaffer Seza “gaz” patlamasında ölmüştür. Bilal’in korku dolu anlarına hep bu imge eşlik eder. Korkularından arınmak için mahalledeki bütün gaz tenekelerini yavaş yavaş toplayıp bodruma saklar. Niyeti bütün mahalleyi hedef alan bir “gaz” patlamasıdır.

Güçbilmez, (2003) “tekinsizlik” kavramını Freud ile düşünür. Ona göre tekinsizlik bastırılmış olanın geri dönüşünü içerir; “tuhaflaşmış, yabancılaşmıştır o şey.” (s.5) Tekinsiz olan aynı zamanda “bir tekrar vurgusu taşır.” (s.5) Sevim Burak’ın imgeleri bu kadar oynak bir zeminde bırakması, anlamın okuru/ seyirciyi

sürekli şüphe içinde bırakıp her tekrarda katlanarak yeniden inşa edilmesini sağlar. Oyunda “gaz” tek bir şeye karşılık gelmez. Hatta herhangi bir şeye karşılık gelme zorunluluğu da yoktur. Oyunda Bilal’in ilişki kurduğu Baba- Zembul ve Muzaffer Seza bu imge etrafında birleşir. Bilal hepsinin ortasında Muzaffer Seza’nın ateşlediği bir fitille dönüşmektedir. Mütevazı vatandaş, paşazade, eğitimci, varlıklı. milli Bilal Bağana ölümle burun buruna geldiğinde hesaplaşmak zorunda kalır: başı sola meyilli bebeğiyle, en büyük korkusu ölmeden gömülmek olan babasıyla ve onun miras bıraktığı kusurluluk duygusuyla, Muzaffer Seza’nın ölümü bile tattırmayan ölümüyle, onun sol yanağındaki yara iziyle, sol topuğuna aniden giren dikiş iğnesiyle, oyunun sonunda ise mahalledeki bütün mesafelerle ve seslerle... Muzaffer Seza’nın Sesi’nin dediği gibi: “Bütün mesafeler ölçülmüştür.” (s.128)

Ziya Bey’le sizin aranızdaki mesafe çok mühim. Sonra geelim benimle tekrar Ziya Bey arasındaki mesafeye... (...) Bu mesafeler ayrıca dal budak sarıyor; gözle görülebilen mesafeler, duran mesafeler, yürüyen mesafeler, intikam alınacak kadar yakın mesafeler, alınamayacak kadar yakın olan mesafeler, duyuyor musunuz, bütün bu mesafeler ölçülmelidir. Ve sonra Muzaffer Seza arasındaki mesafe en mühim esas, işte hayatımın kilit noktası. (s.142)

Sevim Burak’ın oyunda yer verdiği çok değerli bir başka mesafe 1963 yılında memleketinin vatandaşlığından çıkarılmış olarak ölen Nâzım Hikmet ve memleketi arasındadır. Bilal ve çocukluk arkadaşı polis Osman Sabri arasındaki konuşmalarda Nâzım Hikmet, oyunun geçmiş zamanındaki bir karakter gibidir:

OSMAN SABRİ: Azizim sen bu mahalleden çıkanları küçümsemekle hata ediyorsun, dünya kitaplarına, gazetelerine, bizim içimizden bu mahalleden çıkmış birisi, ilk Bolşevik talebe Nâzım var birrrr, her evin altında nifak hazırlayan bu ölmüş dediğin, bir defada İstanbul’dan Van’a uçmuş, tek kanatla Torosları aşmış Laskiye’ye inmiş, Lüt gölünün üstünden süzülüp Mısır çölüne konmuş efsanevi bir Muzaffer Seza var bu ikiii. (s.109)
Eski defterler kapanmıştır. Bugün artık Paşazade Nâzım bu mahallede değildir. Bütün akrabalarının Kuzguncuk’ta Nakkaş Baba Yokuşundaki hısımları Nâzım’a kapılarını kapatmışlardır. M. Seza’ya gelince herhalde şehitlikte kemikleri bile kalmamıştır. (s.110)

Muzaffer Seza ve Nâzım Hikmet arasında kurulan ortaklık öncelikle ikisinin de ölümün siyasallaşmasının örneğini göstermeleriyle önemlidir. Muzaffer Seza “tayyare şehidi” olarak isimlendirilir ve makbul ölümlerden biridir. Nâzım Hikmet ise “hain” ilan edilmiş ve memleketinin hüviyetiyle ölme hakkı elinden alınmıştır. Bu son derece bilinçli tercih tam da Sayın’ın aktardığı gibi imgenin yok edilmesi arzusuyla ilgilidir. Siyasi iktidar kendi doğrularıyla örtüşmeyen bir bellek mekânı ya da isim bırakmak istemediği için Nâzım Hikmet’ten kurtulmaya çalışır. Bu bölümün başında ölümün iktidarla iki uçlu ilişkisine değinmiştim. İktidar ya ehli bir görev verip kurban etmeyi ister ya da dışlayıp isimsizleştirmeyi seçer. Bu iki uç Muzaffer Seza’nın ve Nâzım Hikmet’in yaşamında görülür. Bununla birlikte iktidarın üçüncü bir yolu daha vardır: Bilal Bağana gibi topuğunda bir iğneyle; kurgulanmış bir düşman anlatısının şüphesiyle yaşamak.

