

**HA  
BI  
TUS**

<< insan ne okursa odur >>

**Kitabın Adı:** Kendi Olmak veya Ol(a)mamak-Türk Tiyatrosunda Bireysel Kimlik Sorunu

**Yazar:** Esen Çamurdan **Yayın Hakları:** © Habitus Yayıncılık, 2018

**Kapak Tasarım:** Ahmet Söğütluoğlu **Sayfa Tasarım:** Murat Kaspar

**Baskı ve Cilt:** Sena Ofset Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok No: 4 NB7-9-11

Topkapı - İstanbul Tel: 0212 613 03 21 **Sertifika No:** 12064

**ISBN:** 978-605-4630-65-3 **1. Baskı:** 2018, İstanbul

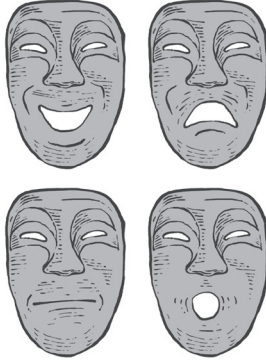
**Habitus Yayıncılık Rek. Teks. Tur. Eğitim San. Tic. Ltd.Şti.:** Kemankeş Mahallesi

Mumhane Caddesi No: 39/39 Karaköy 34425 Beyoğlu - İstanbul Tel: 212 244 48 87

**Sertifika No:** 18067 **e-posta:** info@habituskitap.com **web:** www.habituskitap.com



**Kendi  
olmak  
veya  
ol(a)mamak**  
Türk Tiyatrosu'nda  
Bireysel Kimlik Sorunu



**Esen amurdan**



### **Esen amurdan** (Yazar)

Notre Dame de Sion Fransız Kız Lisesi'nden sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. Paris'te (La Sorbonne Nouvelle, Paris X) Anne Ubersfeld ile birlikte "Geleneksel Türk Tiyatrosu, Ortaoyunu" konulu master tezini hazırladı. 1979'da Devlet Tiyatrolarına dramaturg olarak girdi ve birkaç yıl verdiği ara dışında, 2008 yılına dek çalıştı. Çeşitli konservatuvar ve tiyatro okullarında dramaturji ve tiyatro tarihi dersleri verdi. Çocuklarla yaratıcı drama çalışmalarında bulundu, sanat atölyeleri düzenledi. On beş yıl boyunca, artık gerçekleştirilemeyen Uluslararası Eskişehir Festivali'nin tiyatro danışmanlığının yanı sıra Eskişehir'de, yine aynı festival kapsamında, yaratıcılığa yönelik çocuk etkinlikleri düzenledi. 1982 yılından bu yana çeşitli gazete ve dergilerde tiyatroyla ilgili eleştiri ve inceleme yazıları yazmakta, tiyatro oyunları ağırlıklı olmak üzere, Fransızca'dan Türkçe'ye çeviri yapmaktadır. İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda da bir süre dramaturg olarak çalışan Esen amurdan, Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nin danışma kurulunda yer aldı. Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB) adına editörlüğünü yaptığı, 1923-1990 yıllarını kapsayan iki ciltlik *Eleştirmen Gözüyle (Türk Tiyatrosu Eleştirisi Seçkisi)* Kültür Bakanlığı'nca 1990 yılında basıldı. Son yıllarda çalışmalarını çağdaş Türk tiyatrosu üstünde yoğunlaştırdı; yayımlanmış altı kitabı vardır.

**Biz yaptığımız şeyiz, özellikle  
olduğumuz şeyi değiştirmek için  
yaptığımız şeyiz: Bizim kimliğimiz  
eylemde ve mücadelede yatıyor. Bu  
yüzden de ne olduğumuzun açıklanması,  
olabileceğimiz şeyi nelerin engellediği-  
nin ifşasını içeriyor. Kendimizi meydan  
okumada ve zorluklara karşı çıkışımızda  
tanınıyoruz.**

