



**ADALET AĞAOĞLU'NUN  
TİYATROLARI**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Emre YOLCU**

Kütahya - 2017

T.C.  
DÜMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

## ADALET AĞAOĞLU'NUN TİYATROLARI

Danışman:  
Yrd. Doç. Dr. Halil ADIYAMAN

Hazırlayan:  
Emre YOLCU

Kütahya – 2017

## Kabul ve Onay

Emre YOLCU'nun hazırladığı “Adalet Ağaoğlu'nun Tiyatroları” başlıklı Yüksek Lisans tez çalışması, jüri tarafından lisansüstü yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

..../..../2017

| Tez Jürisi                              | İmza  |     |
|-----------------------------------------|-------|-----|
|                                         | Kabul | Red |
| Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL            |       |     |
| Yrd. Doç. Dr. Halil ADIYAMAN (Danışman) |       |     |
| Yrd. Doç. Dr. Özlem KAYABAŞI            |       |     |

Prof. Dr. İsmail KÜÇÜKAKSOY

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

## **Yemin Metni**

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Adalet Ağaoğlu’nun Tiyatroları” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..../..../2017

Emre YOLCU



## **Özgeçmiş**

1993 yılında Kars'ta doğdu. 2011 yılında bugünkü adı Kars Alpaslan Anadolu Lisesi olan, Kars Alpaslan Lisesi'nden mezun oldu. Aynı tarihte, Dumlupınar Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde lisans öğrenimine başladı ve 2015 yılında mezun oldu. 2015 yılında, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans programında öğrenci olmaya hak kazandı ve halen yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.



## ÖZET

### ADALET AĞAOĞLU'NUN TİYATROLARI

**YOLCU, Emre**

**Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı**

**Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Halil ADIYAMAN**

**Temmuz, 2017, 124 sayfa**

Türk toplumu için Cumhuriyet dönemi ile pek çok alanda olduğu gibi tiyatro ve oyun yazarlığı konusunda da bir kurumsallaşma süreci başlar. Bu yeni yönetim şekli aynı zamanda reformist bir devlet politikası ve tamamen batılı bir kültür anlayışına sebep olur. Türk tiyatro yazarları içerisinde önemli bir yeri olan Adalet Ağaoğlu, yaşadığı döneme eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan tutumu, üst düzey sanatçı duyarlılığı ve aydın kimliği ile modern Türk kadınının tiyatro sahnesindeki sesi olur.

Kaleme aldığı eserlerinde politika, sanat, gelenek, günlük hayat, evlilik, köyden kente göç gibi çok çeşitli konuları dile getirmeye çalışan yazar, bunu bireyden topluma doğru ilerleyen bir tiyatro dili ile sağlar.

Adalet Ağaoğlu, toplumun farklı kesimlerinden kişilere yer verdiği uzun ve kısa oyunları ile eserlerine yakın dönemi konu edinen yazarlar arasında zikredilir.

Bu çalışmada, sanat hayatında yetmiş yıllık bir deneyime sahip olan Adalet Ağaoğlu'nun Türk tiyatrosundaki yeri ve oyun yazarlığındaki önemi anlatılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Adalet Ağaoğlu, Yazar, Hayat, Tiyatro

**ABSTRACT****THE THEATRE OF ADALET AĞAOĞLU****YOLCU, EMRE****Master's Thesis, Department of Turkish Language and Literature****Thesis Supervisor: Asst. Prof. Halil ADIYAMAN****July, 2017, 124 pages**

For Turkish community, an institutionalisation process begins on the subject of theater and playwriting as is the case with lots of areas with republic period. This new regim causes not only a reformist gaverment policy but also a complate western culture understanting. Adalet Ağaoğlu, having an important role among the Turkish playwritings, becomes modern Turkish women's voice on the stage of the theater with her critical approach to her time, high level artist sensibility and intellectual identity.

The writer, trying to express the numerous subjects such as policy, art, tradition, daily life, marriage and rural – urban migration, provides this with a theatrical language proceded from individual to society.

With her long and short plays giving a place to people from every walk, Adalet Ağaoğlu is mentioned among the writers who write about recent period.

In this study, Adalet Ağaoğlu, having on experience of seventy years in art life, is tried to introduce the place in Turkish theater and the importance of playwritings.

**Keywords:** Adalet Ağaoğlu, Writer, Life, Theater

## İÇİNDEKİLER

|                          |                     |
|--------------------------|---------------------|
| <b>ÖZET.....</b>         | <b><u>Sayfa</u></b> |
| <b>ABSTRACT.....</b>     | <b>v</b>            |
| <b>İÇİNDEKİLER .....</b> | <b>vi</b>           |
| <b>KISALTMALAR .....</b> | <b>vii</b>          |
| <b>GİRİŞ .....</b>       | <b>x</b>            |
| <b>.....</b>             | <b>1</b>            |

### BİRİNCİ BÖLÜM ADALET AĞAOĞLU'NUN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ

|                                   |           |
|-----------------------------------|-----------|
| <b>1.1. HAYATI.....</b>           | <b>5</b>  |
| <b>1.2. SANATI.....</b>           | <b>6</b>  |
| <b>1.3. ESERLERİ.....</b>         | <b>13</b> |
| 1.3.1. Romanları .....            | 13        |
| 1.3.2. Öyküleri .....             | 14        |
| 1.3.3. Denemeleri.....            | 15        |
| 1.3.4. Tiyatroları .....          | 16        |
| 1.3.5. Radyo Oyunları.....        | 18        |
| 1.3.6. Anıları ve Günlükleri..... | 18        |
| 1.3.7. Mektupları.....            | 19        |

### İKİNCİ BÖLÜM ADALET AĞAOĞLU'NUN TİYATROLARI

|                                                      |           |
|------------------------------------------------------|-----------|
| <b>2.1. KURGU .....</b>                              | <b>21</b> |
| 2.1.1. Tek Vaka Biriminden Oluşan Tiyatrolar .....   | 21        |
| 2.1.2. Birden Fazla Vakadan Oluşan Tiyatrolar .....  | 24        |
| 2.1.3. Tek Kişinin Ön Planda Olduğu Tiyatrolar ..... | 37        |
| 2.1.4. Merkezde İki Kişinin Olduğu Tiyatrolar .....  | 40        |
| 2.1.5. Mekânın Ön Planda Olduğu Tiyatrolar .....     | 42        |
| 2.1.6. Sembollerden Yararlanılan Tiyatrolar .....    | 45        |
| <b>2.2. TEMA .....</b>                               | <b>48</b> |
| 2.2.1. Yozlaşma .....                                | 49        |
| 2.2.1.1. Kültürel Yozlaşma.....                      | 49        |
| 2.2.1.2. Siyasi Yozlaşma .....                       | 50        |
| 2.2.2. Sosyal ve Kültürel Eleştiri .....             | 51        |
| 2.2.2.1. Toplum Eleştirisi .....                     | 51        |
| 2.2.3. Çatışma .....                                 | 53        |
| 2.2.3.1. İç Çatışma .....                            | 53        |
| 2.2.3.2. Dış Çatışma .....                           | 54        |

|                                                          |           |
|----------------------------------------------------------|-----------|
| <b>2.3. ŞAHİS KADROSU .....</b>                          | <b>54</b> |
| 2.3.1. Merkez Kişi/Odak Figür .....                      | 54        |
| 2.3.1.1. İnsan .....                                     | 54        |
| 2.3.1.2. Merkez Kişinin Birden Fazla Olduğu Oyunlar..... | 56        |
| 2.3.2. Sosyal Statünün Belirlediği Şahıslar .....        | 71        |
| 2.3.2.1. Memur .....                                     | 71        |
| 2.3.2.2. Polis .....                                     | 72        |
| 2.3.2.3. Asker.....                                      | 72        |
| 2.3.2.4. Doktor .....                                    | 73        |
| 2.3.2.5. Emekli.....                                     | 73        |
| 2.3.2.6. Hizmetçi .....                                  | 73        |
| 2.3.2.7. Hukukçu .....                                   | 74        |
| 2.3.2.8. Siyasetçi.....                                  | 74        |
| 2.3.2.9. Mimar .....                                     | 74        |
| 2.3.2.10. Esnaf .....                                    | 75        |
| 2.3.2.11. Bekçi.....                                     | 75        |
| 2.3.2.12. Öğrenci .....                                  | 75        |
| 2.3.2.13. Zenginler.....                                 | 76        |
| 2.3.2.14. Diğer Meslek Grupları.....                     | 76        |
| 2.3.3. Tipler.....                                       | 77        |
| 2.3.3.1. Yozlaşmış Tip.....                              | 77        |
| 2.3.3.2. İdealist Tip.....                               | 78        |
| 2.3.4. Kadın.....                                        | 79        |
| 2.3.5. Erkek.....                                        | 81        |
| 2.3.6. Hayvanlar ve Diğer Canlılar .....                 | 82        |
| <b>2.4. MEKÂN.....</b>                                   | <b>83</b> |
| 2.4.1. Kapalı Mekânlar .....                             | 83        |
| 2.4.2. Açık Mekânlar .....                               | 86        |
| <b>2.5. ZAMAN .....</b>                                  | <b>88</b> |
| 2.5.1. Vaka Zamanı Kronolojik Olan Tiyatrolar .....      | 88        |
| 2.5.2. Vaka Zamanı Akronik Olan Tiyatrolar.....          | 91        |
| <b>2.6. DİL VE ANLATIM .....</b>                         | <b>93</b> |
| 2.6.1. Konuşma Dili.....                                 | 93        |
| 2.6.2. Devrik Cümleler .....                             | 94        |
| 2.6.3. Deyimler ve Atasözleri .....                      | 94        |
| 2.6.3.1. Deyimler .....                                  | 94        |
| 2.6.3.2. Atasözleri.....                                 | 95        |
| 2.6.4. Ağız Özellikleri .....                            | 96        |
| 2.6.5. Yabancı Dil Kullanımı.....                        | 96        |
| 2.6.6. Terim.....                                        | 97        |
| 2.6.7. İkilemeler.....                                   | 98        |

|                                        |            |
|----------------------------------------|------------|
| 2.6.8. Küfür ve Argo .....             | 99         |
| 2.6.9. Kalıplaşmış İfade .....         | 100        |
| 2.6.10. Dil Bozukluğu .....            | 100        |
| <b>2.7. ANLATIM TEKNİKLERİ .....</b>   | <b>101</b> |
| 2.7.1. Benzetme .....                  | 101        |
| 2.7.2. Masalsı Anlatım .....           | 101        |
| 2.7.3. Tekerlemeler .....              | 103        |
| 2.7.4. Anlatma Tekniği .....           | 103        |
| 2.7.5. Manzum Anlatım .....            | 104        |
| 2.7.6. Bilinç Akışı/Bilinç Akımı ..... | 105        |
| 2.7.7. Diyalog .....                   | 105        |
| 2.7.8. İç Diyalog .....                | 106        |
| 2.7.9. İç Monolog .....                | 106        |
| 2.7.10. Eksiltili Anlatım .....        | 107        |
| 2.7.11. Geriye Kırılma Tekniği .....   | 107        |
| 2.7.12. İleriye Kırılma .....          | 108        |
| 2.7.13. İroni .....                    | 109        |
| 2.7.14. Komedi Unsuru .....            | 109        |
| 2.7.15. Leitmotiv .....                | 110        |
| 2.7.16. Mektup Tekniği .....           | 111        |
| 2.7.17. Metinlerarası İlişkiler .....  | 112        |
| 2.7.18. Sayma/Sıralama .....           | 115        |
| 2.7.19. Sembol .....                   | 116        |
| <b>SONUÇ .....</b>                     | <b>117</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>                  | <b>121</b> |
| <b>DİZİN .....</b>                     | <b>124</b> |

**KISALTMALAR**

|             |                                 |
|-------------|---------------------------------|
| <b>BKÖ</b>  | Bir Kahramanın Ölümü            |
| <b>C.</b>   | Cilt                            |
| <b>ÇÇ</b>   | Çatıdaki Çatlak                 |
| <b>ÇKŞ</b>  | Çıkış                           |
| <b>ÇUFY</b> | Çok Uzak Fazla Yakın            |
| <b>Der.</b> | Dergi, Dergisi                  |
| <b>EO</b>   | Evcilik Oyunu                   |
| <b>KO</b>   | Kozalar                         |
| <b>KYŞ</b>  | Kendini Yazan Şarkı             |
| <b>S.</b>   | Sayı                            |
| <b>SNR</b>  | Sınırlarda                      |
| <b>Şub.</b> | Şube, Şubesi, Şubesinde         |
| <b>TO</b>   | Tombala                         |
| <b>Y.</b>   | Yıl                             |
| <b>Yay.</b> | Yayınları, Yayıncılık, Yayınevi |



**TEZ METNİ**

## GİRİŞ

### Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu

Geleneksel Türk tiyatrosu, köy seyirlik oyunları ve halk tiyatrosu mahsullerinden oluşan geniş bir yelpazeden meydana gelir. Kökleri şaman kültürü ve Ön Asya Türklerinin bolluk törenlerine kadar dayanan seyirlik köy oyunları yerini zamanla sözlü halk tiyatrosu eserlerine bırakır. Meddahlık, kukla oynatıcılığı, orta oyunu, Karagöz – Hacivat gibi temsiller ile varlığını uzun süre devam ettiren halk tiyatrosu ise 1860'lı yıllarda Batı tesirinin etkisiyle yeni bir anlayış kazanmış olur. Özellikle Güllü Agop tarafından Tanzimat döneminde kurulan Gedikpaşa Tiyatrosu ve Osmanlı Tiyatro Topluluğu gibi önemli atılımlar, Türk tiyatrosu için yeni bir dönemin başladığının en önemli işaretleri olarak kabul edilir. Namık Kemal, Ahmet Mithat, Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamit gibi yazarların eserleriyle büyük bir ivme kazanan tiyatro yazarlığı, modernleşme yolundaki Osmanlı Devleti'nin de bir nevi edebiyat sahasındaki yansıması olur. 1860 senesinde İbrahim Şinasi tarafından kaleme alınan Şair Evlenmesi batılı anlamda yazılan ilk Türk tiyatrosu olurken, 1873 senesinde Namık Kemal tarafından yazılan Vatan Yahut Silistre ise vatan sevgisini tiyatro sahnesine taşımasıyla ünlenir. Zamanla saray eşrafının da ilgisini çekmeyi başaran bu yeni tiyatro anlayışı hızlı bir şekilde gelişimini sürdürmeye devam eder. Bu sürecin bir sonucu olarak 1889 yılında padişah Abdülhamid'in emri ile yabancı tiyatro ve opera oyunlarının sahneleneceği bir tiyatro salonu Yıldız Sarayı bahçesine inşa edilir.

Çoğunlukla Ermeni kökenli sanatçıların performansları ile temsil fırsatı bulabilen yenileşme dönemi Türk tiyatrosu, yerli telif eserler yazılabilmesine karşın oyunculuk konusunda aynı milli ilerleyişi sürdürmeyi başaramaz. Bu durumu ortadan kaldırabilmek ve Türk oyuncular yetiştirebilmek adına 1914'de Darülbeyti kurulur. 1920 yılında burada sahne alan ilk Müslüman Türk kadın oyuncu olan Afife Jale ile tiyatroya karşı bazı tabuların yıkılmaya başladığı görülür.

1923'te ilan edilen Cumhuriyet ile yüzünü tamamen batıya çeviren Türk kültür hayatının etkileri tiyatroya da yansır. Bu durum mevcut tiyatro anlayışında belli başlı değişikliklere sebep olsa da Tanzimat döneminden beri yüklendiği sosyal fayda misyonunu değiştirmez. Muhsin Ertuğrul'un 1927 yılında Darülbeyti'nin başına geçmesiyle Türk tiyatrosu kazandığı bu yeni vizyonun önderini bulmuş olur. Muhsin Ertuğrul'un, yerli yazarları telif eserler yazma konusunda teşvik etmesi ve sahneleme tekniği ile ilgili köklü yenilikler yapmak istemesi günümüz Türk tiyatrosunun temellerinin atılmasını sağlar.

*Muhsin Ertuğrul yaratıcı olmaktan çok aktarmacı, Batı'nın éclectique anlamında devşirmesidir (And, 1992:177).*

Muhsin Ertuğrul yönetiminde durmadan gelişmeye başlayan Darülbeyti 'nin bu dönemdeki oyun dağarcığına bakılacak olursa, önceki dönemin ucuz bulvar güldürüleri, kötü uyarlamaları yerine, tiyatro tarihinin büyük yapıtlarına yer verildiği görülür. Ayrıca bu dönemden başlayarak yerli oyunlara bir öncelik tanınmıştır (Nutku, 1999:76).

1931-1946 yılları arasında Şehir Tiyatrosu adını alan Darülbeyti sahne çalışmalarına ev sahipliği yapıyor olmayı uzun yıllar sürdürür. 1941 yılında ilk mezunlarını veren Ankara Devlet Konservatuvarı ise Tatbikat Sahnesinin kurulmasına vesile olarak Türk tiyatrosu için yeni bir yaşam alanı inşa eder. Ayrıca 1949'da kurulan Devlet Tiyatroları zamanla İstanbul, Ankara, Bursa, İzmir, Trabzon, Adana, Diyarbakır gibi büyük şehirlerde de faaliyet göstermeye başlayarak geniş bir sahne ağına sahip olur. Düzenledikleri çeşitli turneler sayesinde yurdun dört bir köşesinde seyirci karşısına çıkmayı başaran Devlet Tiyatrolarının başkanlığını ise bir süre Muhsin Ertuğrul üstlenir. 1960'lı yıllara gelindiğinde devlet tarafından yeterli destek görememekten yakınan Şehir Tiyatroları bazı kesimlerce çeşitli protestolara maruz kalırken özel tiyatroların sayısında ise hatırı sayılır bir artış gözlenir. Adalet Ağaoğlu'nun da kuruculuğunu üstlendiği Meydan Sahnesi, Kent Oyuncuları, Dormen Tiyatrosu, Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu gibi pek çok özel tiyatro bu dönemde açılır. Türk tiyatrosunun gelişiminde oldukça önemli bir yere sahip olan bu toplulukların çoğu maddi imkânsızlıklar sebebiyle 1970'li yıllarda perdelerini bir daha açmamak üzere kapatır (Keser, 2007: 3).

1980 dönemi darbe hareketlerinin bir sonucu olarak Şehir Tiyatroları başkanlığına getirilen Vasfi Rıza Zobu, bazı semt tiyatrolarını kapatarak sanatçıların görevlerinden uzaklaştırır. Yaşanılan bu gibi hadiseler Türk tiyatrosunun ilerlemesini büyük ölçüde sekteye uğratır (Nutku, 1999: 85).