Bilal, Nâzım Hikmet defterinin kapandığı fikrine katılmaz. Ona göre “nifak” el değiştirir fakat kökünü kazımadıkça kaybolmaz. Nifaktan kurtulmanın yolunun mahalledeki evleri yakmak olduğuna inanan Bilal, kapanmamış toplumsal defterlerle ilgili korkusunu anlatır:

“BİLAL: Tam tersi, azizim. Mesele kapanmamıştır. Nâzım Hikmet kolhozlarda, Moskova Üniversitesi’nde ama iş bitmemiştir. M. Seza ölmüş diyorsun ama burda başka adamlar dolaşüyor. Nifakın kökü burada. Yakında büyük bir nifak patlayacak. Bu mahallenin kaderi böyle. Bir Nâzım gider, öbür Nâzım gelir. Bir M. Seza ölür, ikinci M. Seza çıkar. (s.110)

Oyunda “nifak”ın izi gibi görülen “sol” vurgusu da kayda değer bir tekrar gösterir. Zembul’ün bebeğin başının sola meyilli olması ve Bilal’in bundan rahatsızlık duyması, Muzaffer Seza’nın sol yanağında hızla geçen bir kuşun kanadından kalan yara izi, Bilal’in sol topuğundan giren ve bütün vücudunu saran iğne, politik olarak solun Bilal’e ve cemiyetine verdiği endişeye gönderme yapar.

İğnenin oyuna kattığı anlamlara birçok çalışmada değinilmiştir. Genellikle

doğrudan Bilal'in ölüm korkusuyla ilişkilendirilir. (Şahin, 2015, s.30) Vücuda giren iğne muhtemelen doktorun Baba'nın yaşayıp yaşamadığını kontrol ederken kullandığı iğnedir. Karyolaya düşen iğne orada uyumaya niyetlenen Bilal'in birden topuğuna girer. Bilal'in dediği gibi korku illeti ailesinde mevcutsa iğnenin vücuda girmesi yani hep bir korkuyla dolaşma illeti babasından Bilal'e miras kalır. Başka bir biçimde ele alırsak Baba'nın yarattığı iç düşman korkusu Bilal'e miras kalır ve bedeninin her yerinde kendisini hissettirebilir.

Kısacası Sevim Burak'ın *Sahibinin Sesi* oyunu "Ah Ya Rab Yehova" öyküsünden yola çıkarak yazılan fakat özellikle ölüm temasını öyküye kıyasla daha da derinleştiren bir oyundur. Oyunda diyalogları bulunan İsrail karakteri oyunda yer almazken oyunda sadece adı geçen Muzaffer Seza burada bütün oyunun merkezine yerleşen ve her ilişki ağını örtük biçimde düzenleyen düşsel bir konuktur. Özellikle Bilal'le olan ilişkisi Bilal'in korkularına ve şüphelerine dair çok fazla bilgi verir. Muzaffer Seza'nın aynasında bütün mesafeler ve düşmanlar yeniden hesaplanmıştır. Muzaffer Seza'nın hüviyetini istemesi, Zembul'ün nikâh istemesi hak kayıpları üzerinden minör sesi güçlendirir.

BÖLÜM 5

SONUÇ

Simgesel tiyatro metinlerinde ölüm temasını inceleyen bu tezin sonuç bölümünde bir kez daha Ibsen tiyatrosundan ve Moi'nin görüşlerinden başlayarak ilerlemek toparlayıcı bir bakış sunacaktır. Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* kitabında modernist edebiyat için çizilen keskin sınırları ve kısıtlayıcı bakış açılarını reddeder. Ona göre tek bir realizm olamayacağı gibi tek bir modernizm de yoktur.

(Moi, s.3) Farklı tekniklerden, türlerden, tercihlerden geçerek eserlerini şekillendiren modernist yazarların ortaklaştığı nokta ise karşısında durdukları idealizmdir.

Ahlaka ve toplumun geneli tarafından kabul edildiği varsayılan inanışlara uygun, tahmin edilebilir, kusursuzu ve mutlak doğruyu arayan bir edebiyat anlayışı modern dünyada giderek geçerliliğini yitirmeye başladığında “şüphe”, eserlerdeki baskın duygu hâline gelir. Modernist edebiyat içinde bir “öteki” olarak silik bırakılan Ibsen, edebiyat araştırmaları içinde bir ”öteki” olarak varlığını sürdüren tiyatro türünde yıkıcı bir şüpheciliği sahneye çıkarır. Kilisenin mutlak doğruları, toplumun ahlak anlayışı, idealize edilen kadın karakterler sahnede dikkate değer biçimde sorguya açılır.

Yapı Ustası Solness gibi geç dönem eserlerinde ise simgesel tiyatro ve ölüm teması arasındaki güçlü bağa ilham olan şüpheler sahneyi etkisi altına alır. Artık dilin işlevine bile şüpheyile yaklaşılır. Dil bir uzlaş, iletişim, ortaklık üretmek yerine her karakter için ayrı ayrı bir “delilik” ve “tek başınalık” hâli üretir. *Hayaletler* oyununda idealizm Rahip ve Bayan Aliving arasındaki diyaloglarla yıkıma uğrattılırken *Yapı Ustası Solness*'ta artık bir savunu ihtiyacı bile görülmez. Toplumun ve inanışların kadına miras bıraktığı vicdan azabı, sessizlik,korku ya da bu sonlu yaşamda

özgürlüğe duyulan açlık doğrudan seyircinin bakışına ve çağrışım gücüne bırakılmıştır.