**Eduardo Galeano  
“Biz Hayır Diyoruz”**

# İÇİNDEKİLER

9

**BAŞLARKEN**

13

**YAZARLAR VE  
YARATILAN  
DÜNYALAR**

21

**BIÇEM ÖZELLİKLERİ**

35

**KENDİ OLMAK veya  
OL(A)MAMAK**

57

**KENDİNDEN  
YOKSUN KİŞİLER**

**14**  
Uzamlar ve  
Kapatılmışlık,  
Kapanma, Korku

**18**  
Oyun sonuçları

**24**  
Düş ile Gerçek  
Arasında

**27**  
Oyun içinde oyun

**30**  
İroni

**36**  
1) Kendi dışında biri  
olmaya yeltenme

**43**  
2) Teslim olma

**44**  
a) Düzenle  
özdeşleşme çabası

**47**  
b) Düzeni  
içselleştirme

**51**  
3) Kendini aşma,  
sınırlarını zorlama

**52**  
4) Kendi olmaya  
çalalama

**54**  
5) Kendini arayış  
(Kendini arayan  
tiyatro)

**57**  
(Kişileştirme)

**58**  
1) Kopya kişi

**68**  
2) Kukla kişi

**72**  
3) Hiç kişi

**75**  
Adlar ve  
kimliksizleştirme

**78**  
Nesneleşme ve  
tüketirken tükenme

81

**DİL  
COĞRAFYASINDA**

**89**  
Dilsel sindirilme,  
Toplumsal  
sindirilme,  
Beden ve Yitiklik

93

**OLMAK/  
GÖRÜNMEK ve  
TOPLUMSAL  
MASKE**

**98**  
Düzen, Maskenin  
örttüğü toplum  
yapısı

**102**  
Değişim süreçleri  
ve sendeleyeyen  
bir toplumun  
imgesi

**104**  
Toplumsal maske  
olarak değerler

115

**SONDEYİŞ ya da  
TANZİMAT'TAN  
ÇAĞDAŞA  
BİREYSEL KİMLİK  
SORUNU**

120

**KAYNAKÇA**

## BAŞLARKEN

Selahattin Hilâv, Leyla Erbil'in *Zihin Kuşları* adlı kitabı için kaleme aldığı yazısında yazarın "has (otantik) varlığını bulması, 'kendi olması' üzerinde durduğunu" belirtir ve bu yönelişin edebiyatla felsefe kavramlarını birbirleriyle ilinti içinde ele aldığını söyler. "Bize de" der, "edebiyat ile kuramsal düşünce ve felsefe arasındaki bağıntı üzerinde durmak için bir çıkış noktası sunuyor." (Erbil, 2010: 9) Hilâv, Erbil'in felsefi anlamda kullandığı "Kendi olma"nın varoluşsal ve etik bir kavram olduğunu vurgular ve konuya açıklık getirir:

...'Biz kendimiz olmalıyız' dediğimizde, 'Düşüncelerimiz, duygularımız, davranışlarımız kişiliğimizden kaynaklanmalıdır' demiş oluyoruz. Yani burada söz konusu olan çevrenin ortak ve yaygın düşüncesinin bir yansıması olmaktan sıyrılmak; herkes gibi, 'onlar' gibi düşünmekten, hissetmekten, davranmaktan kurtulmak... 'Onlar'a sığınmak, 'onlar'ın içinde kendini kaybetmek, yani 'kendi olamamak', bilinçsizce de olsa, kendini unutmayı, aldatmayı ve dolayısıyla olduğundan başka bir varlık olarak görmeyi de içeriyor diyebiliriz...

Leyla Erbil'in yaklaşımını bir "çıkış noktası" olarak değerlendiren felsefecimizin "kendi olma" durumuyla ilgili yorumu bu kez, tiyatro