*1982 yılının sonunda, özel tiyatrolara devlet yardımı yapılması karar altına alındı. Bu karar özel tiyatrolar cephesinde bir canlanmaya neden oldu. (Nutku, 1999:164). 1980 sonrası özellikle İstanbul çevresinde kurulan özel tiyatrolarla tekrar canlanmaya başlayan Türk tiyatrosu yine de ilk yıllarındaki hareketliliğine bir daha erişemez. 1982/1983 döneminde İstanbul'da sayıları yediye düşen özel tiyatrolar doksanlı yıllarda elli sekize yükselirken, Ankara'da on iki ve İzmir'de üç özel tiyatro kuruldu (Nutku, 1999:164).*

Adalet Ağaoğlu, özellikle 1960 yılı ve sonrası kaleme aldığı sosyal eleştiri konulu oyunları ve sahne faaliyetleri ile Türk tiyatro tarihinin en önemli kilometre taşlarından biri olarak dikkat çeker. Yazarın edebî hayatının en verimli çağları 1960 ve 1980 yıllarında meydana gelmiş olan iki ihtilalin sancılı günlerine denk gelir. Ağaoğlu, o dönemlerde devlet eliyle dayatılan ve birçok aydının köşesine çekilmesine sebep olan yoğun sansür uygulamasına karşı dik durabilmeyi başarır. Böylece hemcinslerine ilham kaynağı olur, ikonik bir kadın yazar haline gelir. Adalet Ağaoğlu, *Aile ve kadın meselelerine, sadece psikolojik bir olay değil, bir eğitim konusu olarak bakan sosyal taşıma oyunları* (Enginün, 2001:201) sayesinde Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda kadın ve kadın algısının tiyatro sahnesindeki sesi olur.

Çalışmamızın “Giriş” kısmında “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu” hakkında bilgi vermeye çalıştık. Bu bölümde Türk tiyatrosu başlangıcından günümüze kadar genel hatlarıyla ele alındı.

“Adalet Ağaoğlu’nun Hayatı, Sanatı ve Eserleri” adlı “Birinci Bölüm” de Adalet Ağaoğlu’nun hayatı, ailesi, eğitimi, çalışma hayatı, ilk yazı denemeleri ve kişiliği gibi unsurlardan hareket edilerek sanat anlayışına dair tespitlere ve kaleme aldığı eserlere yer verilmiştir.

“İkinci Bölüm” de Nurullah Çetin’in Roman Çözümleme Yöntemi ve Mehmet Tekin’in Roman Sanatı (Romanın Unsurları) adlı eserlerinden istifade edilerek, Adalet Ağaoğlu’nun tiyatroları yedi ana başlık altında ele alınmıştır. Bunlar sırasıyla kurgu, tema, şahıs kadrosu, mekân, zaman, dil ve anlatım ve anlatım teknikleri şeklindedir.

“Sonuç” bölümünde çalışma boyunca saptanan bulgular ortaya konmuştur. “Bibliyografya” da Adalet Ağaoğlu’nun incelenen eserlerinin yanı sıra, değişik yayınlarda çıkan ve tezimizde kullanılan yazıları ile yararlanılan kaynaklar alfabetik sıraya göre dizilmiştir.

Çalışmam esnasında bana her konuda yardımcı olan ve desteklerini esirgemeyen kıymetli hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Halil ADIYAMAN’a sevgi ve saygılarımı sunarak, sonsuz teşekkürleri borç bilirim. Ayrıca Sayın Arş. Gör. Seçkin ÖZKAN, Babam Turan YOLCU ve Annem Filiz YOLCU’ya müteşekkirdiğimi belirtmek isterim.



## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **ADALET AĞAOĞLU'NUN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ**

## 1.1. HAYATI

Adalet Ağaoğlu 23 Ekim 1929'da Ankara Nallıhan'da doğar. Annesi Emine İsmet Sümer ev hanımıdır. Babası Mustafa Sümer ticaretle uğraşır. Fakülte'deki ilk yıllarına kadar Fatma İneyet olarak kalacak olan kimlik adından ancak ortaokul sıralarında haberdar olur. Annesi Emine Hanımın bu durumu açıklayan sözlerine yazar anılarını kaleme aldığı *Göç Temizliği* adlı kitabında şu şekilde yer verir:

*Sen doğunca baban göbek adının Fatma olmasını istemişti. Ebe de kulağına İneyet diye fısıldamış. Ben ikisini de sevmedim. Tevhit teyzen, Ankara'dan mektup yazdı. Aklıma Adalet'i o koydu. Böylece, ben sana artık hep "Adalet" dedim, böyle alışıldı. Baban nüfus kâğıdını çıkartmayı savsaklamış. Sen ilkokula başlarken çıkarttırdı. Bilirsin unuttuğunu unuttur, unutmadığına sabırsızdır, her şeyi de o an aklına estiği gibi yapar çıkar. Nüfus Memuru adını soruyor, o da göbek adını ve ebenin verdiği adı esas sayıp Fatma İneyet diyor. Nüfusa böyle geçiyorsun (Ağaoğlu, 1995:106).*

Ağaoğlu, Tevhit Teyzesinin annesinin aklına soktuğu Adalet isminden de pek hoşnut sayılmaz. Nallıhan'da geçen çocukluğuna dair anılarında, mahalle esnafının ve komşu çocuklarının "Hürriyet, Müsavat, Adalet, Yaşasın Millet!" şeklindeki takılmalarını hiçbir zaman unutmaz. İsmi sebebiyle çok utandığını hatta bundan dolayı annesine sık sık sitem ettiğini belirtir. Ancak tüm bu kötü hatıralara rağmen fakülte'deki ikinci senesinde Fatma İneyet olan adını başvurduğu mahkemede Adalet olarak değiştirir. İlkokul yıllarını doğduğu yer olan Nallıhan'da tamamlayan yazar buna karşın ortalama bir kasaba çocuğunun standartlarının çok daha üstünde bir çocukluk geçirir. İstanbul, Bursa, Yalova gibi pek çok şehri ziyaret ederek bu sayede daha küçük yaşlarda bile farklı coğrafya ve kültürlerle aşina bir birikime sahip olmuş olur. Geçirdiği şanslı çocukluğun yazarlığı ve kişiliği üzerindeki etkilerinin farkında olan yazar bu durumu, *Birçok kasaba çocuğunun sahip olamadığı şeylere sahip, bir anlamda kentli çocuğun bile yapamayacağı, yaşayamayacağı bir çocukluk geçirdim (Özen, 1996:112)* sözleriyle dile getirir. İlkokulu Nallıhan'da bitirdikten sonra burada ortaokul bulunmaması sebebiyle 1938 senesinde ailesiyle birlikte Ankara'ya yerleşir. Ev sıkıntısının yaşandığı bu yıllarda yaşadıkları zorlukları şu sözlerle anlatır:

*Babam ki, Kurtuluş Savaşı madalyası taşımakta, İsmet İnönü'yi gizlice Bolu'nun oralardan Ankara'ya götüren askerlerden biri olduğunun unutulmasını hiç istememekte; ancak hayat... Okuma yazma seferberliğinden etkilenilmiştik; başımızı bir yere sokmalı.*

*Sonuçta; Gazi Lisesi karşısındaki eski Ankara evlerinden birinin üst katını kiralayabiliyor (Andaç, 2000: 25).*

1942–1946 seneleri arasında Ankara Kız Lisesi’nde eğitim gören Adalet Ağaoğlu, daha sonra Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü’ne kaydolur. Bu tarihten itibaren okul dışında ayrıca Ulus Gazetesi’nin akşam haberleri bölümünde de tiyatro eleştirmenliği ve hikâye yazarlığı yapar. 1951 yılında üniversiteden mezun olur ve o yıl yapılan bir sınavı kazanarak Ankara Radyosu kütüphane memuriyetine atanır. 1955’de mühendis Halim Ağaoğlu ile evlenerek Adalet Ağaoğlu adını alır. Evliliğinin ardından şahsi ve edebî hayatında en büyük destekçisi eşi Halim Ağaoğlu olur. 1957 yılında eşi Halim Bey ile yapacağı uzun süreli Amerika seyahati sebebiyle Ankara Radyosu’ndaki görevinden ayrılır. 1959’da eşinin işlerinin bitmesiyle Türkiye’ye geri döner ve Ankara Radyosu’ndaki memuriyetine Kültür Şubesi Müdürü olarak yeniden başlar. Sonraki yıllarda Ankara Radyosu’ndan ayrılan yazar, tiyatro çalışmaları sonrası girdiği TRT’de çeşitli makamlarda hizmet eder. TRT için çalışmayı sürdürdüğü yıllarda, yayın esnasında tanıtımına izin verdiği bir kitabın komünizm propagandası yapması gerekçe gösterilerek hapsi istenir ve memuriyetten uzaklaştırılır. Bir müddet sonra suçsuzluğu anlaşılıp TRT Kurulu tarafından görevine dönmesi hususunda davet almış olsa bile istifa kararından vazgeçmez. Böylece 1970 yılında memuriyet hayatına kesin bir şekilde son verir. Yazarın hayatında önemli bir kırılmaya sebep olan bu hadisenin dışında 1975-1977 yılları arasında iki kardeşi ve babasını peşi sıra kaybetmesi ile 1996 yılında geçirdiği trafik kazası da yaşadığı diğer mühim dönüm noktalarındandır. Yakın zamanda sanat hayatının 70. yılını kutlayacak olan Adalet Ağaoğlu yazın hayatına halen aktif bir şekilde devam etmektedir (Andaç, 2000: 201-202).

## 1.2. SANATI

Annesi ile katıldığı kadınlar arasındaki akşam sohbetlerinde ilk edebi tecrübelerini kazanan yazar sohbet esnasında okunan romanlardan önemli ölçüde etkilendiğini şu şekilde anlatır:

*Annemin beni de götürdüğü kadınlar arası toplantı günleri, roman okuma günleriydi. Roman okuma günlerinde evlilik, çoluk çocuk üstüne dertleşmeler, yakınmalar, onu bunu çekiştirmeler yer almazdı. Herkes susar, yalnızca kadınlardan biri, bir romanı,*

vurgulamalara özel önem göstererek okur, ötekiler dinlerdi. O yorulunca bir başkası, okumayı kalınan yerden sürdürürdü. Kış günleri, ortalama bir gaz lambası, okumanın yapıldığı odayı erkenden bastıran loşlukla savaşırdı. Romanı yüksek sesle, epeyce de oynayarak/canlandırarak okuyan hanım, doğallıkla gaz lambasının en yakınında otururdu. Her toplantıda birkaç hanım sırayla yer değiştirirdi. Okunan romanın odaya egemen olan havası dağılmasın diye, yer değiştirme süresinde bile dinleyici konumundakilerden çıt çıkmazdı (Ağaoğlu, 1983: 23).

Edebiyat tutkusu küçük yaşlardan itibaren oluşmaya başlayan yazar, şahsi ilk edebî keşiflerini ise annesinin odasından gizlice aşırıldığı dergiler vasıtasıyla yaşar. Bu eylemden garip bir haz duyan Ağaoğlu, yakalanma pahasına dergileri aşarmaktan geri duramaz:

*Yukarı katta, annemle babamın yattıkları odada, demir karyolanın başucunda bir gömme dolap vardı. Okuma-yazma öğrendiğim sıralarda, rastlantı sonucu, o dolabın içinde bir hazine keşfettim. Demir karyolanın aynalı başı engel olduğu için, dolabın kapağını tam açamıyordum. Yarı açabildiğim kapağından ötürü kolumu zorla, çize yüze içine daldırıyor, bir yığın kitap, gazete, dergiyi çekip çekip çıkırıyordum oradan... Geniş boy dergilerden birini o dolaptan çekip çıkarayım derken kapağını yırtmışım. İçimde bir yanmayla birlik, gözlerimden yaşlar fışkırmıştır. Yırtık yeri birleştiremiyor, yapıştırmaya çalışıyor, yapamıyor, yatağın üstüne kapanıp hıçkırığa hıçkırığa ağlıyordum (Ağaoğlu, 1995: 107-108).*

Yarattığı kadın karakterlerin ve savunduğu kadınlık algısının oluşumuna büyük katkısı olan annesi Emine İsmet Sümer'e olan hayranlığını sık sık dile getiren yazar, annesi için, *Annem de kendi koşulları çerçevesinde farklı bir kadındı. Sürekli okurdu. Öldüğünde elinde yine kitap vardı (Özen, 1996:112)* der. Kitaplara düşkünlüğüyle bilinen annesinin hediye ettiği *Çalılıkı* romanı ise yazar için önemli bir esin kaynağı olur. Kendisi ile özdeşleştirdiği Feride karakterinin etkisinden uzun yıllar sıyrılmaz. Ankara Kız Lisesi'nde eğitim gördüğü sıralarda kaleme aldığı ilk roman denemelerini okul defterleri içerisinde saklar. Hayli geleneksel bir babaya sahip olan yazar bu yıllarda aile ve toplum baskısı altında kendi kişiliğini bulmaya gayret eder. Anılarında bu dönemlerden şöyle bahseder:

*...Babam gecede birkaç kez kalkıp benim ışığı söndürüp gidiyordu. Ancak o sonraki yıllar, hele de kızını evlendikten, bekçilik görevi sona erdikten sonra kendi de rahata erdi, beni de rahat bıraktı. Hatta benimle sohbet edecek denli düşüncelerimi paylaşan bir dostum oldu. Babam aslında çok renkli bir adamdı. İki kültür arasında paramparça olmuş bir kişiydi, onu anlıyorum. Geleneksel değerler içinde yaşamış o*

*kuşağın dramı büyüktü. Bildikleriyle, yeni değerler sürekli çatışyordu. Türkiye'nin üst yapısal enjeksiyonu sonucu birçok insanın dünyası parçalandı (Ağaoğlu, 1984: 74).*

Lise eğitiminden sonra gittiği Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde eğitimine devam ederken, Ulus Gazetesi'nin Akşam Haberleri bölümünde de tiyatro eleştirmenliği ve hikâye yazarlığına başlar. Bu yıllardan bahsederken kendi kendini eleştirmekten geri durmayan Ağaoğlu, ilk dönem yazdığı tiyatro eleştirilerini utanç duyacak kadar kötü bulduğunu söyler (Andaç, 2000: 201):

*Yazarlık geçmişimden utandığım tek şey bu. Tiyatro eleştirileri yazışım. Nedense hikayelerimi, röportaj biçimi başka yazılarımı hep takma adlarla verirdim gazeteye. Adımın tersyüz edilmiş; Remüs Telada ya da kullandığım lacivert mürekkebin markası; Parker Quinck gibi takma adlar. O mürekkeple Ankara Devlet Tiyatrosu, Küçük Tiyatro sahnesinde oynanmış her oyun üstüne yazı yazardım, tepesine de yürekli yürekli, adımın doğrusunu kondururdum; Adalet Sümer (Ağaoğlu, 1995: 92).*

Fakülte yıllarında edebî hayatına hız kazandıran yazar, “Kambur Kamil” isimli roman denemesini 1947 senesinde, “Gölgeler” şiirini ise 1948 senesinde kaleme alır. Daha sonra bu şiiri Kaynak dergisi’nde yayımlatarak edebiyat serüvenine resmî olarak başlamış olur. 1951 yılında üniversiteden mezun olur ve Ankara Radyosu kütüphane memuriyetine atanır. Radyo memuriyetine başladığı ilk yılda “Vakitsiz Misafir” ve “Aşk Şarkısı” gibi radyo oyunlarını yazarak dikkati üzerine çekmeyi başarır. Kütüphane memuriyetinden sıkılmasından ve tiyatroya olan ilgisinden dolayı temsil yayınları bölümünde gönüllü olarak çalışmaya başlar. Bu durum yazarın radyo oyunlarına olan ilgisini daha da artırır. Memuriyetine devam ettiği 1952 senesinde Sevim Uzgören ile beraber yazdığı “Bir Piyes Yazalım” adlı oyun yazarın ilk tiyatro eseri olur. 1953 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu Küçük Tiyatro’da Arnulf Schröder yönetmenliğinde sahnelenen bu oyun birçok kesimin beğenisini kazanırken bazı kadın yazarlar tarafından ağır eleştirilere maruz kalır (Andaç, 2000: 201-202):

*Sivrilen hemcinslerini benimsemekte, erkeklere oranla daha güçlük çekiyorlardı. Bazen, bir başarıya şaşkınlıkla bakıyorlar, inanmamak için türlü yan nedenler aramaya kalkıyorlardı...*

*“Mutlak bir erkek eleştirmen tavlamiştir!”*

*Kendi hemcinsine inanmayan, ona güvenmeyen bir kadın özgürlükçüsü!*  
(Ağaoğlu, 1995: 49)

1955 yılında yazdığı “Yaşamak” adlı radyo oyunu oldukça beğenilir ve önce Fransız daha sonra da Alman radyosunda yayınlanır. Eserin Almanya’da yayınlanmasıyla Alman Sefareti’nden Schiller Madalyası’nı almaya hak kazanır. 1957 yılındaki Amerika seyahati sırasında Fransız edebiyatının ünlü şairi Hubert Dumas gibi sanat adamlarıyla tanışma fırsatı bulan yazar, bir yandan da edebiyat çalışmalarını sürdürmeye devam eder. 1958 yılında kaleme aldığı ve ırkçılığı eleştirdiği “Babaları Adına” isimli oyununu yayımlatma fırsatı bulamadan 1959 senesinde Türkiye’ye geri döner. Türkiye’ye dönüşünün ardından Ankara Radyosu’nda Kültür Yayınları Şube Müdürü olarak çalışmalarını sürdürür. 1960 senesiyle önce “Karabataklar” isimli radyo oyununu sonrada “Devamı Yarın Akşam” adlı dizi oyunlarını kaleme alır (Andaç, 2000: 202).