Ibsen'den ölümü neredeyse bütün oyunlarında temel mesele olarak işleyen Maeterlinck'e uzanan simgesel tiyatro türü, zeminini giderek güçlenen bu şüphecilik üzerine kurar. Mekân, zaman, karakterlerin ilişkileri, geçmişleri hatta bugünleri bile şüphe içindedir. Mutlak hakikat, inanç ya da doğrular bir yana, yaşanan anın gerçekliği bile çoğu zaman muğlak bırakılmıştır. Kendi hafızalarına, kelimelerine ve düşlerine bile şüpheyle bakan karakterler özellikle aile içi ilişkilerinde, evliliklerinde ve anne-babalık gibi toplumsal rollerinde de tamamen güvensiz ve bütünüyle yabancılaşmış durumdadırlar. Giderek dışarıdan soyutlanan ve kendi dünyasına dönen karakterler önce kendi varoluşuyla yüzleşir. Bu bireysel yüzleşmeleri tür içinde çeşitli değişimler gerçekleştikçe çeşitli toplumsal hesaplaşmalar takip edecektir. Ancak hepsini aşan bir mesele var ki bu tezde incelenen tüm oyunlarda hatta yaşamın kendisinde karşımıza çıkan bütün ikincil korkular onun varlığından doğar ve ona sığınır: ölüm.

Çoğu zaman yaşamın karanlık bir "ötekisi" olarak görülen ve ölümlülük bilinci olan her bireyin şüphe ve korku ile yaklaştığı ölüm, simgesel tiyatro türünün merkezî temasıdır. Tür ve tema arasındaki ilişki çift yönlü oluşuyla ilk bakışta kaçınılmaz olarak girift görünebilir. Ancak ölümün birey için yarattığı ürkütücü, belirsiz, hem en bireysel hem de en kolektif tecrübeye ve simgesel tiyatronun bunu aktarma şansına sahip temsil olanaklarına daha yakından bakıldığında sürekli birbirini güçlendirerek gelişen bir tür ve tema ilişkisiyle karşı karşıya olduğumuz daha anlaşılır hâle gelir.

Ölüm fikri her bireyin ve toplumun kendi bağlamı içinde farklı anlamlar edinebilir. Bireyin yaşı, tecrübeleri, yaşamında tatmin olup olmaması, içinde

bulunduğu kültürün ölüme bakışı bireyin zihnindeki ölüm düşüncesini belli oranlarda etkiler. Fakat her insan ölümle ilgili ortak bir belirsizlik duygusuna sahiptir. Bireyin lm şeklini ve zamanını bilmemesi ve yaşamın herkes için belirsiz bir zaman aralığına karşılık gelmesi hayatın anlamını bütünüyle değiştirir. Tam da bu nedenle ölüm özellikle varoluşu yazarlar ve düşünürler için sonu olmayan bir düşünme ve tartışma alanıdır.

Yaşamın sonluluğunun bilincinde olmak insana kendi varoluşuyla yüzleşme, keşfetme, yaratma ve kendi zgr seçimleri için irade gösterme şansı verir. Simgesel tiyatro türü içinde ölümün açık ettiği bu olanaklar çoğu zaman bir geç kalmışlık ile aktarılır. Türk tiyatrosundaki simgesel tiyatro metinlerinde neredeyse bir örüntü biçiminde tekrar eden baba figürü buna örnektir. Bu karakterler ömrünün sonuna doğru ölüm üzerine düşünür ve geçmişte irade göstermediği anlar için pişmanlık duyar. Babanın karşısında ise özgürlüğe, arzuya, yaşamaya a oğulları ve kızları vardır. Baba genellikle etrafındaki her şeye karşı derin bir şüphe duyar. Kendi geçmişinden, beklentilerinden, çocuklarının sevgisinden, eşinin sadakatinden şüphe eder. Perdeler ilerledikçe bu şüphe yerini neredeyse örtük bir düşmanlığa bırakır. Ölümün yaklaştığı fikri karakter için bütün kurumları yavaş yavaş önemsiz kılar. Ailenin, evliliğin, anne-babalığın etrafında oluşturulan kutsal haleler ölümün gölgesinde silinmeye başlar. Ölüm bütün toplumsal ortaklıkları ve normları anlamsız kıldığında geriye öznel ve bireysel tecrübe kalır.

Ölüm teması tür içinde yalnızca şahıs kadrosunu, ilişkilenme biçimlerini ve çatışmaları etkilemekle kalmaz. Kendisine uygun bir sahne dili ve anlatımı da talep eder. Ölüm temasına içkin bilinmezlik, tekinsizlik ve korku bütün unsurlara yansır. Çoğu zaman günlük yaşamın dilinden uzak, şiirsel bir dil aracılığıyla karakterler ölüm ve yaşam üzerine düşünür.

Bu dil vasıtasıyla oluşturulan diyaloglar karakterlerin birbirini anlaması ve olayların gelişmesini sağlamaz. Ölüm ya da yaşam üzerine parçalanmış, boşluklara yer veren, semboller üzerinden işleyen düşünceler içerir. Böylece günlük yaşamın gürültüsünde gözden kaçırılan ölüm gerçeğini birden sahne ışığı altında açık eder.