alanında benzer soruna dokunmaya çalışan elinizdeki kitabın çıkış noktasına önemli katkıda bulunacaktır. Bir felsefecinin, bir edebiyat yapıtından yola çıkarak üstünde durduğu bir olgunun, Türk tiyatrosuna damgasını vurmuş eski, yeni birçok yazarca işlendiğini görmek üstünde durmaya değer bir nokta olsa gerek. Gerçekten de bugüne dek, Türk tiyatrosuyla ilgili giriştiğim her çalışmada bir biçimde karşıma hep kendi ol(a)mama, dayatmacı toplumun bireyi bastırması sorunu çıkmıştır. Öyle ki konu ve/veya izlek ne olursa olsun, kendilik sorunu değinmeden edemeyeceğim bir unsur haline geldi. Ve o denli diretti ki, sonunda elinizdeki kitap çıktı ortaya. Kendi olma sorunu, bilindiği gibi, temelde kimlik sorunudur, daha çok kendilik içeren bir kimlik. Kendilik ya da kimlik arayışını da, genel anlamda, dünyaya başkalarınca dayatılan açıdan değil kendi açısından bakabilmek olarak algılıyorum. Bunu kendi istenciyle karar verebilmek, seçmek ve eyleme geçmek izlemelidir. Ayrıca, bireyin kendisi ve çevresiyle ilgili farkındalığın önemini de vurgulamak isterim.

Hayatı ve sanatı anlamanın, gördüklerimizi, okuduklarımızı duyumsamanın, düşünmenin ve kavramanın önemine inanan biri olarak, metinleri tek ve büyük bir “kolektif öykü” olarak okumaya çalışacağım. Bir başka deyişle, onları kavramsal bir bakış açısıyla bir araya getireceğim. Amacım, bireysel ve toplumsal/kültürel/ahlaksal/tinsel düzlemde temel bir kendilik sorununa değindiklerini düşündüğüm oyunların olabildiğince tutarlı bir resmini çizmek olacak. Yüzeyde görünenle yetinmek yerine olay örgüsünün atardamarını bulmaya çalışacağım. Toplumsal yaşantımızın kumaşından dokunmuş, bir şeylere değen anlatılardır bunlar; yaratıcılarının rahatsızlığını, uyarısını ya da suçlamasını dile getirir ve dikkatimizi sorulandan çok sorulmayera çekerler.

Bu çalışma kapsamına alınan ve kendi ol(a)mama sorunsalında birleşen yedi çağdaş yazarın on bir yapıtını “Kimlik Oyunları” başlığı altında da toplayabiliriz. Kendi dışında biri olmaya yeltenmeden tutun, yeni bir kimlik edinmeye, doğrudan düzene teslim olarak kendinden gönüllü olarak vazgeçmeye, kendini aşmaya ya da kendi olmaya çabalamaya dek varan çok sayıda kimlikten kimliğe geçme durumundan söz ediyoruz. Bunların arasında bulunan

*Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nin gerek yapısı gerekse kendi dilini arayan Türk tiyatrosunun serüvenini sahneye getirmesi bakımından farklı bir yeri vardır.

Kafası karışık, oturmamış bir toplum imgesi sunar bize yazarlar. İnsanlar kendilerinden habersizdir ve ancak onlara belletilene bilir ve konuşurlar; söylemlerde en küçük bir düşünce kırıntısına rastlanmaz ve kişinin kendine ve ötekine düzenin gözüyle bakması istenir. Bir türlü birey olamamış, güdük bırakılmış kişilerdir söz konusu edilen; dayatmalara boyun eğdikleri sürece de bireysel renkleri bastıran, giderek onları yok eden bir mekanizmanın komutlarına boyun eğeceklerdir. Nasıl var olacaklarını kestiremediklerinden yenilgiyi kabullenip, gerçekleşmeyeceğini bildikleri hayallerine sığınan ve hep bekleyen insanları anlatır oyunlar. Çağdaş Türk tiyatrosunda izlenen bireysel ve/veya toplumsal kimlik çıkmazını işleyen yapıtların bir ortak özelliği de tümünün, dolaylı veya dolaysız olarak belirtilen, hızlı geçiş süreçlerinde geçmelelidir. Toplumsal yapının oturmamışlığına, temelsizlik sorununa açıklık kazandıran bu konum, kimlik arayışıyla birlikte bizi düne, Tanzimat dönemi Türk tiyatrosuna bakmaya yöneltir. Ve şimdiki görüp yarına bakabilmek için, dönüp düne bakmanın kaçınılmazlığı bir kez daha ortaya çıkar; tabii geçmişi nasılsa öyle görme koşuluyla... Tarihimizde izlenen planlı ve denetimli hızlı değişim süreçlerinin dayattığı kendilik ve özgünlük sorunları toplumsal yaşamda kendini öylesine duyumsatmıştır ki, Tanzimat'tan bu yana Türk tiyatrosunun ana konu ve/veya izleklerinden biri olmasına şaşmamak gerek. Bu bağlamda, "Sondeyiş ya da Tanzimat'tan Çağdaş Bireysel Kimlik Sorunu" başlığı altında konuyla ilgili kimi ortak noktaları anımsatmak istedim.