1961 yılında kendisi için özel bir tutku olan tiyatroyu özgür kılabilme umuduyla Ankara’da Meydan Sahnesi’ni kurar. Ankara’nın ilk özel tiyatrosu olan bu kurumu, Devlet Tiyatrosu’nun sıkıyönetimi ve çağın gerisinde kalmış sanat anlayışına tepki olarak büyük maddi imkânsızlıklar içerisinde faaliyete geçirir. Yönetmen, çevirmen, dramaturg gibi farklı birçok sıfatla görev aldığı Meydan Sahnesi’nin kurulmasına dair anılarını şu şekilde anlatır:

*Biz Meydan Sahnesi Birleşmiş Oyuncuları Ortaklığı’nı kurmadan önce birer memurduk ya? Her memur bankadan bir maaş karşılığı borç alabilirmiş. Hepimiz, çalıştığımız yerlerden ayrılmadan önce, bankadan maaşlarımız tutarında borç aldık. Bir ay daha işlerimize gidip geldik. Bu arada Terzioğlu Hanı’nın bodrum katı hasırlarla döşendi, boyanacak yerler boyandı. Bizim, birer maaş karşılığı topladığımız paralar bitmişti. Üstelik artık işlerimizden de istifa etmiştik. Mahir Canova dışında. Nedense o, sonradan istifa etmekten caydı. “Ben ikisini bir arada yürütürüm.” Dedi. Neyse ne, uzatma Adalet! Öyle, böyle; Ankara’nın ilk özel tiyatrosunu kurmuştuk. İlk oyunlarımız, Saroyan’dan İndekiler, Claude Margier’dan, çeviri ücreti ödemeyelim diye benim çevirmeyi üstlendiğim Evdeki Yabancı (Ağaoğlu, 1995:143).*

Büyük zorluklar içerisinde kurulan tiyatro 1963 senesinde fazla yağış sebebiyle yaşanan bir su baskını sonucu perdelerini bir daha açmamak üzere kapatır. 1960 Türkiye’sinin aydın kesimlerince büyük takdir toplayan ancak maddi yetersizlikler sonucu kapanan tiyatrodan Ağaoğlu kendi deyimiyle çivide asılı duran ceketini dahi alamadan ayrılmak zorunda kalır. Kapanan Meydan Sahnesi’ni tiyatro yolculuğu için bir son olarak görmek yerine üç aylığına Paris Sorbonne’a edebiyat ve dil dersleri almak

için giderek burada “Evcilik Oyunu” ve “Tombala” isimli tiyatro eserlerini kaleme alır (Andaç, 2000: 202).

Paris dönüşünde üç yıl önce bıraktığı devlet memurluğuna geri dönerek TRT için program uzmanı olarak çalışmaya başlar. Dış ilişkiler bölümü ile birlikte katıldığı Asya Yayın Birliği yönetim kurulu toplantısında gösterdiği başarı sayesinde TRT’nin bu birliğe üyeliği sürecinde katkı sağlar. Öte yandan kuruluşu esnasında destek olduğu Ankara Sanat Tiyatrosu’nda sahnelenmek üzere Arman Salacrou’nun “Durand Bulvarı” adlı eseri 1967 senesinde Türkçeye çevirir. Paris seyahati sırasında kaleme aldığı “Tombala” adlı tiyatro oyununu 1967 yılında Türk Dili dergisinde yayımlatarak adından söz ettirmeyi başarır. TRT için çalışmayı sürdürdüğü bu yıllarda, yayın esnasında tanıtımına izin verdiği bir kitabın komünizm propagandası yapması gerekçe gösterilerek hapsi istenir ve memuriyetten uzaklaştırılır. Bir müddet sonra suçsuzluğu anlaşılmış olsa bile eski görevine geri dönmek istemez. Yaşanan mahkeme sürecinde Devlet Tiyatrosu’nca sahnelenen “Tombala” adlı eserinin sahneden kaldırılmasıyla büyük üzüntü duyar ve rotasını roman yazarlığına çevirerek sanat hayatındaki önemli bir kırılma noktasına adım atar (Andaç, 2000: 203).

*“Ölmeye Yatmak” adlı ilk romanı Haziran 1973 senesinde Remzi Kitabevinde yayımlanır (Andaç, 2000: 204).* Yazarın bir nevi kendi yansıması olan Aysel karakteri, Türkiye’de uzun yıllardır yaşanan batılılaşma sürecinde modernite ve gelenek arasında sıkışıp kalan kadınların sesi olur.

1973 senesinde Türk Amerikan Derneği Tiyatro Kulübü “Çıkış” adlı oyununu sahneler. Yazarın “Bir Kahramanın Ölümü” ve “Kozalar” adlı diğer oyunları “Çıkış” oyunuyla da birlikte Yankı Yayınları tarafından “Üç Oyun” başlığı altında basılır. Yayımlanan eser 1974 senesinde Türk Dil Kurumu Tiyatro Ödülü’nü kazanarak yazarın başarısını bir kez daha tesciller. Romancılığının yanında öykücülükte de adından söz ettirmeye başlayan yazar 1974 yılında Remzi Kitabevi’nden çıkan “Yüksek Gerilim” adlı ilk öykü kitabıyla 1975 yılı Sait Faik Hikâye Armağanı’nı kazanır. 1976 yılında bir diğer çok konuşulan “Fikrimin İnce Gülü” adlı romanını yine Remzi Kitabevi aracılığıyla yayımlar (Andaç, 2000: 204).

Yazar, edebî kariyerindeki parlak günlerinin aksine acı tecrübeleri de bu dönemde yaşamaya başlar. 1975 senesinde İstanbul’da geçirdiği bir trafik kazası sonucu

hayatını kaybeden ağabeyi Dr. Cazip Sümer'in beklenmeyen bu ölümü ile derinden sarsılır. O günleri “Göç Temizliği” adlı kitabında şu şekilde anlatır:

*Yıllar sonra ben Fikrimin İnce Gülü'nü yazarken abimin trafik kazasında öldüğü haberi gelecekti. Geceler boyu onu, boynuna dolanmış bir ön cam contasıyla geniş bir asfalt yolda sürüklenirken gördüm. Üstünden art arda arabalar geçip gidiyordu. Ama abim yine, kendini havaya fırlatan bir arabanın önüne, boynunda lastik contayla düşüyor, geniş asfalt yolda sürükleniyordu. Hep aynı şeyi görüyordum. Aylarca sürdü bu. Uykumda fırlardım, görüntüyü dağıtmaya çabalırdım (Ağaoğlu, 1995:89).*

Adalet Ağaoğlu, abisini kaybettikten kısa bir süre sonra tiyatro aktristi kardeşi Güner Sümer'e koyulan kanser teşhisiyle bir kez daha yıkılır. Güner Sümer tedavi için Londra'ya gönderilir ve bu yolculukta ablası da kendisine eşlik eder. 1976 yılında babası Mustafa Sümer'in vefat haberini Londra'da alan yazar yalnızca bir sene sonra ise kız kardeşini de hastalığı sebebiyle kaybeder. Üç yıl içerisinde ailesinden üç kişiyi kaybetmenin derin hüznünü uzun yıllar üzerinden atamayan yazar, çareyi edebiyata sığınmakta bulur (Andaç, 2000: 204).

1977 yılında “Kendini Yazan Şarkı” adlı oyununu, 1978'de ise “Sessizliğin İlk Sesi” isimli ikinci öykü kitabını yayımlar. 1979'a gelindiğinde yazarın adıyla özdeşleşecek olan bol ödüllü romanı “Bir Düğün Gecesi” yayımlanır. Oldukça ses getiren eserin başarısı bazı asılsız suçlamalarla gölgelenmeye çalışılır. Adalet Ağaoğlu'nun eserini kaleme alırken Aldos Huxley'in “Ses Sese Karşı” adlı romanından esinlendiği iddiası uzun bir süre edebiyat gündemini meşgul eder. Yazar bu süreçte hakkında açılan çeşitli davalardan suçsuz olduğu anlaşılarak Ekim 1982'de beraat eder. Edebiyat çevrelerinden yargıya taşınan karalama kampanyaları sürerken yazın hayatına ara vermeyen yazar 1980 yılında “Yaz sonu” adlı romanını piyasaya sürer. 1982 senesinde aile çevresindeki son büyük kaybı da yaşayarak annesi Emine İsmet Sümer'i kaybeder. Bu olay sonucunda çocukluğunun geçtiği Ankara'dan İstanbul'a taşınmaya karar verir. 1982 yılında İstanbul'da “Hadi Gidelim” isimli üçüncü öykü kitabını yayımlar. 1984'de “Üç Beş Kişi” adlı romanını yayımlayan yazarın bu eseri İngilizce'ye de çevrilir. 1985 senesi ile birlikte anılarını kaleme aldığı anı-roman tarzındaki “Göç Temizliği” adlı kitabını yayımlar. 1986'da bir serinin ilki olan “Geçerken” adlı denemesini kaleme alır. 1987 senesinde daha sonra “Dar Zamanlar Üçlemesi” olarak anılacak olan nehir romanlarının üçüncüsü olan “Hayır” adlı romanını

yayımlar. 1989’da “Yüksek Gerilim” adlı hikâye kitabında bulunan “Duvar Öyküsü” isimli eserini oyunlaştırır ancak eser sahnelenmez. Yazar bu sebeple eseri toplu oyunları içerisinde değerlendirmez. 1990 yılında taslaklarını Viyana’da planladığı “Romantik Bir Viyana Yazı” adlı romanını kaleme alır. 1991’de “Ruh Üşümesi” adlı eserini yayımlar. Eser daha sonra “Oda Romanı” tabiriyle anılmaya başlanır. Uzun yıllar ara verdiği tiyatro yazarlığına, gelen yoğun talep ve sitemler üzerine yeni bir eserle dönüş yapar ve 1991 yılında “Çok Uzak Fazla Yakın” adlı eserini yayımlar. Oyun 1992’de Türkiye İş Bankası Tiyatro Büyük Ödülü’nü kazanarak yazarın oyun yazarlığındaki ustalığını bir kez daha gözler önüne serer. 1992 yılında otobiyografik özellikler göstermekle beraber yazarın kâbuslarına da atıfta bulunan “Gece Hayatım” adlı özgün eser yayımlanır. 1993’de ikinci deneme kitabı “Karşılaşmalar” kaleme alınır. Ayrıca 1993 senesinde “Fikrimin İnce Gülü” adlı roman Tunç Okan tarafından “Sarı Mercedes” ismiyle sinemaya uyarlanır. 1994’de Mülkiyeliler Birliği Rüştü Koray Ödülünü, Kadınca Dergisi En Başarılı Kadınlar Ödülünü ve Tüyap Onur Yazarı Unvanını kazanır. Daha sonra 1995’de Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülünün sahibi olur. 1996’da üçüncü deneme kitabı “Başka Karşılaşmalar” ve 1997’de “Hayatı Savunma Biçimleri” adlı öykü kitabını yayımlar. Yazar için önemli bir dönüm noktası olan trafik kazası hadisesi ise 1996 yılında meydana gelir (Andaç, 2000: 204-205-206).

1996 yılının Temmuz ayında geçirdiği trafik kazası sonucu ciddi bir yaşam tehlikesi atlatan yazar yaşadığı bu süreci kendi ifadeleriyle şu şekilde anlatır:

*Benim bedenim eski bedenim değil, bitti. Bir sürü engel var önümde. Kazadan önceki bedenim yok artık; o dinamizmim yok. Yaşıma rağmen koşup, günde üç saat yürüyebilen ben, artık üç dakika sonra oturmak istiyorum. Tam on dört narkoz yemiştim. Çok sevgili doktorlarım, özellikle nörologlarım beni hayata döndürenler, çok sevip saydığım insanlar. Doğrusu bacak kemiğimin doku, kemik meselesi beklenen gibi çıkmadı. Ortopedistlerim 8. kez ameliyat teklif ettiklerinde “Artık burada olmasın” diyebildim. Almanya’ya gittim. Enfeksiyon hali çıktı. Bacak kesilmekten döndü, ama kimisi 9 saat süren yedi ameliyat daha geçirdim. Narkoz... Narkoz... Hastane, klinik... Bacaklarımın serüveni Alman operatörünün dosyasında şimdi, dünyayı dolaşıyor. Haklı olarak ilminin zaferini çeşitli uluslararası konferanslarda gösteriyor. Yazar kendi hastalığını anlatamazmış. Ben de anlatamıyorum. Sadece, ben eski ben değilim; bunu biliyorum (Andaç, 2000:165-166).*

1996’da “Fikrimin İnce Gülü”, “De Tedere Roos Van Mijn Gedachten” ismiyle uyarlanarak Hollanda’da sahnelenir. Tek kişilik bu oyun basılmaz ve yazar tarafından

toplu oyunları bünyesine dâhil edilmez. 1998 yılında önce Anadolu Üniversitesi tarafından daha sonra ise Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Ohio State Üniversitesi tarafından Fahri Doktora Unvanına lâayık görölür (Andaç, 2000: 206-207).

2002'de "Öyle Kargaşada Böyle Karşılaşmalar" ismiyle dördüncü deneme kitabını yayımlar. Adalet Ağaoğlu ile ilgili tüm yazılar, eşi Halim Ağaoğlu'nun önderliğinde sanat hayatının 55. senesi hatırasına "Herkes Kendi Kitabının İçini Tanır" başlığıyla 2003 yılında yayımlanır. 2004'de "Bir yazar için yazmak eyleminden daha öğretici bir şey yok" fikrinden yola çıkarak, 1969 yılından beri kaleme aldığı günce tarzındaki yazılarını "Damla Damla Günler" adlı eserinde toplar. 2005 yılında Memet Baydur ile aralarında geçen sanat ve edebiyat konulu mektupları "Mektuplaşmalar" başlığıyla kitaplaştırır. 2011'de "Yeni Karşılaşmalar" adlı beşinci deneme kitabını yayımlar. Yine 2011 yılında, 1952-1971 seneleri arasında kaleme aldığı bazı radyo oyunları İş Bankası Kültür Yayınları tarafından "Çağımızın Tellalı" ismiyle yayımlanır.

Sanat hayatında 70. Yılına merdiven dayayan Adalet Ağaoğlu, son olarak 2014 yılında "Dar Zamanlar" serisinin sonuncusu olarak kaleme aldığı "Dert Dinleme Uzmanı" adlı romanını yayımlar.

### **1.3. ESERLERİ**

#### **1.3.1. Romanları**

İlk romanı "Ölmeye Yatmak" 1973 yılında Remzi Kitabevi tarafından yayımlanır. Eser daha sonra 1996 yılında Yapı Kredi Yay. tarafından da yayımlanır. "Dar Zamanlar" adlı serinin ilk kitabı olan bu eser son olarak 2014 yılından beri Everest Yay. tarafından yayımlanır (Andaç, 2000: 204).

Yazarın ikinci romanı olan "Fikrimin İnce Gölü" 1976 senesinde yine Remzi Kitabevince yayımlanır. Adalet Ağaoğlu, ilk dönem eserlerinin birçoğunun birinci baskılarını yapan Remzi Kitabevi ile çalışmayı uzun yıllar sürdürür. Yedinci baskısı 1996'da Oğlak Yay. tarafından yapılan eser daha sonra bir müddet Yapı Kredi Yay. tarafından basılmaya devam ettikten sonra 2014 yılından beri Everest Yay. tarafından yayımlanmaya başlanır. Çok ses getiren romanın film uyarlaması 1979 yılında "Sarı Mercedes" ismiyle seyirci karşısına çıkar (Andaç, 2000: 204).

“Bir Düğün Gecesi” adlı eser 1979 yılında Remzi Kitabevi’nce yayınlanır. Sonraki baskılarına 1996 yılında Yapı Kredi Yay. tarafından devam eden eser son olarak 2014 yılından beri Everest Yay. tarafından basılır (Andaç, 2000: 204).

“Yazsonu” isimli roman ilk olarak 1980 senesinde Remzi Kitabevi tarafından basılır daha sonra yayın hakları Yapı Kredi Yay. geçen eserin buradaki ilk baskısı ise 1996 senesinde yapılır. 2004 yılında Alkım Yayınevi tarafından basılan eser son olarak 2014 yılından beri Everest Yay. tarafından yayınlanır (Andaç, 2000: 205).

“Üç Beş Kişi” adlı roman Remzi Kitabevi tarafından 1984 yılında yayınlanır. 4. baskısı Yapı Kredi Yay. tarafından 1995 yılında yapılan eser 2013 yılında İş Bankası Yay. , 2014’de ise Everest Yay. tarafından yayınlanır (Andaç, 2000: 205).

“Hayır” romanı Remzi Kitabevi tarafından 1987 yılında ilk baskısını yapar. 1996 yılında Yapı Kredi Yay. ile onuncu baskısını yapan eser daha sonra “Ölmeye Yatmak” ve “Bir Düğün Gecesi” romanlarıyla birlikte “Dar Zamanlar Üçlemesi” ismiyle tekrar yayınlanır. Eser son olarak 2014 yılından beri Everest Yay. tarafından yayınlanmaya devam eder (Andaç, 2000: 205).

“Ruh Üşümesi” başlıklı roman 1991 yılında İletişim Yay. tarafından basılır. Yazarın doksanlı yılların sonlarına doğru Oğlak Yay. ile yaptığı kısa süreli çalışma sürecinde eserin yayınlarına 1997 yılında bu kurumda devam edilir. 2015 yılından beri eserin yayın haklarını Everest Yay. üstlenir (Andaç, 2000: 205).

“Romantik Bir Viyana Yazı” Yapı Kredi Yay. tarafından 1993 senesinde yayınlanır. 1996 yılında Aydın Doğan Vakfı tarafından son beş yılın en iyi romanı ödülünü kazanan eser 2016 yılından beri Everest Yay. tarafından basılmaktadır (Andaç, 2000: 206).

Yazarın kaleme aldığı son roman ve “Dar Zamanlar” serisinin dördüncüsü olan “Dert Dinleme Uzmanı” 2014 yılında Everest Yay. tarafından yayınlanır.

### 1.3.2. Öyküleri

Yazarın “Yüksek Gerilim” isimli ilk öykü kitabı 1974 yılında Remzi Kitabevi’nce basılır ve aynı yıl Sait Faik Hikaye ödülünü kazanır. Eser daha sonra sırasıyla 1996 yılında Oğlak Yay. tarafından, 2001 yılında “Toplu Öyküler” adı altında

Yapı Kredi Yay. tarafından ve son olarak ise 2014 yılında Everest Yay. tarafından yayınlanır (Andaç, 2000: 204).

“Sessizliğin İlk Sesi” adlı hikâye ilk olarak 1978 yılında Remzi Kitabevi tarafından yayınlanır. 1991 yılında İletişim Yay. tarafından üçüncü baskısı yapılan eserin 1994 yılında OĞlak Yay. tarafından dördüncü baskısı yapılır. 2001 yılında “Toplu Öyküler 1” başlığıyla Yapı Kredi Yay. tarafından yayınlanan eser son olarak 2015 yılında Everest Yay. tarafından basılır (Andaç, 2000: 205-206).

“Hadi Gidelim” adlı üçüncü öykü kitabı yine Remzi Kitabevi’nce 1982 yılında basılır. 1996 yılında OĞlak Yay. tarafından yayınlanmayı sürdüren eser 2001 yılında ise Yapı Kredi Yay. tarafından “Toplu Öyküler 2” başlığıyla yayınlanır. Son olarak 2016 yılında Everest Yay. tarafından öykü dizisi projesi kapsamında yayınlanan eser edebiyat çevreleri tarafından ilgi görmeye devam eder (Andaç, 2000: 205-206).

“Hayatı Savunma Biçimleri” adlı öykü 1997 yılında OĞlak Yay. tarafından yayınlanır. Daha sonra Yapı Kredi Yay. tarafından “Toplu Öyküler 2” başlığı altında basılır. Eser son olarak 2008 yılında İş Bankası Kültür Yay. tarafından basılır (Andaç, 2000: 207).