Tıpkı Maeterlink gibi oyunlar aracılığıyla ölüm üzerine düşündürmek isteyen yazarlar ölümü sahnede temsil etmek için farklı yöntemlerin ve türlerin sınırlarında gezerek bir çözüm bulmaya çalışırlar. Durağan bir olay örgüsü belirleme, monologların giderek genişlemesi, idealize edilen kurumların içinin boşaltılması, şüpheli bir tek başlılığın öne çıkması, geçmişin bugünle, gerçeğin düşünle iç içe geçmesi, nesnelere ve kelimelerin simgesel anlamlarıyla kullanılması, şahıs kadrosunda çeşitli örüntülere yer verilmesi simgesel tiyatro türünü ölümün anlatımı için uygun kılan özelliklerdendir.

Bunların dışında kalan oldukça işlevsel ve her oyunda şekil değiştirerek yeniden kullanılan bir fikir daha vardır. Oyunlara ölüm fikrini bedenleştiren “gizemli” ya da “düşsel” bir karakter dâhil edilir. Bu karakter ölümle yüzleşen ana karakterin misafiri, dostu, komşusu olarak karşımıza çıkar. Sahneye çıktığı her an ana karakterlerin ve seyircinin / okuyucunun ölümle ilişki kurmasını sağlar. Bu karakterin bugünle ve gerçeklikle bağının diğerlerinden farklı olduğu mutlaka sezdirilir. Dıranas’ın *Gölgeler* oyununda Komşu, Aksal’ın *Evin Üstündeki Bulut* oyununda Misafir, Sevim Burak’ın *Sahibinin Sesi* oyununda Muzaffer Seza bu tür bir işleve sahiptir. Üç oyunda da ana karakterlerin ölüme ve yaşama dair endişeleri arttıkça ölümü imleyen bu işlevsel karakter daha sık sahneye çıkar. Onlarla girilen diyaloglar genellikle bugünden kopuk, geçmişe, ölüme ve varoluşa dair içsel konuşmalardır.

Bu karakterin özellikleri elbette her oyunda yeniden şekillenir. Oyunun ihtiyaçlarını karşılayacak biçimde rol kazanır. Gölgeler’de kambur, ihtiyar, korkutan bir ölüm tablosuna benzeyen Komşu, *Evin Üstündeki Bulut*’ta ölümlü bir dünyada iradenin, yaratıcılığın, olanakların önemini vurgulayan, evin dışını arzulatan Misafir’den farklı biçimde tasvir edilir. *Sahibinin Sesi*’nde ise Muzaffer Seza doğrudan haklarından mahrum bırakılmış bir ölüdür. Ancak tıpkı diğer iki karakter gibi sahneye çıktığı her an aslında Bilal’in ölüm korkusuyla ve kendi yaşamıyla yüzleşmesini mümkün kılar. Bu karakterlerin seyirci / okur açısından önemi ise ölüm üzerine sahnede mümkün olan en aracısız biçimde düşünme imkânı sunmasıdır. Böylece ölümün bireysel bir tecrübe olduğu gerçeği yadsınmadan bir temsil seçeneği oluşturulur.

Türk tiyatrosundaki örneklerinde ölümü taşıyan bu düşsel karakter etrafında çizilen anlatı o kadar güçlüdür ki oyunun dışına taşan bir ölümle göz göze gelme, hatta ölümün sesini duyma hissi verir. Gölgeler oyununda Komşu’nun bir karga ve asılmış bir ölüye dair anlattığı anısı aslında bu teze de çıkış noktasını veren oldukça dikkate değer bir sahnedir. Asılmış adamın “vakitsiz uyandırılmış olmanın keyifsizliğini” taşıyan, “ölmemiş de düşünceye dalmış gibi” duran yüzünü, ona bakan karganın tıpkı onun gibi sallanışını ve ölümü bu iki yüzü okuyarak anlamaya çalışan Komşu’nun bakışını aynı anda dinleriz. Ölüye acıyarak değil düşünerek bakan Komşu’nun bu duru fakat her kelimedede okuru durduran tasvirlerinde Dıranas’ın şairliğinin getirdiği hüneri de görmek mümkündür.

Sevim Burak’ın *Sahibinin Sesi* oyununda Muzaffer Seza’ya verdiği rol ve kullandığı anlatım da benzer biçimde oyunu bile aşan bir etkiye sahiptir. Resmi törenlere katılmayı ihmal etmeyen, ailesinde rütbelerle övünen ve makbul bir kimliğe sahip olduğunu düşünen Bilal Bey, birlikte yaşadığı ve şüpheyle yaklaştığını eşinin

asker kaçağı olduğunu bildirmesinden korkarak tayyare şehidi olan Muzaffer Seza'nın kimliğini çalar. Zamanla partnerinin onu aldatması, kimliğini küçümsediği mahallelinin ona düşmanlık etmesi, çocuğunun olması gibi korkularıyla kol kola büyüyen bir Muzaffer Seza korkusu oluşur.