Yakın ya da uzak geçmişin gelecek için uyarıda bulunduğu inanarak; henüz yazılmamış metinlerin yazarlarına, henüz sahnelenmemiş oyunların yönetmenlerine, henüz canlandırılmamış rollerin oyuncularına ve onları izleyecek seyirciye bu kitabı yazmaya cesaret ediyorum.



## YAZARLAR VE YARATILAN DÜNYALAR

Sahnenin nasıl gösterildiğinin onun anlamını belirlediğini göz önüne alırsak eğer, kendi ol(ama)ma durumuna dokunan çağdaş yazarlarımızın oyunlarını hangi zaman ve yere/uzama yerleştirdiklerine bakmak bize önemli ipuçları verecektir.

Genelde soyutlamaya pek gitmeyen Haldun Taner bu çalışma çerçevesinde ele alınan üç oyununda da somut yer ve zaman gösterir: *Keşanlı Ali Destanı* 60'lı yıllarda, büyük bir kentin kıyısında bulunan gecekondu mahallesi ile kentteki varsıl bir evde geçer. *Ayışığında Şamata*, 12 Eylül'de bir apartman ile yakın çevresinde yaşanır. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* üç ayrı zaman dilimini (1876, dört ay sonra, dokuz buçuk yıl sonra) ve dört uzamı kapsar: Bursa, Melekzad Bahçesi; Osmanlı Tiyatrosu ve Tulûat Sahnesi ile Ahmet Vefik Paşa'nın evi.

Melih Cevdet Anday, Sabahattin Kudret Aksal, Oğuz Atay ve Sevim Burak oyunlarında zaman belirtilmez. Özellikle Aksal tiyatrosunda zaman durmuştur sanki, bir tarihdışılık yaşanır; zamansız bir zaman. Her zaman. Bir vapur güvertesinde (*Ölüler Konuşmak İsterler*), yazlık kahvede (*Kahvede Şenlik Var*) geçen oyunlar di-

şında kalanların tümü (*Müfettişler, Önemli Adam, Sahibinin Sesi, Oyunlarla Yaşayanlar, Bay Hiç*) ev uzamında gerçekleşir. *Oyunlarla Yaşayanlar*'da Oğuz Atay sahneyi ev ve ev dışı olarak ikiye ayırır ve evi ne denli renkli, ayrıntılı, somut çizerse ev dışı o denli "sade ve şematik dekorlar içinde" yer alsın ister.

Anday, Aksal, Atay ve Burak tiyatrosunda dikkati çeken bir nokta da, ister karşılaşmaların gerçekleştiği ve "kamunun açık uzamı" olarak da adlandırılabilen "dış" uzam olsun, ister evden oluşan "iç" uzam, tümünün kendi içine kapalı, sınırlanmış, kısıtlanmış olmasıdır. Örneğin, genelde insanların karşılaştıkları, buluştukları, konuştukları açık bir alan olan kahveyi Aksal, "arkada ve iki yana yüksekliği yarım metreyi aşmayan bahçe duvarlarıyla" çevreler. Vapur da (*Ölümler Konuşmak İsterler*) kahve gibi buluşmak için olmasa da, insanların birlikte bir yerden bir yere gittikleri toplu taşıma aracıdır ama denizle çevrilidir ve yazar tüm yolcuları kış güvertesine toplamıştır. Sonsuzluğa ulaşmak isteyen adamın girdiği kitabevi de (*Sonsuzluk Kitabevi*) sonuçta dört duvarla çevrili kapalı bir uzamdır. Ve evler... Korkuların birer tutukevine dönüştürdüğü dilsiz evler. Kendi ol(a)mayan kişileri tutsak kılan evler. "Gündelik döngüsel zamanın" yerleridir evler. Buralarda genelde kayda değer bir şey olmaz, düzenli olarak yinelenen "etkinlikler", sıradan işler, sıradan yaşantılar izlenir. Zaman da bu yeknesaklıktan, sıradanlıktan payını almıştır, kendini belli etmez ve kısır devrini sessiz sedasız sürdürür. Her durumda, kendi içine kapalı, sınırlı bir alan olan ev, oyunlarda dışa karşı koruma altına alınır, dış tehlike ve tehditten yalıtılmaya çalışılır. Zorunlu sığınaklardır evler.