Yazar ayrıca hikayeleri arasından kendi seçtiği eserlerini “Şiir ve Sinek” başlığıyla 1992 yılında Gendaş Kültür Yay. aracılığıyla yayımlar (Andaç, 2000: 206).

### 1.3.3. Denemeleri

“Geçerken” adlı deneme kitabı 1986 yılında Remzi Kitabevi’nce yayınlanır. Eser daha sonra 1996 yılında Yapı Kredi Yay. tarafından ve son olarak ise 2014 yılında Everest Yay. tarafından yayınlanır (Andaç, 2000: 205).

“Karşılaşmalar” adlı ikinci deneme kitabı 1993 yılında Yapı Kredi Yay. tarafından yayınlanır (Andaç, 2000: 206).

“Başka Karşılaşmalar” 1996 yılında yine Yapı Kredi Yay. tarafından daha sonra ise 2008 yılında İş Bankası Kültür Yay. tarafından basılarak yazarın deneme yazarlığındaki başarısını perçinler (Andaç, 2000: 206).

“Öyle Kargaşada Böyle Karşılaşmalar” adlı deneme kitabı 2002 yılında Yapı Kredi Yay. tarafından yayınlanır.

Yazarın son deneme kitabı olan “Yeni Karşılaşmalar” ise 2011 yılında İş Bankası Kültür Yay. tarafından yayınlanır.

#### 1.3.4. Tiyatroları

Adalet Ağaoğlu’nun, Sevim Uzgören ile birlikte kaleme aldığı ve ilk tiyatro oyunu olan “Bir Piyes Yazalım” adlı eser 1953 yılında bir kez sahnelenmesine karşın basılmamıştır (Andaç, 2000: 202).

Yazarın “Evcilik Oyunu” adlı çok sevilen bir diğer eseri 1964 yılında İzlem Yay. tarafından yayınlanmış ve 1998 yılına kadar yaklaşık on beş kadar farklı tiyatro sahnesinde sergilenmiştir. Aynı eser yazarın daha sonra kaleme alacağı bir başka eser olan “Kendini yazan Şarkı” ile 1977 yılında Remzi Kitabevi, 1993 yılında ise Mitos-Boyut Yay. tarafınca “Toplu Oyunlar 1” başlığıyla yeniden basılır. 1996 yılında Yapı Kredi Yay. tarafından tekrar basılan eser yine “Toplu Oyunlar 1” başlığı ile derlenen bir seçki kitap içerisinde kendine yer bulur. Son olarak aynı başlıkla 2009 yılında İş Bankası Kültür Yay. tarafından yayınlanan eser bir dönem şehir tiyatroları tarafından en sık sahnelenen eserlerin başında gelir (Andaç, 2000: 203).

“Tombala” adlı oyun ilk olarak Türk Dili Dergisi’nin Haziran 1967 tarihli sayısında yayınlanır. Daha sonra sırasıyla 1993 yılında Mitos-Boyut, 1996 yılında Yapı Kredi Yay. ve 2009 yılında İş Bankası Kültür Yay. tarafından “Toplu Oyunlar 1” başlığıyla yayınlanır (Andaç, 2000: 203).

“Çatıdaki Çatlak” adlı oyun sergilendiği 1965li yıllarda dönemin Kültür Müsteşarı Adnan Ötügen tarafından sahneden kaldırılır. Daha sonra 1969 yılında yazarın bir başka tiyatro eseri olan “Sınırlarda” ile birlikte Bilgi Yay. tarafından yayınlanma şansı bulan eser bunun dışında sırasıyla 1993 yılında Mitos-Boyut, 1996 yılında Yapı Kredi Yay. ve 2009 yılında İş Bankası Kültür Yay. tarafından “Toplu Oyunlar 1” başlığıyla yayınlanır (Andaç, 2000: 203).

“Sınırlarda” isimli bir diğer tiyatro oyunu yukarıda bahsi geçen “Çatıdaki Çatlak” ile 1969 yılında Bilgi Yay. tarafından yayınlanır. Daha sonra sırasıyla 1993 yılında Mitos-Boyut, 1996 yılında Yapı Kredi Yay. ve 2009 yılında İş Bankası Kültür Yay. tarafından “Toplu Oyunlar 1” başlığıyla yayınlanır (Andaç, 2000: 203).

Yazarın kaleme aldığı ilk öykü kitabı olan “Yüksek Gerilim” içerisinde yer alan ve aynı adla 1989 yılında çocuk oyunu olarak sahneye uyarlanan “Duvar Öyküsü Tohum Türküsü” adlı oyun, buna rağmen yazar tarafından toplu oyunları içerisinde değerlendirilmez.

“Bir Kahramanın Ölümü” adlı tiyatro eseri yazarın diğer oyunları “Çıkış” ve “Kozalar” adlı tiyatro eserleri ile birlikte 1993 yılında Mitos-Boyut Yay. tarafından “Toplu Oyunlar 2” başlığıyla yayınlanır. Daha sonra Yapı Kredi Yay. tarafından 1996 yılında “Toplu Oyunlar 2” başlığıyla tekrar yayınlanan bu eserlerden “Bir Kahramanın Ölümü” ve Çıkış “Toplu Oyunlar 1” , “Kozalar” adlı oyun ise “Toplu Oyunlar 2” başlığıyla 2009 yılında İş Bankası Kültür Yay. tarafından tekrar yayınlanır. Ayrıca adı geçen eserlerden oluşan “Üç Oyun” adlı kitap 1973 senesinde Yankı Yay. tarafından yayınlanarak Türk Dil Kurumu Tiyatro Ödülü’nü kazanır (Andaç, 2000: 206).

“Kendini Yazan Şarkı” adlı oyun 1993 yılında Mitos-Boyut Yay. aracılığıyla “Toplu Oyunlar 2” başlığı altında basılmış ve daha sonraysa önce 1996 yılında Yapı Kredi Yay. tarafından “Toplu Oyunlar 1” başlığıyla sonra ise 2009 yılında İş Bankası Kültür Yay. tarafından “Toplu Oyunlar 2” seçkisi altında yayınlanmıştır (Andaç, 2000: 206).

“Çok Uzak Fazla Yakın” isimli bir diğer tiyatro oyunu 1991 yılında İletişim Yay. tarafından yayınlanır. Aynı yıl Mitos-Boyut Yay. tarafından yayınlanan “Toplu Oyunlar 2” adlı seçkide de kendine yer bulan eser 1992 yılında Türkiye İş Bankası Edebiyat Büyük Ödülü’nü kazanır. 1993 yılında Yapı Kredi Yay. tarafından “Toplu Oyunlar” başlığıyla yayınlanan eser daha sonra 2009 yılında İş Bankası Yay. tarafından “Toplu Oyunlar 2” başlığıyla tekrar yayınlanmıştır (Andaç, 2000: 206).

Yazarın “Fikrimin İnce Gülü” adlı romanından “De Tedere Roos Van Mijn Gedachten” ismiyle uyarlanan oyun, 1996 yılında Hollanda’da bir kez sahnelenmesine rağmen Türkiye’de sahnelenmez.

Son olarak yazarın “Yüksek Gerilim” adlı öykü kitabının iç kapağındaki “Öteki Oyunlar” kısmında adı geçen “Sessiz Bir Adam” adlı tiyatro oyunu hakkında herhangi bir arşiv kaydı bulunmamaktadır. İnci Enginün ’ün, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı adlı kitabında “Sessiz Adam” ismiyle anılan bu eserin yazım yılı ise 1970 yılı olarak verilir (Enginün, 2001:201).

### 1.3.5. Radyo Oyunları

Aşk Şarkısı (1951).

Yaşamak (1952).

Açık Perde (1953).

İki Kişi Arasında (1953).

Evimizin Saatleri (1955).

Kozalar (1956).

Karabataklar (1956).

Babaları Adına (1958).

Yukarıda bahsi geçen radyo oyunlarından bir seçki İş Bankası Kültür Yay. tarafından 2011 yılında “Çağımızın Tellalı” başlığıyla yayınlanır.

### 1.3.6. Anıları ve Günlükleri

Yazarın “Göç Temizliği” adlı anı romanının bir kısmı on bölüm şeklinde 1985 yılında Cumhuriyet Gazetesi’nde tefrika edilir. Aynı yıl Remzi Yay. tarafından kitaplaştırılan bu yazılar daha sonra 1995 yılında Oğlak Yay., 2000 yılında Yapı Kredi Yay., 2008 yılında İş Bankası Kültür Yay. ve 2014 yılında ise Everest Yay. tarafından yayınlanır. Eserin devamı niteliğinde yazılması planlanan ve adı “Hiçbir Yer” olarak düşünülen anı kitabı ise yazarın kitabını kaleme aldığı yıllarda geçirdiği trafik kazası sebebiyle tamamlanamamış ve yayınlanmamıştır (Andaç, 2000: 205).

“Gece Hayatım” adlı rüya anlatıları ilk olarak 1992 yılında Simavi Yay. tarafından basılmış ve daha sonra ise 1995 yılında Oğlak Yay. tarafından yayınlanmıştır. Eserin genişletilmiş bir diğer yayını yine 1995 yılında Yapı Kredi Yay. tarafından yapılır. 2008 yılında bir kez daha İş Bankası Kültür Yay. tarafından basılan eser son olarak 2016 yılında Everest Yay. tarafından yayınlanır (Andaç, 2000: 206).

Yazarın “Damla Damla Günler” isimli günlük serisi 2004 yılında Everest Yay. ve Alkım Yay. tarafından yayınlanmış ve yazarın edebi kişiliğinin çok yönlülüğünü bir kez daha gözler önüne sermiştir.

### 1.3.7. Mektupları

Yazarın merhum Memet Baydur ile yaptığı edebî mektuplaşmaları konu edinen “Mektuplaşmalar” adlı eser 2005 yılında İletişim Yay. tarafından yayınlanır.





## İKİNCİ BÖLÜM

### ADALET AĞAOĞLU'NUN TİYATROLARI

## 2.1. KURGU

Yazarın eserini kaleme almadan önce planladığı bir ön tasarı metni olan kurgu, *yaşadığı dünyayı yeniden dizayn etme düşüncesinde olan insanoğlu, dış dünyayı kendi dünyasıyla birleştirerek yeniden yorumlama imkânı bulur. Bu yeniden kurma olayına kurgu/kurmaca/fiction gibi isimler verilmektedir. Edebiyat ürünlerinin temelini oluşturan bu yapıya kurmaca metin adı verilir (Adıyaman, 2012: 53) şeklinde tanımlanabilir.*

*Kurgu, kurgulama ya da kurmaca, gerçek dünyadan alınan malzemenin yazarın hayal dünyasında sanatsal bir biçimde dönüşmesi, gerçekliğin hayal gücüyle sanal, itibari, saymaca bir aleme dönüştürülmesidir. Gerçeklik, insan zihninden bağımsız olarak dış dünyada var olan olay, olgu, durum ve varlıktır. Kurmaca ise, sanatçı muhayyilesinin bu gerçekliklerden işine yaradığına inandığı bazı unsurları alarak soyut düzeyde güzel, estetik, kendi içinde uyumlu, zihinsel nitelikli bir dünya inşa ve terkip etmesidir. Kurmaca, uydurmadır ama gerçeklerden kopuk değildir (Çetin, 2011:185).*

Adalet Ağaoğlu, tiyatrolarını tek bir kurgu modeli üzerine kaleme almaz. Türk sosyal ve siyasi hayatında önemli bir zaman dilimi olarak anılan 1960–1980 dönemi ihtilalleri arasında tiyatro çalışmalarını sürdüren yazar, eserlerini meydana getirirken düşünce unsurunu ön planda tutar. Hayatı sorgulayan bir tavırla ele aldığı eserlerinde klasik tiyatrodan farklı olarak kendine has modern bir tiyatro üslubu yaratır. Bazı eserlerinde gündelik hayattan aldığı parçaları soyut bir düzlem içerisinde harmanlayarak kurguya yüksek bir ivme kazandırır. Siyaset, köyden kente göç, gelenek, savaş, apartman kültürü, tombala oyunu gibi farklı unsurlar Ağaoğlu'nun eserlerinin kurgularını oluştururken yola çıktığı bazı hareket noktalarından birkaçıdır.

### 2.1.1. Tek Vaka Biriminden Oluşan Tiyatrolar

Adalet Ağaoğlu'nun kısa oyunlarından biri olan *Çıkış*, tek perdelik, absürt bir tiyatro eseridir. Eserde beraber yaşayan bir baba kızın hikâyesi anlatılır. Kız, yirmili yaşlarında, sıska, sarışın ve değişik tikleri olan bir karakterdir. Baba ise yaşlı ve huysuz bir adamdır. Bu baba kız dışarıya açılan bir kapı dışında hiçbir çıkışı olmayan, duvarlarında böcek ilaçları afişlerinin asılı olduğu ve birçok böceğin dolaştığı kasvetli bir evde yaşamaktadır. Eserin kurgusu artık oyun oynayacak yaşı çoktan geçmiş olmasına rağmen oyuncak bebeğiyle oynayan kızın sahneye gelmesi ile başlar. Bu

sırada baba, oturduğu masada oyunun sonuna dek sürdüreceği ev giderlerini hesaplama işi ile meşgul olmaktadır. İlk etapta gündelik hayattan basit bir sahne gibi görünen bu durum yaşça büyük olan kızın çocuksu davranışları ve ev bütçesinin büyük bir kısmının böcek ilaçlarına harcadığının anlaşılması ile garip bir hal almaya başlar:

*Kız: Dursana ayaklarının üstünde çocuk! Dursana bir kez...*

*Baba: (Hesap yaparak) Beş kutu sabun tozu, iki kilo kükürt, üç kilo asitborik, dört kutu DDT, iki Kill-Of, elli santim dantel... (Başını kaldırır) Ne be?*

*Kız: (Çekinerek) Bebeğin külotu için, baba...*

*Baba: (Homurdanır) Hep bebek, hep bebek! Gelen satıcıda ne görsen alıyorsun. Ne satsa alıyorsun...*

*Kız: Ne satıyor ki, böceklerle ilaçtan gayri? Süpürge ve fırçadan gayri? (ÇKŞ, 33).*

Böcekler tarafından âdeta kuşatılmış olan bu evde kız, evi istila eden böcekleri ilaç kullanarak öldürmek istemektedir. Baba ise ilaçların çok masraflı olduklarını ileri sürerek kızın böcekleri ayağıyla ezerek öldürmesini ister. Ayrıca baba, aşırı titiz bulduğu kızının çok sık ellerini yıkamasını ve kolonya dökmelerini de israf olarak değerlendirmektedir. Bu gibi sebeplerle eserin merkez kişileri olan baba kız, sık sık karşı karşıya gelmektedir. Eşinin ölümünden sonra büsbütün yalnız kalmış olan baba, küçük kızını koruyabilmek için evden dışarı çıkmasını yasaklar. Dışarının kötülüklerle dolu, karanlık bir yer olduğunu söyleyerek kızını uzun yıllar sürecek bir ev hapsine mahkûm bırakır. Bu durum evlerinin önündeki eşiği bile geçme cesaretini kendinde bulamayan kızın, özgüvensiz bir oyun kişisine dönüşmesine sebep olur:

*Kız: Biraz uzağa gidebilsem... Eşikten biraz daha öteye...*

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

*Kız : (İrkilir.) Dışarı çıkmayacağım...*

*Baba: Çıkacaktın...*

*(...)*

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

*Kız: (Korkuyla dışarı bakar.) Evet, çok karanlık... Kapkaranlık... (ÇKŞ, 37-38).*

Baba için yaşanabilecek tek yer kendi mahremiyetini sembolize eden evidir. Buna karşılık kız ise tüm baskıya rağmen kendi özgürlüğünü istemektedir. Bu çatışma

ile yazar, okuyucusuna geleneklerin ve kalıplaşmış bazı yargıların kabullenilmek zorunda olunmadığını göstermek istemektedir. Babasının tüm engellerine rağmen dışarı çıkma fikrinde ayak direten kız bu sayede eril zihniyete karşı verilen bir özgürlük mücadelesine ve kendi olabilme savaşına girişmiş olur:

*Kız: ... (Birden haykırır) Boğuluyorum! (Kapıya atılır)*

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

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

*Baba: Yeni ilaçlar alırsınız...*

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

*Baba: (Yakarır) Daha etkili ilaçlar... Bak göreceksin, nasıl... Dur çıkma! (ÇKŞ, 44-45).*

Babasının tüm ısrarlarına rağmen evden ayrılma kararından vazgeçmeyen kız bunun üzerine öfkelenen babası tarafından kapı dışına doğru itilir. İlk anda dışarı çıkmaya tereddüt eden kızın bu hâli aslında kendisine bugüne kadar benimsetilmiş olan düşünce sisteminin acı bir sonucudur. Dışarı çıkmasının ardından önünü görmekte zorlanan kız ilerledikçe özgürlüğüne kavuşmaya ve kendini daha iyi hissetmeye başlar. Kendini kızı üzerinden anlamlandıran ve onun üzerinde kurduğu baskı ile var edebilen baba ise özgürlüğüne kavuşan kızının karşısında şiddetli bir sinir krizine girer. Bu hadiseyle noktalanan eser açık uçlu bir son ile biter:

*Kız: ...Baba! Önümü göremiyorum... Önümü göremiyorum...*

*Baba: (Alçak sesle) Sürdüremiyecek... (Bunu dilercesine kıvançlı) Sürdüremiyecek...*

*Kız: (Sesi iyice uzaktan) O denli karanlık değil... Önümü görebiliyorum... Bastığım yeri seçebiliyorum şimdi... (Bir an) Baba... Duyuyor musun beni?.. (Sesi daha şen) Baba... Çok yalnız mısın? Yalnız olduğunu bilmek istemiyorum... (Güler.) Hiç boşuna ağlama baba... Hiç boşuna ağlama... Oradasın... Unutmam... (Sesi yankılanır.) Baba!.. (Bir an) Günaydın çocuklar... Günaydın... Günaydın... Günaydın...*

*(Baba, elinde süpürgeyle gider, bütün böcek öldürücü ilaçları alır. Sırayla üstüne döker, sıkar. Elindeki tavan süpürgesiyle yere kıvrılıp kendi kendisini süpürmeye çalışırken...)* (ÇKŞ, 54).