Sevim Burak “Ah Ya Rab Yehova” öyküsünde yalnızca bahsi geçen Muzaffer Seza'yı, öyküden uyarladığı bu oyunda güçlü bir karaktere dönüştürerek Bilal'in içinde büyüyen bütün korkuları öyle ustalıkla ve iç içe anlatır ki Bilal ölümle yüzleşirken aslında düşüncesiyle, etnik kimliğiyle, diliyle, sınıfsal durumuyla “öteki” olarak görüldüğü için dışlanan herkes bir iğneyle birlikte Bilal'in bedeninde yürür. Bilal'in bedeni, Muzaffer Seza'nın sesi, mesafelerin ölçüldüğü mahalle toplum için bir hesaplaşma alanına dönüşür. İdealize edilen her şeyin “ölüm” teması ve onu imleyen Muzaffer Seza sayesinde bir kez daha paramparça edildiğini görürüz. Burada artık bireysel bir yüzleşmeyi, varoluşsal bir sorgulamayı aşan toplumsal bir hesaplaşma vardır. Sevim Burak'ın iki oyununda da görebileceğimiz bu hesaplaşmanın çok benzeri Melih Cevdet Anday'ın ve Gülten Akın'ın oyunlarında da kendine yer bulur. Ölümün bireysel olduğu kadar politik bir mesele de olduğu bu oyunlar üzerinden de incelenmeye açıktır.

Son olarak günümüzde ölüm temasının sahnede nasıl aktarıldığına kısaca bakmak ve burada bazı örneklere değinmek ileride yapılacak başka çalışmalara katkı sağlayacaktır. Maeterlinck'in *Çağrılmadan Gelen* oyunu 2023-2024 sezonunda İstanbul Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenmektedir. Lale Ertiş Gençtürk'ün yönettiği oyun, bir odada ölüm döşeğinde olan yeni doğum yapmış bir annenin ve diğer odada hiç ağlamayan bebeğin akıbetini evin salonunda endişe içinde bekleyen bir ailenin tedirgin akşamını anlatır. Maeterlinck'in *Körler* oyununda kullandığı simgesel anlatım burada da mevcuttur. Kör olan büyükbabanın korkusu herkesten

derindir ve göremediği her şeyi sorarak öğrenmek ister. Bu bekleyişi daha tekinsiz ve ölüm karşısında bireyin durumunu göstermesi açısından simgesel kılar.

Oyun sahneye uyarlanırken yapılan bazı tercihler bu tezin anlatmaya çalıştığı tür ve tema ilişkisini destekleyecek unsurlar barındırır. Sahnede metne bütünüyle sadık kalınmaz. Hatta sahne aksiyonunu ve iletişimi sürdürecekt bazı diyaloglar ve karakterler eklenmiştir. Büyük olasılıkla gerçekçi tiyatro temsillerine daha aşına olan seyirci için oyunun akıcılığının korunması hedeflenmiştir. Bununla birlikte türün talep ettiği sahnelemeyi destekleyecek biçimde beden ve sesi ayırmak üzere her karakter için iki oyuncu kullanılmıştır. Her karakter bir kukla oynatıcısına ve bir sese sahiptir. Büyük kuklalar, kuklayı oynatan oyuncuların jest ve mimikleri, sesin bedenden koparılması ölüm temasını aktarmak için işlevsel tercihlerdir.

Sahnelemedeki en çarpıcı tercih ise oyuna şahıs kadrosunda adı “Ölüm” olarak geçen bir anlatıcı karakterin eklenmesidir. Bu karakter zaman zaman seyircilerin arasından geçerek beyazlar içinde sahneye çıkar. Ölüm üzerine konuşan karakterin monologları Maeterlinck’in ölüm üzerine yazdığı düşünce yazılarıyla paraleldir. Tekrarlı bir biçimde ölümden kaçırılan saatlerin ölümü uzatmaktan başka bir şey olmadığını vurgular. Metinde yer almayan ama sahnelemede oyuna dâhil edilen bu düşsel konuğun varlığını yalnızca ölüm üzerine düşünen kör büyükbabanın sezmesi de yine simgesel anlatım açısından temayla oldukça tutarlıdır. İstanbul Devlet Tiyatrosunun bu oyunu, sahneleme ve uyarlama çalışmalarında da tema ve tür ilişkisi üzerinde durulmasının ne kadar önemli olduğunun güncel bir kanıtıdır.

Günümüzde yazılan tiyatro metinlerine ve sahnelemelere bakıldığında ise ölümün hâlâ bireysel yüzleşmelere ve toplumsal hesaplaşmalara kapı aralayan bir tema olarak görüldüğü söylenebilir.

Ölümün son derece ideolojik ve yıkıcı olan yüzü bugünün tiyatrosunu etkisi altına almıştır. Bugünün sahnesi, Sevim Burak’ın oyununu incelerken bahsi geçen “minör sesler”in nihayet güçlü biçimde yankılanacağı hatta seyredeni /okuyanı bakışından, sağırılığında utandıracak bir alana dönüşür. Özellikle tek kişilik oyunlar sıklıkla ölümü bir dönüm noktası olarak kullanarak hak kayıplarını, toplumsal eşitsizlikleri, erkek şiddetini tartışmaya açar.