### **Uzamlar ve Kapatılmışlık, Kapanma, Korku**

Aslında uzamlar simgeseldir ve oyunlarda belirsizlik arttıkça kimliksizlik de artacak, kendini tüm açıklığıyla belli edecektir. Gerçekten de, adı anılan fiziksel uzamların yansıttıkları toplumsal gerçekliklere bakılacak olursa, kişilerin kendilerine verilmiş olan sınırlı bir dünya içinde sıkı bir kapatılmışlık yaşadığı saptanır. İnsanlık durumunun en aşağılayıcı, en tiksindirici olanıdır kapatılmışlık duygusu şiddetin ta kendisidir. "Bedeni bir mekâna kapatmak, kişinin uzamı ve zamanı üzerindeki tahakküm ve tasarruf

hakkını başkasına -kurumların görünür/görünmez ellerine, gözlerine- devretmektir ki, en dehşetli şiddet bu olmalıdır.” (Cogito, 1996: 110).

Kapatılmışlık'ın öne çıktığı yapıtlardan dördü neredeyse ana konu olarak söz konusu durumu işler ve dördü de evde geçer. Bunlardan üçünde (*Önemli Adam*, *Müfettişler*, *Bay Hiç*) küçük çaplı bir girişimin ardından gerçeklikle yüzleşmek, ona boyun eğmek zorunda kalır kişi ve kendi kabuğuna çekilir, Dışarı'ya kurulmuş olan köprüler yeniden atılır. Bütünüyle kendini korumak yani düşleri korumak üstüne kurulmuş olan bir “kendini kendine sürgün etme”dir yaşanan. Gerçekten kopan insan trajik bir oyun olarak yaşadığı hayallerine sığır. Yapabildiği tek şey hayal kurmaktır. Ancak *Sahibinin Sesi*'nin kahramanı Bilal teslim olmaz ama korkunun insanı kötürümleştiren etkisi bütüncül bir yıkım girişimine neden olacaktır: Bilal işi yakın, uzak tüm çevreyle savaşmaya ve ölüme dek götürür... *Önemli Adam*'daki çift iki türlü kapatılma yaşar: Dışarı ile tüm bağlantı kesik olduğu gibi İçeri'de de evlilik bağıyla birbirine kilitlemiştir. Erkek kalıcı olmak, iz bırakmak için evin dışına/kendi dışına çıkmaya yeltenir, başaramaz. Yapabileceği tek şey kalmıştır: Yeniden kapanma ve karısıyla birlikte bir gömüte dönüşen evde sonsuza dek konuşmaya, yalnızca konuşmaya mahkûm değildir. *Müfettişler*'in çifti de ikili yalnızlık yaşar ve evden/geçmişten/kendinden kurtulmak ister, beceremez. Korkunun üstüne gitmekten kaçınmayan Kadın ile teslim olmak isteyen Adam anlaşamaz. Maddi ve manevi olarak kapatıldıkları uzamdan ayrılamayan çiftin yeni bir yaşam kurma umudu yeniden ertelenir. Oysa Bay Hiç gönüllü olarak, hatta koşar adımla evine, tek başınalığına döner. “Başka türlü olamayacağı için, başka türlü yapamayacağı için” gelmek zorunda kaldığı Kadın'ın evinde düş kırıklığı yaşar ve “eski dengeyi koruma kararı alır; “kabuğunda sümüklüböcek olmayı” daha güzel bulduğunu belirtir. *Sahibinin Sesi* başladığında Bilal'in ağzından, ailesinden yalıtılmış yoğun bir toplumsal yaşam sürdüğünü öğreniriz. Oyun ilerledikçe sertleşen çatışmalarla birlikte oyuna egemen olan tedirginlik, korku paranoaya dönüşür ve adamın gezmeleri seyrekleşir. Evin perdeleri çekilir, kimi zaman elinde tabanca dışarıyı gözler Bilal. Giderek

bütünüyle eve odaklanır, kendine karşı yapılacak bir “tertıp”ten kuşkulandığından bodrumu gaz tenekeleriyle doldurmuştur...