### 2.1.2. Birden Fazla Vakadan Oluşan Tiyatrolar

Adalet Ağaoğlu'nun evlilik kurumunu hedef aldığı pek çok oyunundan biri olan *Evcilik Oyunu* adlı eser, aile kavramının âdeta bir çocuk oyunu kadar basitleştirildiğini gözler önüne serer. Bunu aynı oyun kişilerinin farklı yaşlarından kesitler sunarak bir bütünlük içerisinde sahneye taşımaya çalışır. Kurgu, Kadın ve Erkek isimli oyun kişilerinin boşanma talebiyle hâkim karşısına çıkmaları üzerine başlar. Hâkim her ne kadar seyirci tarafından görülme de sahne arkasından duyulan bir tokmak sesiyle varlığını hissettirmektedir. Oyunun merkez kişileri olan karı koca, beraber yaşadıkları evin havasız olduğundan ve bu sebeple nefes alamamaktan şikâyetçidir. Yanlış evliliklerin yarattığı bunalmışlık hâlini bu şekilde bir somutlama ile sahneye taşıyan yazarın eserinde kaleme aldığı karakterlerin boşanma konusundaki ısrarları da işte bu bunalmışlıktan kaynaklanmaktadır. Yaşadıkları durumun nedenlerine dair çeşitli fikirleri olan karı koca, boşanamadıkları takdirde daha fazla dayanamayacaklarını ve hatta ölebileceklerini dahi düşünmektedir. Kaç yıllık evli oldukları ve kaç çocukları olduğu gibi temel sorulara yanıt veremeyen çiftin tek istediği en kısa sürede boşanabilmektir.

*Kadın: Tam kocamın söylediği gibi. Tek yalanı yok. Ne zaman birlikte evimize girsek, evin havası boşalıyor.*

*Erkek: Efendim? Şey... Kaç yıllık ha?.. (Karısına eğilir, usulca) Kaç yıllık evliyiz biz?*

*Kadın: (Aynı şekilde) Bilmem ki... Sahi kaç yıllık evliyiz? (EO, 11).*

Eserin birinci tablosu boşanma talebinde bulunan karı kocanın hayat hikâyelerinin anlatılmaya başlanmasıyla son bulur. İkinci tablo, misafirleri için hazırlık telaşında olan Anne I adlı oyun kişisiyle başlar. Anne adlı oyun kişisi misafirleri gelmeden evvel beş yaşlarındaki kızını uslu bir çocuk olması ve bacaklarını kapalı tutması gibi çeşitli konularda uyarır. Anne I' in kızı olan Lale, birinci tabloda görülen Kadın isimli oyun kişisinin beş yaşlarındaki halidir ve eve gelen misafir kadınlardan birinin oğlu olan Hasan ile oynamaktadır. Başlangıçta birbirlerine karşı oldukça çekimser tavırlar içerisine giren bu iki çocuk zaman ilerledikçe kaynaşmaya başlar. Oyuna daldıkları bir anda bacağı açılan ve panikle eteğini toparlamaya çalışan Lale'nin bu hareketine, Hasan bir anlam veremez. Arkadaşının bacağına bir şey olduğunu düşünen Hasan, Lalenin bacağına ısrarla bakmak ister. Bu durumdan korkan

ve ağlayarak annesine doğru kaçan Laleye karşılık Hasan ise gözü açılmış, yaramaz bir çocuk olmakla suçlanır:

*II. Misafir Kadın: Ayol senin oğlan pek açık göz bir şey olacak.*

*I. Misafir Kadın: Ne yaptı sahi? Ben görmedim.*

*II. Misafir Kadın: (Biraz alçak sesle) Ne yapacak? Kızın eteklerini kaldırmaya çalışıyordu.*

*I. Misafir Kadın: Aaa! Başıma gelenler.*

*II. Misafir Kadın: Vallahi. Gözlerimle gördüm. Sen buna biraz dikkatli ol.*

*I. Misafir Kadın: Daha bu yaşta! Üstüme iyilik sağlık! (EO, 27).*

Çocukluktan gençliğe, gençlikten olgunluğa değin varan çeşitli zaman dilimleri içinde çocuk, genç, yaşlı, kadın, erkek, anne tüm insanları yönlendiren tek olgu; bastırılmış cinselliği, ezilmeyi, kadın–erkek eşitsizliğini, otoriter eğitimi dile getiren kabuk bağlamış kalıplardır (İpşiroğlu, 1998: 51).

Oyunda yer alan ebeveynler; directtikleri kurallar, çocuklarına aldıkları oyuncaklar ve uygun gördükleri davranış biçimleri sebebiyle evlatlarına daha küçük yaşlarda cinsiyetçi bir bakış açısı aşlamış olurlar. Bu durum ilerleyen yıllarda çocukların kendi benliklerini keşfedebilmeleri yolundaki en büyük engel olarak karşılarına çıkar. Eserde annelerinin sohbete dalmasını fırsat bilen ve evcilik oynamaya başlayan çocuklar, oyun boyunca eşler arasındaki tartışmalardan ve anne babalarının birbirlerine uyguladıkları şiddetten bahsedip dururlar. Akşam olduğunda oyun gereği birlikte uyumaları gerektiğine inanan çocukların aralarında geçen bu konuşmayı duyan annelerinin öfkelenerek çocuklarını cezalandırmaları ile ikinci tablo sona erer:

*Anne I: Bir daha ağzından böyle laf duymayayım! (Lale ağlamaz. Şaşkın bakar)  
Öldürürüm seni, anladın mı? (Laleyi sürükleyerek dışarı çıkarırken) İçeriki karanlık odaya kapayayım da gör. Tek başına kal da gör...*

*(Lale birden ağlamaya başlar. Gittikçe artan haykırıışları dışarıdan duyulur.  
Hasan ne olduğunu anlamaz. Şaşkın bakakalmıştır) (EO, 31-32).*

Üçüncü tablo, on altılı yaşlarda iki erkek öğrencinin kadın resimleri barındıran bir dergiye bakmaları ile başlar. Kadın vücudu konusunda fazlasıyla heyecanlı olan bu iki genç, park bekçisine yakalanma ihtimaline karşı oldukça tedirgindir. Bu sırada sahneye gelen on yedi yaşındaki Ahmet adlı bir başka genç ise Çiğdem adlı bir genç

kıza aşkını ilan etmektedir. Çiğdem’e olan sevgisini abartılı sözlerle ifade eden ve bu konudaki tecrübesizliğini gözler önüne seren Ahmet, ne kadar çabalasa da sevdiği kızıdan olumlu bir yanıt almayı başaramaz. Çiğdem, duyduklarından hoşlanmış olsa bile eve geç kalma telaşı ve yetiştirilme tarzından dolayı Ahmet’e karşılık veremez:

*Ahmet: Senden başka bir kıza ömrümde âşık olmadım. On yedi yıl ve şu kadar aydır hep seni aradım demek. Gerçi sen daha adımı bile bilmiyorsun. Ahmet... Ne çirkin ama değil mi?*

*Çiğdem: Bana ne adınızdan. Sokakta peşime takılan adamlarla konuşmak huyum değildir. (Yeniden acele adımlarla sağa doğru yürür)*

*Ahmet: Bir kerecik yüzüme bakın.*

*Çiğdem: Aaa, daha neler! (EO, 35).*

Parktan ayrıldıktan kısa bir süre sonra babası ile karşılaşan Ahmet zamparalık yaptığı gerekçesiyle azarlanır. Bu sırada eve sekiz dakika geç kalan Çiğdem ise annesi tarafından azarlanır ve babasına şikâyet edilmekle tehdit edilir. Ahmet ile Çiğdem’in parktan ayrılmadan hemen önceki konuşmalarına kulak misafiri olan Bekçi ise gençler arasındaki bu masum yakınlaşmayı zina olarak kabul etmektedir. Yazar Bekçi karakteri ile geleneksel toplum yapısını eleştirmiş olur:

*Bekçi: Sizin ananız babanız yok mu be? Def olun buradan! Parkı bilmem neye çevirdiniz. Ne günlere kaldık yahu! Namus, şeref hak getire! Bu yaşta boynuzlu edecekler adamı! Oğlana bak yahu! Bacak kadar piç kurusu... “Seni seviyorum” diyor! (EO, 37).*

Dördüncü tablo, ailesi tarafından uygun görülen kişilerle zorla evlendirilen iki genci konu edinir. İlk tablodaki Kadın adlı karakterin yirmili yaşlarındaki hali olan Nilüfer, kırılan makine iğnesini bahane ederek hoşlandığı genç olan Ömer ile buluşmak üzere evden ayrılır. Yolda nişanlısının annesiyle karşılaşan Nilüfer, bu saatte dışarı çıkmaması hususunda kayınvalidesi tarafından sert bir şekilde azarlanır. Nilüfer’in yanından ayrıldıktan sonra eve giden ve yaşananları Nilüfer’in anne ve babasına anlatan I. Misafir Kadın mahalle baskısının sembolik bir ferdi olarak eserdeki yerini alır. Duydukları karşısında oldukça sinirlenen Baba III adlı oyun kişinin kurduğu cümleler ise toplumun kız çocuklarına karşı olan bakış açısının sahnedeki yansımasıdır:

*Baba III: Hay kızım olacağına düşmanım olaydı...*

*Anne III: Ne zormuş yarabbi! Ne zormuş!*

*I. Misafir Kadın: Nikâhı daha geciktirirseniz vay başınıza geleceklere!*

*Baba III: (Anneye) Nerede kaldı kızın, nerede?*

*I. Misafir Kadın: Biz bizimkine toz kondurmayız.*

*Baba III: Belki sizin kadar zengin değilim ama namusluyum! (EO, 52).*

Beşinci tablo, Kadın ve Erkek adlı karakterlerin hayatlarının anlatıldığı kesitlerin sonuncusudur. Bir önceki tablonun kahramanları olan Nilüfer'in anne ve babası, adı çıkan kızlarını istemediği bir adamla evlendirmek konusunda ısrarcıdır. Onlara göre adı çıkmış genç bir kızın tek kurtuluşu acele bir izdivaçtır. Zira kendi ahlak anlayışları ile övünebilecek bir fırsat yakalayan mahalleli kadınlar genç kız ve ailesi hakkında dedikodu yapmaya başlamışlardır. Bir genç kızı acımadan eleştiren bu kadınların aralarında geçen konuşmalar esasen kendi mutsuz evliliklerini örtbas etmek istemelerinden ve empati kuramamalarından kaynaklanmaktadır:

*II. Misafir Kadın: Yaa! Ne olacaksa. Biz de kız olduk. Belki bizim de gönlümüzden bir şeyler geçmiştir ama oturup namusumuzla koca beklemeyi bildik.*

*I. Misafir Kadın: Gerçi evlerimizin ölü evinden farkı yok ama... (EO, 62).*

“Zaman öyle kötü ki insan ne yapacağını şaşıyor” gibi günlük yaşamdan alınmış olan deyişler okuyucuya çok tanıdık ve bilindik gelecektir. *Şaşırtıcı ya da yadırgatıcı olan, bu deyişlerin bireysel kimliğin özünü oluşturmalarıdır. Başka bir deyişle bireysel özelliklerden yoksun olan kişi, içi boş bir kalıba dönüşmüştür (İpşiroğlu, 1998:51-52).*

Altıncı tablo, birinci tablonun kaldığı yerden devam eder. Boşanmak için hâkim karşısına çıkan karı koca bu tabloda artık ölmüştür. Ölüm sebebi ya da şekli bilinmeyen çift, bu durumdan kendilerini boşamama konusunda ısrar eden hâkimi sorumlu tutar. *Yazar, oyun kişilerine anlayışla, hoşgörüsüyle yaklaşırken, onları bu düzensizliğin farkında olmadıkları için eleştirir de. Fakat eleştirinin büyüğü aynı bilmezlik içinde olan seyirciye yöneltilmiştir. Oyun içindeki, bu düzeni kendi çıkarlarına araç edenler ise kınanır (Şener, 2005: 9).* Hâkimin ısrarlı soruları karşısında gittikçe sabrı tükenen çift oyun boyunca ilk kez birlik olarak hâkime karşı dururlar. Hâkim ise buna karşılık çifti içeri attırır. Daha önce Bekçi rolüyle sahnedeki yerini alan oyun kişisi bu tablodaki Gardiyan rolüyle de engelleyici tavrını sürdürmeye devam eder. Karı koca olduklarını belirten ve birlikte kalmak istediklerini söyleyen çift buna rağmen farklı hücrelere yerleştirilir. Sonunda birbirlerinden ayrı düşen ve nefes alamama

probleminden kurtulabilen çift artık birlikte olabilmeyi arzuladılar da bunu başaramazlar. Oyun bu şekilde açık uçlu bir sonla biter:

*Bekçi: Kadınla erkeğin aynı koğuşta yatmaları yasak!*

*Kadın: Ama biz evliyiz. Bir hücrede birlikte olmak için evlendik.*

*Bekçi: Fark etmez!*

*(...)*

*Erkek: Şiirler yazarım senin için... Adın üstüne. Durup dinler misin?*

*Kadın: Babam izin verirse, komşular da kaparsa perdelerini... Elbet biz de bilirdik, sevmenin güzelliğini...*

*Erkek: Parke gelir misin? Gelir misin sahi?*

*Kadın: (Yan gözle Bekçi'ye bakar. Çocuksu bir gülüşle) Bu ölürse... (EO, 76).*

*Çok Uzak Fazla Yakın* isimli eser bir giriş ve iki bölümden oluşur. Bölümler ise birbirini izleyen üç ayrı tablodan meydana gelir. Kurgu, Ahmet ve Selma Tura'nın yaklaşık kırk yıllık aile hayatlarını ele alır. Bu kadar uzun bir zaman diliminin kurguya aktarımı geriye dönüşler yoluyla sağlanır. "Adalet Ağaoğlu *Çok Uzak Fazla Yakın* ile yakın zamanların değerler karmaşasını bir ailenin kırk yıllık yaşam diliminde, bireysel ve toplumsal boyutlarıyla irdelerken, konuya uygun karmaşık bir kurgulama yapmıştır. (Şener, 2007:173)." Oyunun şimdiki zamanında yer alan merkez kişileri, Meltem ve Aydın Tura isimli ikiz kardeşlerdir. Yazarın metne bir ön oyun ile başlaması, ikizlerden Meltem'in, değişen hayat ve sanat görüşünü izleyiciye aktarmak istemesinden kaynaklanır. Meltem, popülist anlayışın hakim olduğu bir ortamda tanınmış bir sanatçıdır ve son çektiği film ile ilgili bir televizyon programına konuk olmuştur. Hayli mutludur çünkü nihayet başarmıştır. Filmi ile elde ettiği başarının ülkesinin başarısı olduğunu dile getirmesi ve hem bir yatırımcı hem de bir sanatçı olarak hiç destek görmeden bugünlere geldiğini söylemesi ise kendisini öne çıkarmayı seven karakterinin yansımasıdır:

*TV Röp. : ... (Meltem'e döner) Peki, geldiğiniz bu noktada kendinizi nasıl hissediyorsunuz Meltem hanım?*

*Meltem: (Hafif kederli) Biraz yorgun... Ama çalışmalarımı sürdürmek için her zamankinden daha istekli... Tabii, senaryom ve filmim nedeniyle ülkemi yurtdışında da yüz*

*akıyla temsil etmiş olmanın bunda payı çok... Ne yazık ki ülkemizde başarı sanatçıya çok geç geliyor...*

*TV Röportajı : Ve güç?*

*Meltem: Hem de çok güç. Çeşitli engellerler, baskılarla savaşa savaşa, yapayalnız... (ÇUFY, 17).*

Program bitiminde annesinin sağlık durumunun kötüleştiği haberini alan Meltem apar topar hastaneye gitse bile son anlarına yetişemez. Ön oyun eser kurgusunun başlamasına sebep olacak olan bu ölüm hadisesiyle son bulur:

Birinci bölümün ilk tablosu, Meltem'in, annesinin cenaze töreninde yıllardır görüşmediği ikiz kardeşi Aydın'ı görmesiyle başlar. Meltem çocukluk kahramanı ve rol modeli olan ikiz kardeşi Aydın'la ilişkisinin babası ve amcası arasındaki ilişkiye benzemesinden korkmaktadır:

*Meltem: ... Mezarlık... İkiz kardeşim. Orada o da... (Bir an yine seyirciye) Neredeyse biz de tanımayacaktık birbirimizi, biliyor musunuz? Mezara toprak attı ve bana hiç bakmadı. Sonra, yanına gittim. "Tanışmıyor muyuz?" diye sordum ona. "Tanışmıyoruz" dedi. Sesi uzak. Çok uzak. Ve dönüp gitti. (Bir an içine dönük.) Yakında tıpkı babamla amcam gibi olacağız; gerçekten tanımayacağız birbirimizi... (ÇUFY, 28).*

Meltem, cenaze töreninde Aydın ile karşılaşmasından birkaç gün sonra annesinin evine gider. Eve gelmesiyle kendini hatıralar içinde bir yolculukta bulur. Geçmişini ve kaybettiklerini düşünerek hayatının muhasebesini yapar. O, artık sahnede hem bir anlatıcı hem de bir oyun kişisi hâlini almıştır. İlk önce kendi düğün gününü anımsayan Meltem, böylece oyun zamanını düğün gününe doğru geriye sarar. Meltem'in Aydın ile olan problemleri, oğlu Can ile yaşadığı çatışmalar ve yitirdiği kardeşleri gibi pek çok olay ve kişi Meltem aracılığıyla anlatılan bu anlarda sahnede yeniden canlandırılır.