Şâmil Yılmaz’ın yazdığı ve yönettiği *Dansöz* oyunu (2019) ve Alis Çalışkan’ın yazdığı, Hakan Emre Ünal’ın yönettiği *Herkes Kocama Benziyor* (2021) oyunları kullandıkları sahne dili, seyirciyle ilişkilene biçimleri ve hikâyelerindeki birçok detayla birbirlerinden ayrılırlar da ikisinde de hayatlarının belli dönemlerinde erkek şiddetine maruz kalan kadınların kendilerini ve sevdiklerini korumak için işledikleri cinayetler anlatılır. *Dansöz* oyunu Meryem’in cinayet anıyla başlayarak dans ettiği çocukluk yıllarına kadar açılırken ölüm teması ilmek ilmek işlenir. Meryem çok sevdiği Hayfa’nın ölümüyle yalnız kalır. Ardından çok sevdiği köpeği öldürülür. Kendi yaşamı da sürekli tehdit altındadır. Geldiği son noktada artık neredeyse bir savaşın ortasındadır. Özgürlük ve ölüm birden yan yana gelir. Oyunda çağrışım gücü oldukça yüksek sahneler vardır. Özellikle suskun fakat bilge Hayfa ve Meryem’in bağ kurduğu hayvanlar etrafında şiirsel bir anlatım mevcuttur.

Herkes Kocama Benziyor oyununda ise seyircinin çok aktif kılındığı, eğlenceli, akıcı bir anlatımın içine ölüm ani ve yıkıcı bir sahne olarak yerleştirilir. Bu sahnede oyunun genelinden ayrılan imgelere ve Ayten’in sanrısına yer veren bir anlatım göze çarpar. *Dansöz* oyununa çok benzer biçimde sahnedeki ölüm, Ayten’in birden göz göze geldiği varoluşuyla, öfkesiyle, özgürlüğüyle aynı anda çıkıp gelir.

Bu iki oyundan da yola çıkarak ölümün temsili meselesine bugün şiddetin temsili probleminin de eşlik ettiğini söylemek mümkündür.⁵

Bir ölüyle hesaplaşma biçiminde kurgulanan ve simgesel tiyatronun özelliklerinden yararlanan güncel iki oyundan daha bahsetmek yerinde olacaktır. Bu oyunlardan ilki *Dansöz* oyununun da yazarı ve yönetmeni olan Şâmil Yılmaz'ın *Ölüler Evi* oyunudur. Oyun simgesel tiyatrodaki sıklıkla karşılaşılan çekirdek aile şahıs kadrosuna sahiptir. Anne, baba, kız ve oğlan çocuk oyunun karakterleridir. Oyunun başından sonuna kadar çağrışımlara dayalı, simgesel, tekrarlı ve kesintili bir dil kullanılır. Günlük hayatın iletişime dayalı dili neredeyse hiç kullanılmaz. Bütün karakterler kendi iç dünyasında konuşur hatta neredeyse “mırıldanır” ya da “sayıklar”. Karakterlerin sessizliklerle ve boşluklarla devam eden kısa monologları bir hesaplaşmayı açığa çıkarır. Babanın cenazesi için buluşulan bu evde geçmiş anılar aralanır ve babanın kendi çocuklarına uyguladığı bir şiddetin ve istismarın öyküsü sızır. Yazar çocukların ve annenin hatırladıklarını hiçbir yan yola sapmadan tüm sertliğiyle anlatır. Okuru /seyirciyi toplumun başını çevirmeyi tercih ettiği bir gerçeklikle göz göze getirir. Bunu da hem ölümü hem şiddeti sahnede temsil etmeyi mümkün hâle getiren simgesel tiyatroyu kullanarak yapar. Ölümü ölünün ya da ölmek üzere olanın bakışından anlatmak gibi şiddeti de şiddete uğrayanın kendi çağrışımları üzerinden aktarmak oldukça etkili bir tercihtir.

Oyunun anlatımı özellikle sesleri bir karakter gibi yansıtması ve eşya- ölüm-geçmiş iç içe aktarmasıyla öncülü olan simgesel tiyatro metinleriyle önemli benzerlikler de sergiler. Maeterlinck'in ölümün bekleyişiyle dolu odaları burada da karşımıza çıkar. Fakat burada artık ölmesi değil ölmemesi korku yaratan bir hasta vardır: “Evin tüm odaları babanın ölmeyişini görmüş gözlerle doldu taşı.” (Yılmaz,

⁵ TEB Oyun Dergisinin 44. sayısında *Dansöz* ve *Herkes Kocama Benziyor* oyunlarında şiddetin temsili için daha detaylı inceleyen bir karşılaştırma yazısı mevcuttur. (Doğan, 2022, s.46)

2012, s.88) Bu bekleyiş içinde annenin geçmişte sessiz kalmış olmaktan duyduğu vicdan azabı , oğulun ve kızın aynı anları kendi odaklarından hatırlayışı ve çocuk gözlerinden yansıyan ürpertileri simgesel fakat anlatılanlarla ilgili bilinçli bir rahatsızlık uyandırmayı hedefler biçimde aktarılır.