Açık uzamlara gelince. Bunlar da soyutlanmış, başka anlamlar yüklenmiş sahne unsurları olarak karşımıza çıkar: Yazlık kahve -anlaşıldığı kadarıyla- yerleşim yerinden oldukça uzakta bulunur. Vapur da, kitabevi gibi, çokboyutlu kılınmıştır. Ve bu uzamların tümü dış ve açık özellikler göstermelerine karşın duvarla olsun, deniz vb. aracılığıyla olsun -evler gibi- içeriği görülmez, duyulmaz, yerine göre erişilmez kılar. Bu engellerin hem simgesel hem de somut varlıkları ortaya başka bir gerçekliği, kısırılma durumunu çıkarır. Kapatılma ile birlikte gelen kısırılma evi, vapuru, kahveyi, kitabevini dolaylı ve dolaysız şiddetin biriktiği, yoğunlaştığı uzamlara dönüştürür.

Oyunlara genel olarak baktığımızda kişilerin bir biçimde kendi uzamlarının (onlara verilmiş uzam) dışına çıkmaya yeltenseler de (*Müfettişler*, *Sonsuzluk Kitabevi*, *Önemli Adam*, *Bay Hiç*, *Oyunlarla Yaşayanlar*), yeltenmeseler de (*Ölümler Konuşmak İsterler*), toplumsal yaşamın saygın bir parçası olmak için debelenseler de (*Kahvede Şenlik Var*) sonucun ya ölüm olduğunu görürüz (somut olarak yok olma) ya da kendi yalnızlığına, tek başınlığına dönmek ki bu da, içinde bulunulan tutukevinden daha daha kapalı bir tutukevine, kendi içine kapanmadır (soyut olarak yok olma): Bilal (*Sahibinin Sesi*) yakın çevresinden hızla uzaklaştığı gibi karısına kötücül bir yabancı gözüyle bakar, yeni doğan çocuk ise ona göre bir tehdit aracından başka bir şey değildir. Vapur yolcularının (*Ölümler Konuşmak İsterler*) iletişim bozukluğu oyun ilerledikçe yerini ciddi kopukluğa bırakır. *Müfettişler* ile *Önemli Adam*'ın kahramanları dışarı çıkmak için, kendilerini aşarak önemli bir atılımda bulunsalar da sonucu göze alamazlar, yine evde kalınacak ve eşlerle zorunlu başbaşalık sürdürülecektir. Düş kırıklığına uğrayan Bay Hiç zorunlu sığınağına/evine dönerken Coşkun evinde bir yabancı gibi yaşar ve Dışarı'da kendini bulduğunu sandığı oyunlarla avunur (*Oyunlarla Yaşayanlar*). Kahvedeki çiftin ise (*Kahvede Şenlik Var*) her anlaşma çabası birbirlerinden daha çok uzaklaşmalarına neden olur; öyle ki evlenme eylemi, özgüvensizliğin iyice açığa vurulduğu bir anda sahte çünkü zorunlu bir eylem olarak değer kazanır.

Kapatılma edilgenliğe mahkûm eder, edilgenliği koyultur. Kapatılma insanın toplumsal varlığını iptal eder, yok sayar. Bireyi anonim kılar kapatılma, onu kimliksizleştirir. "Kapatılanı  zyaşamından, kimliğinden, mahremiyetinden kısacası tarihinden yoksun bırakarak g cs zleştirir. Kapatılanı kimliğinden, onu başkalaştıran, 'başkası' yapan yüzünden ve sözünden yoksun bırakmak, kimliksiz bir nesneye, bir sayıya indirgemek istenir" (Cogito, 1996: 115). Başkalarının belirlediği bir yaşamdır bu. Kendi yaşamına sahip ol(a)mayan, onu elinde tut(a)mayan (kapatılmış) kişi iktidarsızlık duygusuna kapılır. Yetersizlik şiddeti doğurur... şiddet, yetersizliğin bir sonucu olur.