*Adalet Ağaoğlu'nun tercih ettiği bu anlatım tarzının temelinde, 19. Yüzyılın sonu ile 20. Yüzyılın başındaki bireyin, bilinçaltında yaşadıklarını bilinç üstüne çıkarma çabasında, sanatı araç olarak kullanma arayışı yatmaktadır. İnsanlar, her zaman düşündüklerini ve hissettiklerini dışa vurmakta özgür olamayabilirler. Onları engelleyen birçok bağlayıcı denetmenler bulunmakta ve bunların girdabından kurtulamayan insan ise kendi iç hesaplaşmalarına yönelmektedir. Sanat, insanın*

*sorunlarına aracılık etmesi bir yana, aynı zamanda onun rahatlamasına da sebep olmaktadır (Aytaş, 2013:125).*

Meltem, birinci tabloda, ikiz kardeşi Aydın ile yollarının nasıl ayrıldığı ve aralarındaki ilişkinin değişimi üzerine bazı hatırlamalar ve saptamalarda bulunur. Kurgunun bu anından itibaren, oyun sonuna kadar sürecektir olan kardeşler arası gerilim ve çatışma ortamı böylece başlamış olur. Birinci bölüm ikinci tablo, bir ışığın yanması ve Aydın'ın da annesinin evinde olduğunun anlaşılması ile başlar. Yanan ışık ile Meltem hatıralardan sıyrılarak şimdiki zamana geri döner. Bu ani karşılaşma kardeşlerin birbirleri, kendileri ve ailenin diğer üyeleri ile yüzleşmelerine sebebiyet verir. Kaybettikleri annelerinden bahseden ikizlerin konuşması zamanla birbirlerini suçladıkları gergin bir hesaplaşmaya döner. Bu durum eserde ele alınan hayat-sanat ikileminin yazar tarafından yorumlanma hâlidir. Kardeşlerin haklılıklarını kanıtlamak adına yer yer çocukluklarına dönmeleri ise zamanla oyun içerisinde oyun tasarıları kurmalarına sebep olur. Oyun içinde oyun olgusu ise karakterlerin hatırladıkları anları tekrar yaşamalarına ve geçmişleriyle yüzleşmelerine olanak sağlar:

*Aydın: Yoo, bak artık bunu söyleyemem. Şimdi çok iyi oynuyorsun. Yıllardır çok iyi oynuyorsun. Hayat sahnesinde. (Bir an, kışkırtıcı) Evet, evet... Hayat sahnesinde müthiş bir hünerle, erişilmez bir dehayla oynuyorsun.*

*Meltem: Ne gibi?*

*Aydın: Şu gibi örnekse... (Yukarı bir işaret yapar.) İçerisi aydınlık... Dışarda yine kar! Ve gece. ( Ev içi aydınlanır. Ekran pencerede karanlık ve kar... Meltem saçlarını çözer, olmayan bir aynaya bakarak omuzlarına döküp tarar, bluzunun iki düğmesini açar, göğüslerini görünür kılar; yüzüne dikkatle uzun uzun makyaj yaparken oğlu Can, elinde ders kitabıyla gelir.) (ÇUFY, 67).*

İkinci bölüm üçüncü tablo, ikizlerin babaları Ahmet Beyin, amcaları Sermet Beyi tanıyamaması ve ikili arasında geçen bir karşılaşma anının anımsanmasıyla başlar. Ahmet Bey tanıyamadığı kardeşi Sermet Bey'e onu asla affedemeyeceğini anlatır. Ancak yine de araya giren yıllara ve küskünlüğe rağmen son nefesini kardeşini sayıklayarak verir. Bu hatıra, Meltem'in Aydın ile olan zayıf kardeşlik ilişkisine daha da üzülmeye sebep olur. Zamanla kendi hayatlarına yabancılaşmış ve birbirlerini bile tanıyamaz hâle gelmiş bu iki kardeşin öfkeleri yavaş yavaş yerini derin bir pişmanlığa bırakır. Oyun sonunda kırgınlıklarının yersiz olduğunu anlayan kardeşler yaşadıkları olaylar sebebiyle

pişman olmalarına rağmen dünya görüşlerinin farklı olması ve çatışan karakter yapıları nedeniyle eskisi gibi yakın iki kardeş olmayı beceremezler. Kardeşler arasındaki bu ayrı kalma durumu ile perde kapayan eser böylece trajik bir son ile noktalanmış olur:

*Meltem: (İçeriden sesi gelir) Bu mutfak dolabı da her zaman kırıktır böyle. Kapaklar ikide bir düşer. Sahi, ne yapacağız burayı, satacak mıyız?*

*Aydın: (Hemen bahçeye yürür, çıkar. Sahnenin önünden sol kulise doğru ilerlerken)*

*'Suskun ve gururlu bir acı içinde ayrıldılar*

*Bazan ve ancak düşte gördüler yitik sevgiliyi.'*

*Meltem: (Geri gelir) Çay suyunu koydum. (Aydın'ı göremez) Aydın?*

*(Bahçe kapısına gider, açıktır. O da çıkar) Aydın?*

*(Ürperir) Ne uzaklık!*

*(Mırıldanır) Bu kadar yakınlıkta...*

*Aydın, dinle... Yalnızca mezarlıklarda buluşmayalım!*

*'Fakat orada da tanımadılar birbirlerini...'*

*(Ağacın etrafında dolanır) Gitme demiştim, bekle...*

*Evet, öyle, bu son şansımız bizim.(Sahnenin önünden ters yöne doğru koşarken, bir an durur, işitilir işitilmez) Son... (ÇUFY, 159).*

*Kendini Yazan Şarkı* adlı eser sahneye kaçak üç kişinin girmesi ile başlar. Yazar, kurgunun başlangıcı olan kaçma eylemini, çocukluk yıllarından kalma bir anısından yola çıkarak oluşturur. Anılarını kaleme aldığı *Göç Temizliği* adlı kitabında bu durumu şöyle açıklar:

*Yıllar sonra öğreniyorum: Teyzem o gece, yakın köylerden birindeki bir 'Yemen mücahidinin (Daha sonra o, hayat sahnesinden çekilmiş olarak, Kendini Yazan Şarkı adlı oyunumla tiyatro sahnesinde, epey kılık değiştirmiş biçimde bir kez daha görünecek.) Âşık ve Âşık oğluna kaçmış. Bir atın terkinde. Güzel kollarını eniştenin beline sarmıştır. At, taka tak, taka tak, hızlıca bir melodi gibi, bağların arasından geçmiş, pirinç tarlalarını aşmış, köye çıkan tepe yoluna sardırıştır. Dedim ya, aylı bir geceydi. Kim bilir ne güzel olmuştur kaçışları... (Ağaoğlu, 1995: 14).*

*Kendini Yazan Şarkı, 12 Mart sonrası gençlik hareketlerinde iki gencin olaylara katılmaları, aranmaları, gizlenmeleri ve yakalanmalarını anlatır. Gençlerin bu seçimlerinin ailelerine de ne kadar zarar verdiğinin hikâyesidir (Enginün, 2001:202).* İşçi örgütüne mensup Halil ile öğrenci örgütüne üye Erol adlı iki gencin kentte çıkan kargaşalardan dolayı Halil'in köyde yaşayan annesinin evine saklanmak için gelişleriyle başlayan oyunda olaylar giderek daha da karmaşık bir hal alır. Halil, okumak için gittiği şehirde herkese eşit yaşam koşulları ve adalet vaat eden bir görüşün heyecanlı savunucusu olur. Bu nedenle suçlu kabul edilir ve jandarmalarca aranır. Ayrıca arkadaşı Erol da aynı düşünceler yüzünden aranan bir anarşisttir. Erol, saklanmak için kaçtıkları sırada kendilerini fark ettiğini düşündüğü bir kızı da zorla alıkoymuştur. Halil'in annesinin evine sığınan bu üç kişi samanlıkta saklanmaya başlar:

*Halil: (Fısıltıyla) Kim o yanında?*

*Erol: (Kız'ı kolundan çekerek getirir.) Bunu getirdim... Beni tanıdı...*

*Bırakamazdım... (KYŞ, 4).*

Halil, daha güvenli başka bir yer bulmak için saklandıkları samanlıktan ayrılırken arkadaşlarını annesi Munise'ye emanet eder. O, haklı olduğunu düşündüğü yolda ilerlerken pek çok acı yaşamış bir delikanlıdır. Fikirleri sebebiyle açık bir tehdit unsuru olarak kabul edilen Halil ve kendisi gibi düşünen gençler, kolluk kuvvetlerince sürekli darp edilir ve düşünceleri sindirilmeye çalışılır. Geçmişte Halil'i aramak için evine gelen jandarmalar hamile karısını dipçiklemiş ve çocuğunu erken doğurarak ölmesine sebep olmuştur:

*Erol: Sütbeyaz bir hastanede ha? Hiçbir şeyden haberiniz yok sizin. Halil gece vardiyasındayken... Birlikte didinip başlarını soktukları o tek göz evi bastılar... Kadını dipçiklediler. Gelininizi... Doğum sancılarındaymış o gece... (KYŞ, 71).*

Halil'in öksüz çocuğuna bakan yaşlı annesi Munise ise kocasını genç yaşta kaybetmiştir. Bu sebeple kayınpederi ve kızıyla birlikte yaşamaktadır. Kayınpederi Domdom Ali, Yemen Savaşı ve Kurtuluş Savaşına katılmış bir gazidir. Bu karakter yarı bunamış, huysuz bir adam olarak resmedilir. Munise'nin kızı Seher ise küçükken geçirdiği ateşli bir hastalık sonucu görme yetisini tamamen kaybetmiştir. Munise bunca derdin ortasında bir denge unsuru gibi durmakta sorumluluklarının karşısında bıkip usanmadan elinden gelenden fazlasını yapmaya çalışmaktadır. Oğlunun bir gün okulunu bitirip kaymakam olacağı hayaliyle yaşayan Munise'nin hayattaki tek umudu budur:

*Munise: ... Halil'im teee o zaman, okumaya giderken ne dediydi bana bi duy.  
(Keyifle anlatır.) 'Anam benim... Yüğü böyük, gönlü de böyük anam...' dediydi... 'Hele bak  
gör, alayım diploma kaadımı, hepimize dünya cennet gayri...' Böyle der... (KYŞ, 17).*

Güvenlik görevlilerince uzun zamandır aranan Halil'in annesine ait bu ev de jandarmalar tarafından oyun boyunca iki kez aranır. Daha güvenli bir yer bulma ümidiyle arkadaşının yanına giden Halil ise ihanete uğrayarak ihbar edilir. Son anda kaçmayı başararak eve geri dönen Halil, arkadaşı Erol ve alıkoydukları kız için daha güvenli başka bir yeri tarif ederek evden ayrılır. Erol ile kızın gün ağarıp evden ayrılmalarından hemen önce acı haber gelir. Halil, çıkan bir kovalamaca esnasında vurulmuştur. Haberin duyulmasının ardından jandarmalarca kuşatılan evde Erol yakalanırken Munise ise torununa tek başına bakmak ve oğlunun acısını yüklenmek durumunda kalır. Munise'nin içine düştüğü bu karmaşık hâl ile biten oyun trajik bir sonla noktalanır:

*Munise: (Kucağında çocukla yere çöker. Çavuş ve Jandarmalar Erol'la Kız'ı  
götürürlerken) Bize bir tek sen kaldın yavrum. (Erol, başını çevirip ona bakar.  
Uzaklaşırlar. Munise bağırmadan, fakat Erol'a seslenirmiş gibi konuşur.) Gelmişin  
görmedim... Gelmişin tanımadım... Bu olmadı... Hiç olmadı oğlum (KYŞ, 82).*

Adalet Ağaoğlu'nun sık sahnelenen oyunları arasında olan *Çatıdaki Çatlak*, toplam dört tablodan oluşan iki perdelik bir tiyatro eseridir. Ele alınan hikâye sıradan sayılabilecek bir düzeydedir. 1950'li yıllarda başlayarak 1970'li yıllarda zirveye ulaşan köyden kente göç ile şehre gelmiş olan kırsal kökenli insanlar, düzensiz hayat ve davranış şekilleri sebebiyle şehir hayatını tehdit etmektedirler. Fatma Hanım, küçük bir esnaf ya da memurun sahip olabileceği orta düzey bir apartman dairesinde abisi Arif ile birlikte yaşamaktadır. Daha evvel bir evlilik yapan ve karısı tarafından terk edilen Arif, ellili yaşlarında kendi halinde bir adamdır. Fatma Hanım, kardeşi Arif'in evliliğinin bitmesinden kendisini sorumlu hissetmektedir. Yaşça kardeşinden küçük olmasına karşın onunla bir abla şefkatiyle ilgilenen Fatma Hanımın bu tavırlarına hayli alışmış olan Arif Bey ise zamanla âdeta kız kardeşinin ilgi ve bakımına muhtaç bir çocuk haline gelmiş olur. Arif, yakını olan kadınlardan hizmet bekleyen geleneksel Türk erkeğinin bir yansıması olarak eserdeki yerini alır:

*Fatma Hanım: Çayını dolduruvıreyim mi?*

*Arif: Canım çekmiyor.*

*Fatma Hanım: Akşam kavunu çok yedin de ondan. Dedim ama kime diyorum ki... Sözü mü dinleyen kim?*

*Arif: Asıl, düğmem koptu. Sen düğmemi dikiver (ÇÇ, 13-14).*

Her zaman kendisinden çok abisi Arif'i düşünen Fatma Hanım geçireceği safra kesesi ameliyatından sonra kardeşinin bakımsız kalacağından tasalanmaktadır. Arif'in işe gitmesinden hemen önce eve gelen komşu kadın, sadece komşuları değil aynı zamanda Fatma Hanımın en yakın arkadaşıdır. O, sözünü sakınmayan ve Fatma Hanımın abisi Arif'e karşı olan hassas tavırlarını sık sık eleştiren bir oyun kişisidir. Komşu kadın, Arif Beyin işe gitmesinin hemen ardından arkadaşı Fatma Hanıma bir hizmetçi tutması teklifinde bulunur. Bu teklif Fatma Hanım tarafından geçirtilmeye çalışılmış olsa bile, hizmetçi sözcüğünün çağrıştırdığı zenginlik duygusu hoşuna gitmiştir:

*Fatma Hanım: (Güler.) Hizmetçi benim neyime? Yaş geldi elliye. Bundan sonra gezmelere mi gideceğim?*

*Komşu: Gidersin elbet!*

*Fatma Hanım: Yok daha neler. Hem ameliyattan çıkabilecek miyim bakalım?*

*Komşu: Tabii çıkacaksın. Ondan sonrada giyimine kuşamına, keyfine bakıp duracaksın.*

*Fatma Hanım: (Hoşlanmıştı.) Giyinip kuşansam ne olacak? (Güler.) İlahi e mi... (ÇÇ, 21).*

Çocuklarının gürültü etmesi üzerine evden ayrılan komşu kadın bir süre sonra yanında köyden gelme bir kadınla eve geri döner. Fatma Kadın adındaki bu oyun kişisi kendini acındıran içli tavırları ile ev sahibi Fatma Hanımdan iş istemektedir. Fatma Hanım başlangıçta bu isteği kesin bir dille geri çevirmeye çalışsa da komşusunun yoğun ikna çabaları sonucu kardeşine danışacağını ifade ederek Fatma Kadını ertesi sabah gelmek üzere evinden gönderir:

*Komşu: İyi işte. İçin de acıdı madem, al kadını, rahat et. Eli çabuk, yüzü temiz. Daha ne? Otur, bir güzel hanımlık et artık.*

*Fatma Hanım: Üç çocuk. Koca desen işsiz. Ne yapar, nasıl geçinir bunlar?*

*Komşu: Hay deli karı! Hay yufka yürekli emi... Ayol sana ne gerisi? Kadın cemiyeti misin sen? Gördür işini, ver aylığını, işte o kadar!*

*Fatma Hanım: Gidip Arif'le bir konuşayım. Hiç değilse bir iyilik etmiş oluruz. Kime ne hayrımız dokunuyor ki.*

*(Fatma Kadın geri gelir.)*

*Fatma Kadın: Döktüm hanımım. Tenekeyi de gidip dökeceğidim ya, nereye dökeceğimi bilemedim.*

*Fatma Hanım: Kapıcı döker onu. Sen şimdi git; kocana bir danış. Olur, belki istemez. Ben de yarına kadar bir düşüneyim. Yarın sabah gel. Kismetindeyse başlarsın. (Radyonun üstündeki plastik vazodan bozuk para alır. Kadının eline sıkıştırır) (ÇÇ, 31-32).*

İkinci bölüm Fatma Kadın'ın işe alınması ile başlar. Fatma Kadının kocası Sadık, karısı ile ana sebebi para olan çeşitli mevzular yüzünden sık sık tartışır. Bunun dışında Fatma Kadının çalıştığı evden çay ve şeker gibi ufak erzak maddelerini de aşırmasını isteyen Sadık, başlangıçta karısı karşı çıksa da sözünü zorla dinlettirir. *Kadın bütün bunlara katlanmak zorundadır. Çünkü erkek egemen toplumda gelenekler ve yasalar kadını korumamaktadır (Şener, 2010:473):*

*Sadık: Ne diye beş parasız koyuyorsun cebimi? Gelirim elbet. Ver şu parayı?*

*Fatma Kadın: Yapma oh sadık. Tüketme soluğumu... Öteberi alacam akşama...*

*Sadık: (Karısının koluna yapışır) Ver dedim. Yoksa...*

*Fatma Kadın: (Yeniden ağlamaya başlar) Burada da irezalet çıkaracak gayri... Burada da... (Elini koynuna sokar, parayı çıkarır.) Al aman, al da git başımdan...*

*Sadık: Bir daha elini cebime soktuğunu görmeyeyim...*

*Fatma Kadın: Soksam n'olacak, sokmasam n'olacak? Senin düşündüğün var mı ki...*

*Sadık: Biraz kahve sarıver ban.*

*Fatma Kadın: Gahve yok.*

*Sadık: Başlatma beni. Kahve yok olur mu? Git iki kaşık sarıver kağıda.*

*Fatma Kadın: He ya, valla yok. Beyime bile bişiremedim demincek.*

*Sadık: Çay getir öyleyse, git (ÇÇ, 46-47).*

Fatma Hanım ve Arif'in işte oluşlarını fırsat bilen Sadık, karısı Fatma Kadından para almak için eve geldiği bir günde işten erken dönen Fatma Hanım ile karşılaşır. Fatma Hanım ile karısına ödenen ücretin yetersizliği üzerine ateşli bir

tartışmaya giren Sadık, Fatma Hanımın fenalaşması üzerine hayli telaşlanır ve yardım çağırmak üzere acele bir şekilde oradan uzaklaşır:

*Sadık: ... İsterseniz Fatma gece de kalsın. Belki lazım olur.*

*Fatma Kadın: Sen çocukların eline acık ekmek dutuştur bari. Kendi keyfine dalıp sel sefil etme garipleri...*

*Fatma Hanım: Olmaz, olmaz... Sen gidersin az sonra....*

*Sadık: O iş başka, bu iş başka hanım abla... Bir gece durmuş, kıyamet kopmaz ya... Yine siz bilirsiniz... Baktınız lazım, göndermeyin... (Çıkar.)*

*Komşu: Aaa, bu seni adamdan hiçbir şey anlamadım Fatma Kadın.*

*Fatma Kadın: Ben ağnadım mı ki hanımım... Ben ağnadım mı ki? (Işıklar söner) (ÇÇ, 60).*

Geri döndüğünde gerekirse karısının gece de kalabileceğini teklif ederek evden ayrılan Sadık'ın gidişiyle birinci perde sonlanır.