Sinem Özlek'in yazdığı, Tamer Can Erkan'ın yönettiği Monologlar Müzesi 'Kadın'- *Size Baba Diyebilir Miyim?*(2021) isimli kısa oyun da benzer bir konuyu işler. Ailesinin cenaze evine gelen genç kadının çağrışımlarla ve imgelerle ilerleyen anlarından ölen babasının geçmişte kendisini istismar ettiği anlaşılır. *Ölüler Evi*'ne benzer biçimde yine şiddete uğrayanın odağı esas alınmıştır. Dil gerçeği açıkça ortaya koyacak fakat seyirciyi acıma duygusuyla uyuşturmak yerine eylemliliğe itecek biçimde kurgulanmıştır. İki oyunda da cenaze evinin / ölüm döşeğinin bir hesaplaşma alanı olarak tercih edilmesi bu tezde incelediğim diğer oyunlarda da görüldüğü üzere ölüm fikrinin geçmişe ve yaşanılan hayata bakışı teşvik etmesiyle ilgilidir. Bu birey için varoluşsal bir sorgulama alanı açabildiği gibi bir adım daha öteye giderek erk sahiplerinin tahakkümüyle yüzleşme şeklinde de gerçekleşebilir.

Bu bölümde bahsettiğim birkaç oyun bile ölüm teması ve simgesel tiyatro türü ilişkisinin herhangi bir zaman diliminde kapanmadığını, her metnin kendisinden önce ve sonra gelen metinlerle ilişkiye girerek zenginleştiğini ve yapılan bütün tiyatro incelemelerinin esasında en çok sahnelemeye katkı sağlayacağını gösterir niteliktedir. Sonuç olarak daha önce hakkında bütünlüklü bir çalışma yapılmamış olan ölüm teması ve simgesel tiyatro ilişkisini özellikle metinlerin kendi sesi üzerinden anlamlandırmayı amaçlayan bu tez, Türk tiyatrosunda farklı dönemlerde yazılan ölüm temalı metinlerin tür bağlamında değerlendirilmesine bir kapı aralamaktadır.

(See the Appendix for an extended abstract.)

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

In literary works, theme and genre determine each other in a mutual relationship.

This thesis focuses on the relationship between the theme of death and the symbolist theatre genre, which produces remarkable works in Turkish theatre. Questions, fears and feelings of uncertainty created by the idea of death in the individual; the representation of this theme requires specific choices in both form and content.

The theme of death, which has a pessimistic portrayal around it due to the uncertainty it contains, actually opens the door to many possibilities. The uncertainty of death adds a hidden existential meaning to life. Every individual wants to ensure that they produce valuable products, fulfill their desires, and achieve what they desire throughout their life. This feeling manifests itself most prominently on the brink of death. Especially individuals who are getting older often look back to the past and try to find a meaningful memory for themselves. The middle-aged men in Diranas and Aksal's plays also give an example of this need.

It is seen that plays centering on the theme of death prefer to include the past on stage. These plays' use of stasis instead of action, discontinuous language and silence instead of communication, and use of an associative expression instead of curiosity are among the characteristics of symbolist theatre.

Imaginary/mysterious guests are one of the functional solutions found for the representation of death on stage. The speeches of these guests are often presented with symbolic expression. It is possible to say that the guests take their roles one step further and function in the transformation of the main characters. This change may appear as an existential confrontation, as in the plays of Halit Fahri Ozansoy, Ahmet

Muhip Dıranas, Sabahattin Kudret Aksal. In the plays of Gülten Akin, Sevim Burak and Melih Cevdat Anday, what the mysterious guest reveals are mostly social reckonings.

The first part of the thesis is an introductory section about the meaning and representation of death. It discusses studies about death from various fields. Thus, it tries to show why death is an important but problematic theme for theatre. The theme has a representation crisis because no one has knowledge of it. Writers like Ibsen and Maeterlinck find different paths to represent death on the stage.

The second part analyzes Ibsen's *Ghosts*, *The Master Builder* and Necip Fazıl's *Bir Adam Yaratmak* to compare meaning of death and its relation with rejection of idealism. I preferred to examine them together because both of them has realist backgrounds but have modernist conflicts. I benefit from Toril Moi's *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*. This part continue with Maurice Maeterlinck's *The Blind* to understand symbolist use of language in the prominent examples. At the end of this part, I tried to convey the characteristics and function of the "mysterious character" in symbolist theatre.

The third and fourth parts mostly focus on close reading. In the third section, I examined Dıranas's *Gölgeler* and Aksal's *Evin Üstündeki Bulut*. The common points of the two plays, their existential questioning about death and life. Death enables individual confrontations. The mysterious characters of the plays, Komşu and Misafir, embody death whenever they steps on stage. However, they have different features and meanings according to their special functions in the plays.

The last chapter is the conclusion of the thesis. In this section, instead of completely repeating what I said before, I preferred to think about today's theatre and future studies. Nowadays, death and violence are one of the most importans

topics in Turkish theatre so representation of these themes is still important field of study.