Sözün  z , kişilere ve olaylara daha sevecen, gülümseyerek yaklaşan Haldun Taner dışındaki yazarlarımız, zaman ve uzamın da katkısıyla, oyunlarında saydam ve bütünlüklü olmayan bir ruh iklimi yaratırlar. Toplumsal düzenin bastırdığı kişinin zayıflığından, tutarsızlığı ve/veya umarsızlığından kaynaklanan akıl ve duygu tutulması yaşanır oyunlarda. Ve belirsizliği arttıkça kimliksizliği de artan simgesel uzamlarda duyumsatılan atmosfer korku, telaş, kimi zaman da trajik dehşet ve şiddet doludur. Korku, genelde öznenin toplumsal düzenle beceriksizce kurmaya çalıştığı ilişkinin uzantısı olarak yoğun sıkıntı, tedirginlik, kimi zaman da boğuntu olarak belirlenmiştir. Ruhu yıkıma uğratır, kendini gerçekleştirme çabasını köreltir ve kişiyi kendinden uzaklaştırarak anonimleştirir. Korkular statükonun korunması için yaratılır ve her Şey eskiden olduğu gibi, bundan sonra da hep olacağı gibi olsun istenir. Öte yandan oyunlarda çoğu zaman korkunun adı konmaz; dil, devinim ve eylemsizlik durumu onu ele verir: Kişi yalan söyler ya da susmak zorunda kalır. Resm  dil biçemi de korkuyu, huzursuzluğu yansıtan etmenlerdendir.

Zamansız bir zaman sürecini işlediği oyunlarından özellikle *Kahvede Şenlik Var* ile *Sonsuzluk Kitabevi'*nde Aksal kişilerini hep bir telaş içinde gösterir. Tedirgin, hatta gergindirler, zamanla yarışırlar. Böylesi bir durum dilsel ve devinimsel soyutlamayla pekiştirilince ortaya kendine ait olmayan, belirli bir kimliği yansıtmayan, düzenin kuklasına dönüşmüş trajik insan figürü çıkar. *Önemli Adam'*daki Erkek, içine kapatıldığı çemberi/evi delip dışarıya sız-

ma girişiminde bulunur bulunmasına ama kendi engelini aşamaz. Bu engel, düzenin insana dayattığı kural ve koşullar kadar ona tanınan yaşama biçiminden, kendi tarihinden, hatta toplumsal bilinçaltından kaynaklanan korkulardan oluşur. Bay Hiç'in tüm yaşamı ezilme, yok edilme, hiçleştirilme duygusuyla geçmiştir. *Müfettişler*'de korkunun adı açıkça konmuştur ve sahnede izlenebilir kılınmıştır: Müfettişler yurttaşların peşini bırakmaz, onları gece gündüz izler, gerektiğinde sorgular, hesap sorar. Birey olarak yaşamak bir yana, mutlu olmanın bile suç görüldüğü bir düzeneğin araçlarıdır müfettişler. Melih Cevdet Anday *Ölümler Konuşmak İsterler*'de daha da ileri gider, şizofrenik toplum yapısından kaynaklanan toplumsal paranoyayı gözler önüne serer. Benzer paranoyaya *Sahibinin Sesi*'nde de rastlarız: Oyunun başında kendini belli eden ama adı konmayan Bilal'in tedirginliği ya da boşluk, huzursuzluk duygusu giderek korkuya, ardından paranoyaya dönüşürken Sevim Burak kişisel paranoyaya devlet paranoyasını da ekler. Yapıtlarında hep korku üstünde duran Oğuz Atay'ın oyun kişileri de kararsız, tedirgin ve korkak orta sınıf aydın tipini canlandırır. Yazar onların korkaklığını "kapalı sistem yaratıkların dış dünyaya beslediği korku. Yaşama korkusu." olarak betimler (Atay, 1987: 95).