İkinci perdenin ilk tablosu, Fatma Hanımın ameliyatından kısa bir süre sonra başlar. Fatma Kadın, ameliyat olan Fatma Hanıma ve kardeşi Arif Beye son derece içten davranışlarla hizmet etmektedir. Fatma Hanım ise hasta yatağında bile kendisinden çok başkalarının iyiliğini düşünmekte, kendince Fatma Kadına yardım etme planları yapmaktadır. Fatma Kadına bir hizmetçi gibi değil aileden biriymiş gibi davranılması, gün geçtikçe karakterler arasında bazı rol çatışmaları yaşanmasına sebep olur. Fatma Kadın, Fatma Hanımın iyi niyetinden yararlanarak durumu kendi lehine çevirmeye başlar. Çocukları ve kocasının harçlıklarını bile hanımından almaya başlayan Fatma Kadın, işverenlerini bu şekilde sömürmeye oyun sonuna kadar devam eder. Bir sevap olur düşüncesiyle eve aldığı Fatma Kadına kendi olanaklarını zorlayan yardımlar yapmaya çalışan Fatma Hanım'ın bu tutumu, kardeşi Arif ve komşu kadın tarafından sık sık sert bir dille eleştirilir. Daha evvel üç çocuklu olduğunu söyleyen Fatma Kadının aslında dört çocuğa sahip olduğunu ve hatta bir de çocuk beklediğini ağzından kaçırması ile işler daha da karışık bir hâle gelir. Fatma Kadın içine düştüğü bu durumdan da başı her dara düştüğünde yaptığı gibi türlü bahane ve yalvarmalara sığınarak kurtulmaya çalışır. Tablo bu hadiseyle sonlanır:

*Fatma Kadın: (Elinde kömür teknesiyle gelir.) Ah Hanımım, kurbanın oluyum...*

*Çocuğun bana bi ziyanı olmaz. Kız bakar ona. Ötekilere de o baktı. Ben bi doğrurum. Bi gün ya yatarım, ya yatmam, o kadar... Gız bakar buna da... Bi sabah emziririm, bi de*

*akşam varınca... Verirseniz bi şişe süt parası. Gündüz onu içiriverirler. Vermezseniz içmeyiverir. Bi sabah emziririm, bi de akşam varınca... Aramızda büyür gider buncacık da... (Fatma Kadın'ın son sözleri boyunca ışıklar yavaş yavaş kararır) (ÇÇ, 89-90).*

Eserin son tablosu, üç dört ay sonra çocuğunu doğuran Fatma Kadının evden kaçmasıyla başlar. Bu durum karşısında çok zor durumda kalan Fatma Hanım bir yandan Fatma Kadının kundaktaki bebeğine bakmakta öte yandan ise iyilik olsun diye evlatlık aldığı Ziya'ya söz geçirmeye çalışmaktadır. Fatma Kadın bir süre sonra kocası Sadık tarafından bulunur ve eve getirilir. Bu sırada eve gelen bir haberle kardeşi Arifin dükkânının haczedildiğini ve hastaneye kaldırıldığını öğrenen Fatma Hanım telaş içerisinde hastaneye koşar. Zamanla evden uzaklaşan Arif, ahlaken düşük bir kadına kapılmış ve borç batağına sürüklenmiştir. Abisi Arife inme indiği haberiyle ne yapacağını bilemeyen Fatma Hanım, bir süre sonra çaresizlik içerisinde eve geri döner. Fatma Hanımın bu halini gören Sadık ve eşi Fatma Kadın yeni bir iş fırsatını bahane ederek evden ayrılır. Oyun boyunca etrafındaki insanlara yardım eden ve hayatlarındaki çatlakları onarmaya çalışan Fatma Hanım sonunda kendi hanesindeki çatlaklarla yüzleşmek zorunda kalmıştır:

*Fatma Hanım: O kadar tuturmaya çalıştım. Sanki kilit taşı olmayan bir kubbenin altındayız. Bir çürük tavanın. Bir yerinde bir çatlak var ama, nerede?*

*Komşu: Ay sende mi? Aynı şeyi ben söylüyordum demin. Doğru. Bir yerde bir çatlak var ama nerede? Neyse, benimki de gelmiştir. Çıkıp bakayım. Haber getiririm... Sen de hazırlan... (Sağdan çıkar.)*

*Fatma Hanım: (Işıklar yavaş yavaş kararırken başını iki eli arasına alır. Divanın üstünde öyle yalnız oturur. Sonra yerde bir şey görür. Eğilir, alır. Çocuğun lastik memesidir bu. Memenin halkasını parmağına takar, bilinçsiz döndürmeye başlar. Bu bilinçsizce küçük hareket bir süre sürerken ışıklar iyice kararır) (ÇÇ, 126).*

. Çaresizce yalnız kalan Fatma Hanım'ın düştüğü acınası hal ile eser trajik bir biçimde noktalanır.

### 2.1.3. Tek Kişinin Ön Planda Olduğu Tiyatrolar

*Bir Kahramanın Ölümü*, I. Erkek ve II. Erkek adlı oyun kişilerinden meydana gelir. II. Erkeğin ölmüş olabileceğinden şüphe edilmesiyle başlayan eser, bir halk kahramanı olan bu oyun kişinin ölmediğinin ve aslında halkın istekleri üzerine intihar girişiminde bulunacağını anlaşılmaya devam eder:

II. Erkek: *Eee, başka bütün kapıların kapandığı bir yerde, seni kahraman yapan halk, kendine onun dilediği biçimde son vermeni de isteyebilir senden. Seni kahraman yaptığı için senden her şeyi isteyebilir. Sen de kahraman olduğun için bu isteği olduğu gibi yerine getirmek zorundasın (BKÖ, 7).*

Oyun ilerledikçe I. Erkek ve II. Erkek'in aslında aynı kişi olduğu ve bu durumun karaktere biçilen toplumsal rol sonucu ortaya çıkan kimlik çatışmasından kaynaklandığı anlaşılır. Merkez kişinin iç hesaplaşmalarını konu edinen eser, kurgu ilerledikçe toplumsal bir hâl almaya ve toplum–kahraman ilişkisinin ideolojik boşluklarını irdelemeye başlar. *Çünkü gerçek kahramanların yanında, kahraman görünen veya kahramanlık yapmamış olmasına karşın, başkasının kahramanlığını kendine mal edenlerin sayısı da bir hayli fazladır. Adalet Ağaoğlu, bu oyununda kahramanlık kisvesi altında ölüp gidenlerin durumlarını gözler önüne serer (Aytaş, 2013:121):*

II. Erkek: *... Kaybedecek zaman yok, anlamıyor musun? Vakit gece yarısını çoktan geçti. Şafakla da bitecek bu iş... Ölümünü isteyenlerin önünde bıçak kalbe saplanacak. Gık demeden gideceksin hem... Kazanmak için bunu yapacaksın. Bunun dönüşü yok artık... Kazanmak için elde kalan tek yol. Daha kahramanlaşacaksın. Buna hazırsak ne iyi... Değilse...*

I. Erkek: *(Bağırır) Ölmeyelim demiyoruz! Öleceğiz! Anladık. Ama niye ille...*

II. Erkek: *(Keser) Nasıl ölüneceğini seçen sen değilsin. Sana inanmış olanların seçimi bu. Bunu hep unutmaya çalışmak niye? (Usanmış gibidir. Gider. Donla koltuğa oturur) Artık hiç bir deneme yapmayacağız. Gereği yok. Yat, uyu. Şafakla kalkar, işi bitiririz... (BKÖ, 9).*

Kendisine yüklenen kahramanlık vazifesini hiçbir zaman üzerinde taşıyamayan I. Erkek, bu uğurda bıçakla ölme fikrini ise asla benimseyemez. Uygun bulduğu farklı ölüm yolları II. Erkek tarafından bir türlü kabul görmez. II. Erkek, tek ve keskin bir darbeyeyle gerçekleşecek olan çabuk bir ölümün kahramanlık algısına yakışacağı fikrindedir. Ona göre can çekişilmesine sebep olacak herhangi bir yöntem iğrenç bir sonda başka bir şey değildir. Bu yüzden seçilmiş kahramanın ölümü tüm ayrıntıları ile kurgulanmalıdır. Büyük bir halk kitlesi önünde gerçekleştirilecek olan ölüm, kalbin tam ortasına saplanan bir bıçakla izleyenleri coşturacak ve böylece önemli bir devinimin başlangıcı olacaktır. *Çünkü Bu oyunun en can alıcı noktası, ölmenin değil, onun gerekçesinin daha önem kazanmasıdır (Aytaş, 2013:121).*

*II. Erkek: (Hep dışarı bakarak) Hiçbir şey kuralına uygun değil ki. Elde bir bıçak olacak. Şuraya çıkılacak. Aşağıda halk. Görmeleri gerek. Ölümün, gözlerinin önünde olması gerek... Bir kez bu kaçınılmaz bir biçimde gerekli, değil mi? Ondan sonra bıçak bir vuruşta... (BKÖ, 6).*

Yazar, birey olma sürecini tamamlayamayan kahramanın korkularını ve kahraman olma durumunu içselleştirememiş oluşunu gözler önüne serer. Halk istediği için bir kahraman gibi davranmaya çalışan fakat bu durumu özümseyemeyip gittikçe kendisine daha da yabancılaşan oyun kişinin halkın beklentileri karşısında artan korku ve pişmanlıkları eser ilerledikçe yerini şiddetli bir serzeniş haline bırakır:

*I. Erkek: ... Bıçak tam yerine saplanmazsa acı çekmekten, yerde debelenmekten de daha kötü bir şey olacak: Düşünmeye ve anımsamaya vaktim kalacak. Bütün ömrümü kahraman olmaya ayırdığım için, okyanusların kıyısına uzanamadığım bir saatçiklere acıyacağım. Böceklerle konuşmaya vakit ayırmadığıma, gerçekten sevmeye vakit ayırmadığıma acıyacağım. Bu acıma başladı mı bir kez, bu yazıklanma... Bu... Sonların en kötüsü olacak.*

*II. Erkek: (Ürpererek) Bıçağın sertliğini hep göğsümde duyuyorum.*

*I. Erkek: (Ürpererek) Anımsamaya vakit kalmamalı... Geriye bakmaya... Hesaplaşmaya... (BKÖ, 24-25).*

Toplum, kendi yarattığı kahramanı vakti geldiğinde hak ettiği efsanevi sona uygun bir biçimde yok etmek istemektedir. Yazar, bu sayede, toplum düzeninin devamı ve çoğunluğun bekası için birilerinin kurban verilmesi gerektiği fikrini eleştirmiş olur. *Özne ya kendi içinde bölünmüş ya da başkalarından bölünmüştür. Bu süreç onu nesneleştirir (Foucault, 2005:58).* Nesneleştirilen kahramanın ölümü meşrulaştırılarak, arzu edilen efsaneye dönüştürülmüş olur. Eserin sonunda halk istediği için kendini kurban eden kahraman bu şekilde üzerine düşen vazifeyi yerine getirerek görevini tamamlamış olur. Ancak bu ölüm, toplum için daha kaç kahramanın daha kurban verilmesi gerekeceği sorusunun cevabı değildir. İntihar eden kahramanın tuhaf ölüm sahnesi ile eser açık uçlu bir sonla noktalanmış olur:

*I. Erkek: (Geriye döner. II. 'ye) Bildiğim tek şey yalnızlığım.*

*(İki çocuk gibi birbirlerine sarılırlar. II. nin elindeki bıçak aralarında kalır. İkisi de yere düşerler. Dışarda coşkun bir uğultu. Bir mızıka bir tören marşı çalarken...) (BKÖ, 31).*

#### 2.1.4. Merkezde İki Kişinin Olduğu Tiyatrolar

Merkezinde iki kişinin olduğu bir oyun olan *Tombala*, Adalet Ağaoğlu'nun 1967 yılında kaleme aldığı tek perdelik oyunlarından biridir. İki yaşlı insanın iç hesaplaşmaları ve birbirleriyle olan ilişkilerini ele alır. *Eser, yaşlılığın getirdiği kimsesizlik, yalnızlık ve itilmişlik duygusunun insanda bıraktığı etki ve bu etkinin oluşturduğu duygu atmosferi etrafında gelişmektedir (Aytaş, 2013: 117)*. Daha önce evlilik kurumunu eleştiren birçok eser veren yazar, bu oyunu ile aynı konuyu yaşlılık döneminde de ele alarak izleyicisinin farklı bir perspektiften bakmasına olanak sağlar. Oyun ihtiyarlık kavramına dair genellemeler barındırması sebebiyle gerçekçi bir anlatıma sahiptir. Büyüyüp iş bularak evden uzaklaşan çocuklarından sonra büsbütün yalnız kalan yaşlı çift, vakit geçirmek için tombala oynamaya karar verir. Aslında ikiden fazla kişiyle oynanan bu oyunun zamanla her gün tekrarlanan bir rutine dönüşmesi çiftin yalnızlığını gözler önüne süren önemli bir sembol haline gelir:

*Yaşlı Kadın: (İyice çocuksu, ince bir sesle konuşur.) İkimiz mi oynayacağız?*

*Yaşlı Erkek: (Sesi iyice kısıktır. Fakat hep bağırarak konuşur. Bu ses ancak 'su içeceğim' dediği zamanlar ufalır, kısılır.) Ya ne yapacağız?*

*Yaşlı Kadın: İki kişiyle hiç tadı olmaz. (TO, 727).*

Ziyarete gelmeyen çocuklarını büyük bir umutla bekleyen karı koca oyun boyunca sık sık kapının çalındığını sanır ve saati merak eder. Çok çocuklu bir aileye sahip olan bu çiftin mecburi yalnızlıkları, zaman kavramını sabredilmesi gereken hayli zor bir imtihan haline getirir. Birbirlerinden başka kimseye sahip olmayan karı koca için yemek yapmak, alışverişe çıkmak, oyun oynamak gibi temel aktiviteler bile büyük bir sorumluluk heyecanı uyandırır:

*Yaşlı Kadın: Yarına ne pişireyim?*

*Yaşlı Erkek: Ben biliyorum. Ama yapmazsın ki.*

*Yaşlı Kadın: Perhizde olmasaydık...*

*Yaşlı Erkek: Şey yapabilirdin bal gibi... Hiç yapmıyorsun...*

*Yaşlı Kadın: Perhizde değil miyiz?*

*Yaşlı Erkek: Olalım. Bir mantı... Hep istiyorum. Yapmıyorsun.*

*Yaşlı Kadın: Benim canım da iç pilav istiyor ona bakarsan... Şöyle bol fıstıklı...*

*Yaşlı Erkek: Üzüm de koyar mısın?*

*Yaşlı Kadın: Fıstık koyunca üzüm koymamak olmaz.*

*Yaşlı Erkek: Manti da yap ama.*

*Yaşlı Kadın: Güzel bir hamur açmalı.*

*Yaşlı Erkek: Etini bolca koy.*

*Yaşlı Kadın: Yoğurdunu... Sarımsağını... (Çocuksu bir sevinçle.) Ne çok işim var!*

*Yaşlı Erkek: Hamuru iyi kızarsın. (Son derece canlı) Yarın hemen kasaba çıkayım. Oradan bakkala... İş çok! (TO, 734).*

Oyun boyunca türlü sebeplerle tartışan çiftin bazı basit konularda kendilerinden beklenilmeyecek derecede iyi uzlaşabilmeleri ise zamanla aralarında oluşmuş olan tuhaf denge politikasını gözler önüne serer. Eserin başında kadın tombala oynamak isterken ilerleyen zamanda kocası oyun oynamak istemeye başlar. Sürekli bir şeyler atıştıran erkeğe oyun sonunda eşi de eşlik etmeye başlar. Karı koca arasındaki tüm bu zıtlıkların çözümlenmesi, ikilinin ilişkilerinde birbirlerini tamamlamaktan çok dengede kalabilmeye çalıştıklarını ispat eder. Oyun boyunca tekrarlanan aynı replik ve eylemler eserin absürt bir tiyatro oyunu olarak değerlendirilmesine sebep olur:

*Yaşlı Kadın: Kaymak da al. Kadayıfın üstüne...*

*Yaşlı Erkek: Kaymakla iyi olurdu...*

*Yaşlı Erkek: Kaymaksız yeriz. Pehrizliyiz.*

*Yaşlı Kadın: Ya, Pehrizliyiz... Kaymaksız yeriz... (TO, 734).*

Yazar eseriyle insanların vakitlerini nasıl boşa tükettiklerini, çiftlerin hayatlarının sonuna gelmiş olmalarına rağmen tam bir bütün oluşturamamalarını ve beraberken dahi yalnızlaşabildiklerini anlatır. Tüm bunların farkına varmayan, varamayan yaşlı çift bir süre sonra tombala oynamaya dalarak kendi hayatlarının çıkmazında yaşamaya devam ederler. Böylece kurgu açık uçlu bir sonla noktalanır:

*Yaşlı Kadın: Ama ben oynamam. Yığınla işim var. (Kartlarını düzeltir. Oyuna hazırlanır.)*

*Yaşlı Erkek: (Çabuk çabuk numaraları karıştırarak) Ben de oynamam. Benim de yığınla işim var. (Kartlarını düzeltir. Oyuna hazırlanır.)*

*Yaşlı Kadın: İkinci çinko kaç kuruştü?*

*Yaşlı Erkek: Yirmi. Tombala da otuz.*

*Yaşlı Kadın: Hadi çeksene. (Erkek tombaladan tek tek numaralar çeker. Çektikçe okur. Baştaki aynı oyun sürerken...) (TO, 735).*

### 2.1.5. Mekânın Ön Planda Olduğu Tiyatrolar

Ele aldığı içeri ve dışarı kavramlarıyla mekânı ön planda tutan bir oyun haline gelen *Kozalar*'da, orta sınıftan üç kadının sıradan bir ev gezmesi esnasında yaşadıkları absürt olaylar silsilesi anlatılmaktadır. Oyun, ev sahibesi I. Kadın'ın ideal bir evin en önemli unsuru olarak gördüğü kanaryasını övmesiyle başlayan bir kendini övme yarışı ile perde açar. Bu durum diğer kadınların da sahip oldukları çeşitli mallarla böbürlenmesine sebep olur. Kanaryaya karşılık çiçeklerini öven II. Kadın, örgüsü ile övünen III. Kadın'dan cevabını alır. Sahip oldukları maddi varlıklarla övünmekle kalmayan bu kadınlar sırasıyla el becerileri, eşleri, çocukları ve hatta kadınlıkları hususunda dahi ateşli bir tartışmaya tutuşurlar:

*I. Kadın: Çiçek benim (Aksırır.) nezleme dokunur Çiçek tozundan oluyormuş. (Üst üste aksırır, yerden bir şey alır, tablaya atar.)*

*III. Kadın: Ne örüyorsun sen? Pek güzel oluyor (Kıkır kıkır güler.)*

*II. Kadın: (İçini çeken) Halamın kızının kızına yelek. Böyle bir şey işte... (Örgüsünü kaldırır, gösterir.)*

*I. Kadın: (Bakmaz Övünçle kendi üstündekini gösterir.) Ben bu üstümdekini tuğla ördüm. Tuğla daha çabuk oluyor. Hem de daha güzel... (Aksırır)*