KAYNAKÇA

- Akın, G. (1997). *Toplu oyunlar*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Aksal, S. K. (1998). *Oyunlar*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Aksal, S. K. (1998). *Denemeler, konuşmalar*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Anday, M. C. (1987). *Ölümsüzler- toplu oyunları 1*. İstanbul: Adam.
- Ariés, P. (2020). *Batı'da ölümün tarihi*. (I. Gürbüz, Çev.) İstanbul: Everest.
- Atay, O. (2009). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim.
- Belge, M. (2018). *Şairaneden şiirsele*. İstanbul: İletişim.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro tarihi*. (S. Sokullu, S. Dinçel, T. Sağlam, S. Çelenk, S. B. Öndül, B. Güçbilmez, Çev.) Ankara: Dost.
- Burak, S. (1995). *İşte baş işte gövde işte kanatlar*. İstanbul: Nisan.
- Burak, S. (1995). *Sahibinin sesi*. İstanbul: Nisan.
- Burak, S. (2023). *Yanık saraylar*. İstanbul:Yapı Kredi.
- Carlson, M. (2008). *Tiyatro teorileri*. (E. Buğlalılar, B. Yıldırım, Çev.) Ankara: De Ki.
- Clark, M. (1915). *Maurice Maeterlinck: Poet and philosopher*. Londra: George Allen& Unwin Ltd.
- Curtin, A. (2019). *Death in modern theatre stages of mortality*. Manchester: Manchester University.
- Dıranas, A. M. (1977). *Oyunlar*. İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Dicle, E. (2013). *Resmi ideoloji sahnede*. İstanbul:İletişim.
- Dicle, E. (2020). Şairin oyunu: Gülten Akın tiyatrosunda şiirsellik. *The Journal of Academic Social Science Studies*, (82), 263-376. 10.29228/JASSS.40427.
- Doğan, B. (2022). Dansöz ve Herkes Kocama Benziyor oyunlarında şiddetin temsili, *TEB Oyun Dergisi*, 44, 46-51.
- Ertuğrul, M. (2023). *Moskova notları*. T. Birkan (Der.) İstanbul:Can Yayınları.
- Feifel, H. (1992). *Ölümün anlamı*. (D. Özkan, Çev.) İstanbul: Merkür.
- Freud, S (2001). *Haz ilkesinin ötesinde, ben ve id*. (A. Babaoğlu, Çev.) İstanbul: Metis.

- Garan Gökşen, B. (2023). Varoluşun dayanılmaz ağırlığı: Gülten Akın'ın oyunlarında kadının temsili. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (35), 439-448.
- Güçbilmez, B. (2003). Tekinsiz tiyatro: Sahibinin Sesi/ Sevim Burak'ın metninde tekinsiz teatrallik ve minör sesin temsili. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 16 (16).
- Güçbilmez, B. (2005). Tekinsiz teatrallik/ sahne-dışının temsili:Eurydike olarak beckett oyunları. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 20, 21-40.
- Güçbilmez, B. (2007). Ibsen'den Beckett'e belleğin temsili. Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 23.128-129.
- Ibsen, H. (2014). *Hayaletler*. (T. Y. Öğüt, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut.
- Ibsen, H. (1946). *Yapı ustası Solness*. (A. Givda, Çev.) İstanbul: MEB.
- Innes, C. (2010). *Avant-Garde tiyatro 1892-1992*. Ankara: Dost.
- Karaboğa, K. (2018). *Tiyatroda zaman/mekân*. İstanbul: Habitus.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1991). *Tiyatro eserleri*. İstanbul: İletişim.
- Kellehear, A. (2015). *Ölme üzerine bir inceleme: Bireysel bütünlük, bedensel çöküş ve ruhsal dönüşüm*. (B. Zeren, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Kısakürek, N. F. (2013). *Bir adam yaratmak*. İstanbul: Büyük Doğu.
- Maeterlinck, M. (1914). *Our eternity*. (A. T. Mattos, Çev.) New York: Dodd, Mead And Company.
- Maeterlinck, M. (1955). *Körler*. (V. Tataragaşı, Ö.Akkan, Çev.) Ankara: MEB Yayınları.
- Maeterlick, M. (1961). *Çağrılmadan gelen*. (M.Fuat, Çev.) İstanbul: De.
- Maeterlick, M. (2023). *Ölüm*. (B. Barik, Çev.) Ankara: Dorlion.
- Malpas, J. ve Solomon, R. C. (2006). *Ölüm ve felsefe*. (N. Küçük, Çev.) İstanbul: İthaki.
- Miller,A. (2011). *Satıcının ölümü*. (A. İzat, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut.
- Moi, T. (2008). *Henrik Ibsen and the birth of modernism: Art, theater, philosophy*. Oxford: Oxford University.
- Sayın, Z. (2021). *Ölüm terbiyesi*. İstanbul: Metis.
- Szondi, P. (1987). *Theory of the modern drama*. Minneapolis: University of Minnesota.

Şahin, Ö. (2015). *Ötekilere yazmak: Sevim Burak üzerine yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür.

Thomas, L. V. (1991). *Ölüm*. (I. Gürbüz, Çev.) İstanbul: İletişim.

Ozansoy, H. F. (1939). *Baykuş*. İstanbul: Ülkü Kitap Yurdu.

Ozansoy, H. F. (1935). *Hayalet*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.

Ökten, K. H. (2010). *Ölüm kitabı: Ölüm düşüncesinin temel metinleri*. İstanbul: Agora.

Yalom, I. D. (1999). *Varoluşçu psikoterapi*. (Z. İyidoğan Babayiğit, Çev.) İstanbul: Kabalcı.

Yalom, I. D. (2008). *Güneşe bakmak ölümle yüzleşmek*. (Z. İyidoğan Babayiğit, Çev.) İstanbul: Kabalcı.

Yılmaz, Ş. (2012). Ölüler evi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 33, 83-95. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/118139>