### **Oyun sonları**

Ulusal tiyatro dili peşinde olan ve belirli bir son içermeyen *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'ni saymazsak, çağdaş Türk tiyatrosunda bireysel kimlik sorununa değinen ve bu çalışma kapsamında yer alan oyunların tümü bir yenilgi öyküsü anlatır. Ve yenilgiyle birlikte içinde bulunulan yerler/uzamlar da maddi ve manevi birer imha uzamına dönüşür. Sözelimi, ölümle biten yapıtlar arasında yer alan *Sonsuzluk Kitabevi*'nin, "sonsuzluğun kapısını açmak, ölümsüzler kervanının ardından oraya girivermek" isteyen kahramanı kitapları tüm dünyaya, evrene, her yere, herkese gönderme furyasının uç noktasında ölüverir. Böylece, yazarın ironik bir biçimde ona hazırladığı son, sonsuzluğa erişmek için geldiği kitabevinde gerçekleşir. Yine ölümsüzleşmek isteyen başka bir oyun kahramanı, *Oyunlarla Yaşayanlar*'ın baş kişisi Coşkun da "bütün



büyük tiyatrocular gibi sahnede ölmek" ister. Merdivenden düşmüş, yaralı olarak yatmaktayken son bir atılımla ayaklanır, tiyatroya gider ve arkadaşına dileğini iletir. Coşkun Ermiş ölür ama sahnede değil, soyunma odasında... *Sahibinin Sesi*'nde Bilal'in derdi evliliğinden kurtulmak, özgürlüğüne kavuşmaktır. Aileyle başlayan çatışma yakın çevreye, derken tüm mahalleye sıçrar. Evin içinde yaşanan baskıyı dışarınıki izler. Gittikçe sıkışan Bilal sonunda evi de, mahalleyi de patlatacaktır. Anday'ın daracık bir uzama yerleştirdiği yolcular (* l ler Konuşmak İsterler*),  l m de içinde olmak üzere, şiddetin egemen olduğu bir karmaşa yaşar ve vapurun yavaş yavaş sulara gömüldüğünün ayırımına varmadan birbirlerini yiyip dururlar.

Kahramanın ölümüyle sonlanmayan oyunlara baktığımızda *Keşanlı Ali Destanı*'nda kahraman Ali ile sıradan Ali arasında kalan asal kişinin  evre baskısıyla kahraman olmak zorunda kaldığını ve onu tehdit eden kabadayıyı öldürüp yeniden hapisaneyi boyladığını görürüz. *Kahvede şenlik Var*'da Kadın ile Erkek'in tüm çabası da toplumca onaylanmak, saygın bir yer edinmektir. Bunun yolu da evlenmekten, aile kurmaktan geçer. Her ikisi de, düzenin elverdiği yaşama biçimine, değerlere boyun eğmenin rahatlığını yaşamak ister ve Garson'un arabuluculuğuyla evlenir. *Ayışığında şamata*'da da Haldun Taner adı konmamış bir yenilgiye tanık eder seyirciyi. Gerçekte olup biten yani Gerçeklik, Olması Gereken'e, daha doğrusu G r lmek İstenen'e boyun eğer. Olmak/Görünmek karşıtlığı adı altında ileride irdeleyeceğim ikiliğin aslında ele alınan çoğu oyun için geçerli olduğunu göreceğiz. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'na gelince. Ulusal bir tiyatro dili arayışında olan oyun geçmiş zamana ait, yani bitmiş, yaşanılmış kimi evreleri ele alır. Dolayısıyla bitimsizdir ve belirli bir sonu yoktur; daha doğrusu, yanıt bekleyen bir soru işaretiyle biter. Amaç, tartışma açmak, seyirciyi sorun üstünde düşünmeye yönlendirmektir.

Oyun sonlarıyla ilgili gözden kaçmayan bir nokta da, eve kapanmayla bitenlerde yeniden başa d n lmesidir. Bir tür döngüsel çevrime tanık olduğumuzu söyleyebiliriz. Örneğin, Aksal tiyatrosunda neredeyse tüm oyunlar baş ile son arasında açılmış bir aya  özel-liği gösterir. Bir başka deyişle, oyun nasıl başlamışsa öyle biter.