*II. Kadın: Ama bu seninki yün değil Merserize... (KO, 58).*

Kadınlar fazla gelişmiş mülkiyet duyguları sonucu giriştikleri bu yarışa ara verdikleri bazı anlarda un biti, kolera tehdidi, bildiri dağıtan komşu çocukları, okul bahçesinde patlayan bomba gibi önemli meselelerden de konuşurlar. Bahsi geçen olaylara magazinsel bir merak ve mesafeli bir bakış açısıyla yaklaşan oyun kişileri bu şekilde bir tehlike olarak gördükleri dışarı kavramından korunabileceklerine inanırlar. Kadınlar tarafından dışarı tehdidinin kahramanları olarak görülen ve oyun boyunca "Onlar" olarak isimlendirilen bu şahıslar, kadınların kendi güvenli muhitlerinden uzakta yaşayan, alt tabakadan her bireyi kapsamaktadır. Oyun boyunca sık sık tekrarlanan "Fakir fukara evimize yerleşecekmiş..." sözleri, kadınların sosyalizm fikrini ne derece yanlış algıladıklarının en belirgin göstergesidir. Dışarıda olan çeşitli olaylara karşılık

getirilen bu yorum, siyasi erklerin halka dikte ettiği düşünce biçiminin çarpıcı bir örneğidir. *Sosyalizmden anladıkları tek şey, “onlar” dedikleri kişilerin fakir fukarayı üstlerine yürüteceği, mallarına el konulacağı, varlıklarının yoksullara pay edileceği, evlerini kapıcılarıyla paylaşmak zorunda bırakılacaklarıdır (Özsoysal, 2008:145):*

*II. Kadın: Fakir fukarayı üstümüze yürüteceklermiş!*

*İkisi Birden: Ne?*

*II. Kadın: Bu evin bir odasında siz oturacaktınız, öteki odasında onlar...*

*I. Kadın: Ne istiyorlar bizden? Ne yaptık ki onlara anlamıyorum. Allah herkesin gönlüne göre veriverirmiş.*

*II. Kadın: Kalbi temiz durana tabi...*

*I. Kadın: Bizim kimsenin malında gözüümüz yok (KO, 68-69).*

*Oyunun en önemli yanı, insanın çelişkileri ile mücadelesinde, çözümü aramak yerine, varsaydığı çözümün tutsağı haline gelişinin sorgulanmasıdır. Kozalar'ın yazıldığı dönem dikkate alınacak olursa toplumsal ve siyasal hayatta kutuplaşmaların çok keskin bir hal aldığı, sınıf mücadelesinin arttığı, insanların farklı kutuplara ayrıştığı görülür. Bir tarafta ezilen, sömürülen insanlar, diğer tarafta hayat standartları bakımından her şeyi elde etme gücüne sahip olmasına karşın, daha fazlasını isteyen insan. Her türlü iletişim kanalları olmasına ve bu kanalların gelişmesine rağmen, iletişimsizlik sarmalı içinde gittikçe yalnızlaşan insan bu oyunun en önemi tartışma konusu olarak karşımıza çıkmaktadır (Aytaş, 2013: 123).*

Sıradan üç kadının gündelik ev hayatlarına odaklanan oyun, dışarıdaki gergin ortamın seyirciye daha iyi yansıtılabilmesi adına yer yer projeksiyondan yansıtılan çeşitli savaş kareleriyle de desteklenir. Bu görseller vasıtasıyla toplum meselelerine istekli bir şekilde kayıtsız kalan dönem insanları sahneye taşınarak oyunun gerçeklik evreni pekiştirilir:

*Perde açılmadan, ya da sahne aydınlanmadan önce bir film ve sesler – gürültüler:*

*... Gürültü ve sesler tek tek belirgin ama çok yüksek tonda; seyirciyi iyice rahatsız edecek bir tonda verilmelidir. Aynı anda patlayan bir bomba görüntüsü yansıtılmalı. Patlama yankılanıp dağılırken, hemen ardından – seyirci oh demeye vakit bulamadan - büyük bir kalabalık, gerekirse bir marş, ıssız bir tarlada kanlar içinde yatan vurulmuş iki genç gibi unsurlar verilmeli.(Ağaoğlu, 1973:56)*

Radyodan duydukları siyasi meselelere ve bazı mühim savaş havadislerine kulak asmayan kadınların dikkatini çeken tek olay, kimliği belirsiz soyguncuların gerçekleştirdiği bir banka soygunu haberidir. Soyguncuların kendi evlerine de gelebileceklerinden şüphe eden kadınlar bu andan itibaren sahip oldukları mal varlıkları ile övünmekten vazgeçip yaşadıkları geçim sıkıntılarından, dar boğazdan ve yoksulluktan söz açmaya başlarlar. Bu sırada aniden çalan kapı ile oyunun tansiyonu daha da yükselir. Bir kale kadar korunaklı sandıkları evlerinin soyguncu tehdidi ile karşı karşıya kalması kadınlar için büyük bir güvenlik endişesini de beraberinde getirir. Son olarak sahne arkasından duyulan bir çocuk çığlığı ve sönen ışıklar ile yükselen gerilim zirveye tırmanır:

*I. Kadın: Fakir fukaradan bize ne, bize ne kanboşlu sarı maymunlardan? Yüz kırk altısı öldürülmüş... Bize ne? Biz mi? (Aynı anda soldan bir çocuk çığlığı duyulur)*

*Çocuklarım! (Soldaki kapıya atılır. Öbür ikisi de peşinden) Yavrularım! Ah, çocuklarım!*

*(Üçü de koridorda koşarken sahne kararır. Müzik yine tedirgin edici bir tonda girer...) (KO, 83-84).*

Yeniden aydınlanan sahne ile final perdesini açan oyun, çığlığın sebebinin I. Kadın'ın uyuyan çocuklarının kötü bir rüya görmesi olduğunun anlaşılmasıyla devam eder. Bir süre sonra soyguncular üzerinden yürüyen ve cinsî içerikli bir sohbete dönüşen kadınların konuşmaları kapının ikinci kez çalınmasıyla yeniden kesilir. Kapının çalınmasının ardından I. Kadın'ın yataklarında uyuyan çocuklarını bulamaması ve kaybolan çocukların küçük bir fare deliğinden kaçırılmış olabileceklerini düşünmeleri olayları daha da absürt bir hale getirir. Sağlam duvarları ve çift kilitli kapılarıyla bir koza kadar güvenli saydıkları yuvalarında buldukları en küçük deliği bile eski bir çorapla kapatmaya çalışan kadınlar için bu gelişme, soygunculara karşı kazanılan bir zafer olarak değerlendirilir:

*I. Kadın: Hadi... Tıkıyoruz... Hadi... Bir, iki, üç...*

*(Bir an sonra üçü birden derin birer nefes alarak başlarını yatağın altından çıkarırlar)*

*II. Kadın: Neyse, oldu.*

*I. Kadın: Pekiye tıkayamadık ama...*

*III. Kadın: Çok küçük geldi de ondan... (KO, 101).*

Çalan kapı, duyulan uğultular ve çocukların anlaşılmasız bir şekilde kayboluşları gibi sebeplerle giderek artan gerginlik, sonunda kadınların arasında gerçek bir kriz yaşanmasına sebep olur. Bir arada güvende kalacaklarına inanan kadınların birbirlerine iyice sokuldukları bir anda aniden ortaya çıkan bir örümcek ördüğü ağı vasıtasıyla avını kısıktırak yakalamış olur. Çaresizlik içerisinde kurtarılmayı bekleyen kadınlar artık dış dünyadan tam anlamıyla uzak, küçücük bir kozanın içine hapsolup kalmaya mahkûm olmuşlardır. Eser böylece açık uçlu bir sonla noktalanır:

*II. Kadın: Sarmalandık...*

*III. Kadın: Sarmalandık...*

*I. Kadın: Sarmalandık... (Kapının kütüklenmesi) Keşke açabilseydim...*

*II. Kadın: Keşke çıkabilseydim...*

*I. Kadın: Dışarıya çıkabilsem keşke...*

*Üçü birden: (İncecik bir böcek sesiyle) Bir delik gerek... Bir delik gerek... Bir delik gerek... (KO, 108).*

#### **2.1.6. Sembollerden Yararlanılan Tiyatrolar**

Adalet Ağaoğlu'nun sembollerden yararlanarak oluşturduğu *Sınırlarda* adlı oyunu, kart satıcısı bir çocukla baloncu bir adamın karşılaşmasıyla başlar. Baloncu adamın sattığı balonlara hayran kalan satıcı çocuk, sattığı tebrik kartlarından birine karşılık baloncudan bir balon ister. Baloncunun bu teklifi kabul etmesiyle ilerleyen oyun bu şekilde ivme kazanmaya başlar. Yaptıkları anlaşma sonucu şeker pambesi bir balona karşılık üzerinde barış çiçekleri bulunan bir kartı baloncu adama veren çocuk, daha sonra böyle bir kart arayan genç bir kızla karşılaşır. Bu sırada baloncu ise şeker pambesi bir balon arayan genç bir adamla karşılaşır. Ancak ne genç kız ne de genç adam aradıklarını bulamazlar. Oyun kişilerinin bir dizi tesadüf sonucu aradıklarını tam bulacakları bir anda araya giren bando takımı ise her şeyi daha da karışık bir hale getirir:

*Baloncu: (Seslenir) Bayım... Beklerseniz eğer... Ben... ( Genç adam durur. Tam o sırada önlerinden bir bando takımı geçer. Bando takımı bayram çocuğu kılığına girmiş büyüklerden kuruludur. Trampet ve borular çalarak karışık adım yürür ve adımlarını birbirine uydurmaya çalışırlar)*

*Bando: Sağ-sol! Sağ-sol! Sağ-sağ! Sol-sol! Sağ-orta! Sol-orta!*

*(...)*

*(Bando takımı hazır ol duran Baloncu ile selam duran Genç Adam'ın arasında girer. Bandocu ve Genç Adam birbirlerinden uzakta kalır ve artık birbirlerini göremezler. Bayram çocuğu kılığına girmiş büyükler çılginca dans etmeye başlarlar) (SNR, 141).*

Genç adam satıcı çocuğa, dünyayı kocaman pembe bir balona sığdırmak ve bütün insanlara tam üç milyar tebrik kartı göndermek istediği gibi hayallerinden bahseder. Şeker pembesi balon, barışın hâkim olduğu, savaşların yapılmadığı, mutlu ve güçlü bir dünyanın eserdeki sembolü olarak oyun içerisindeki yerini alır:

*Genç Adam: Biri bir kez bana 'Bir balonum olsa' demişti. 'Şöyle kocaman, şeker pembesi bir balon. Bir fanus gibi parlak ve sağlam...' Bütün dünyayı onun içine koymak istiyordu da... (SNR, 139).*

Genç kızın aradığı barış çiçekli kartlar ise tıpkı şeker pembesi balonlar gibi özlenen barış ortamını simgeleyen özel nesnelerdir. Eser boyunca sürekli aranıp durmasına rağmen da kolay kolay bulunmayan ve hayli güç yetiştirilen barış çiçekleri, ender yapısıyla barış ortamının da ne kadar zor elde edilebileceğini hatırlatmaktadır:

*Genç Adam: Bilmem ki. Belki... Belki öyle olması gerekir, diyorum da ondan. İyi anımsayamıyorum, fakat... Sanırım çok küçükken biri bana 'Bu çiçekler de barış gibi' demişti. 'Bir türlü tam açamadılar' (SNR, 140).*

Aradıklarını bulamayan gençlerle biten I. Sınır adlı bölüm yerini sınır çizgisine hayli yakın bir motelde başlayan II. Sınır adlı bölüme bırakır. Bu bölüm, sınırı geçmek için birbirleri ile buluşabilmeyi umut eden kadın ve erkeğin çeşitli tesadüfler sonucu bir araya gelememelerini anlatır. Yazarın bu bölümde yer verdiği resepsiyon görevlisi çocuk ve sivil polisler arasında geçen diyaloglarla ise görevini kötüye kullanan devlet büyüklerini ve kolluk kuvvetleri eleştirilmektedir. Sivil polislerin, kâğıt uçaklarıyla oynayan bir çocuğu şüpheli sıfatıyla alıkoymaları eserin ironik yapısını güçlendirir. Çocuğun oynadığı kâğıt uçaklar ise savaş sonucu ortada kalan çocukların masumiyetlerini ve hiçbir şeyden haberleri olmamalarını sembolize etmektedir:

*Çocuk: (Hep kıvançlı) Daha büyüdüğüm zaman... Gökyüzünde... Hiç bomba atan uçak olmayacak. Benim kâğıt uçaklarım var ya? Sınırın ötesine düşen? Şey... Sınırın ötesi ne demek? (SNR, 160).*

III. Sınır adlı bölüm sınırın öte tarafında başlar. Sınırı geçmeyi ve barış çiçekleri ekebilmeyi nihayet başaran kadın ve erkek adlı oyun kişileri hayatlarını barış çiçeklerini yetiştirmek için uygun koşulları sağlamaya adanmış bulunmaktadır. Çiçekler için su ve gölgelik gibi temel ihtiyaçları sağlamaya çalışan çiftin işleri aniden sahneye gelen inekler tarafından engellenmeye başlar. Her şeyi tüketen ama bir türlü doyuma ulaşamayan bu inekler, barış ortamının oluşmasını engelleyen ve bu sayede kendilerine fayda sağlayan siyasi güçlerin birer sembolüdürler:

*Kadın: ... Hepsini yemişler. Biraz gölge olabilirdi...*

*I. İnek: Su mu çıkarıyor?*

*II. İnek: Su çıkarsa iyi...*

*III. İnek: Hiç kanmadım...*

*I. İnek: Hiç doymadım...*

*Kadın: Defolun! (Haykırır) Defolun! (SNR, 171).*

İnekleri defeden kadın ve erkek sonunda barış çiçeğinin filizlenmesini başarır ancak bu kez de çiçek üzerinde kimin daha çok söz sahibi olacağına dair ateşli bir kavgaya tutuşurlar. İkilinin çadırlarının tam ortasında biten çiçekler için çıkan tartışmada uzlaşma sağlanılamadığı için devreye bu kez de diplomatlar girer. Gelen bu diplomatlar, daha önce sahneyi talan eden inekler gibi çıkarlarına uygun hareket eden, tarafsızlığını kaybetmiş siyasi güçlerin birer simgeleridirler:

*Erkek: Buna engel olmalısınız. Hepimiz çiçeği korumak zorundayız.*

*I. Diplomat: Evet, evet... Tabi... Elbet...*

*II. Diplomat: Biz çiçeği korumak isteyenlerden yanayız. Yan tutmasak bile... Değil mi?*

*III. Diplomat: Çiçeğin ezilmesine göz yumamayız (SNR, 188).*

Çiçeği kendi sınırında tutarak şahsi mülkü haline getirmek isteyen oyun kişileri bunun için çadırlarının tam ortasına tahtadan bir duvar inşa ederler. Yapılan ancak meseleyi çözüme kavuşturamayan bu duvar, kadın ve erkek arasında çıkan bir arbede esnasında çiçeğin üzerine devrilerek ciddi hasar görmesine sebep olur. Çiçeğin zarar görmesi sonucu birbirlerine karşı daha da öfkelenen ve giderek insanlıklarını kaybeden oyun kişileri yavaş yavaş birer ineğe dönüşmeye başlarlar:

*Kadın: Öldürdün onu!*

*Erkek: Onu öldürdün!*

*(...)*

*Erkek: Bööö! Ööö!*

*Kadın: Ööö! Mööö!*

*İkisi: Mööö! Mööö! (SNR, 196-197).*

Birer ineğe dönen çiftin ardından sahneye gelen adam ve çocuk, zarar görmüş olmasına rağmen kökleri sağlamlığını koruyan barış çiçeklerini iyileştirmeye karar verir. Çiçeğin eski sağlığına kavuştuğu an tüm dünyanın pembe bir balonunun içerisine doldurulmuşçasına huzurlu bir yer olacağına inanan adam, bu şekilde sınırlarında kalkabileceğini umut etmektedir. Adam, gelecek güzel günlere dair bir masalı çocuğa anlatmaya başlar. Böylece eser açık uçlu bir sonla noktalanmış olur:

*Çocuk: Çok güzel bir çiçekmiş öyle mi?*

*Adam: Öyle. Çok güzel bir çiçek. O büyüdü mü bütün dünya pembe bir balona dolmuş gibi olurmuş. Şeker pembesi bir balona dolmuş gibi olurmuş.*

*(...)*

*Sevgi olmazsa çiçek büyüzmez, çiçek büyüzmezse de sevgi olmazmış... (SNR, 198-199).*

## 2.2. TEMA

Tema, yazarın eserini kaleme alırken işlemek istediği konuyu sınırlandırarak ona yol gösterir. Bu özelliği ile edebi metinleri meydana getiren unsurlar arasındaki en önemli faktördür. Yazarın eseri vasıtasıyla okuyucusuna aktarmak istediği temel mesaj olan tema için eserin özünü oluşturan esas düşünce tanımını yapmak uygundur. *Edebi eserlerin temel unsurlarından biri olan tema, yazarı harekete geçiren temel unsurdur. Sosyal yaşamda insanoğlu tepkilerini farklı şekilde ifade eder. Yazar ise edebi eserler yoluyla tepkilerini ortaya koyar. Bu harekete geçiş bizi temaya götürür (Adıyaman, 2012:88).*

Bir eser, tema doğrultusunda, temanın işaret ettiği yönde oluşturularak sonuçlandırılır. *Yazar, eserini yazarken, sürekli olarak ona uyar, Bir çeşit, hangi yollardan geçilerek hedefe varılacağını gösteren bir yol talimatı, isterseniz pusula,*

*kılavuz diye de niteleyebilirsiniz. Yazar, ona bakarak ilerler, sağa sola sapmaz, gereksiz yerlerde oyalanmaz; ne kadar ilginç olurlarsa olsunlar, saptanmış yolun dışında kalan yerlerle ilgilenmez (Özakman, 2001:57).*

*Oyun yapısı gereği, görselliğe ve canlandırmaya dayalıdır. Yazılı metinden görsel sahnelemeye giden yolda yazarların temel kavramlara, ortak terminolojiye sahip olmaları gerekir. Oyun yapısının bütünlük kazanabilmesi için oyunun kaleme alınmasında itici bir güç olan, ana düşünceye yani temaya gereksinim vardır. Bu ana düşünceye uygun karakterlerin seçiminin ve ana düşünceyi iletmekle yükümlü karakterlerin uygun bir atmosfer ve durum içinde verilmeleri gerekir (Nutku, 1999:54).*

## 2.2.1. Yozlaşma

### 2.2.1.1. Kültürel Yozlaşma

Ağaoğlu, *Çok Uzak Fazla Yakın* isimli eserinde Türkiye'nin, 1980 sonrası toplumsal yapısını ele alır. 1980 ihtilali sonrasında sanatçı ve aydınlar kendi düşünce benliklerinden koparak şahsi meselelere doğru yönelmeye başlarlar. 12 Eylülün sanatçıları üzerinde depresyon etkisi yaratan şiddetli baskı ortamında, düşündüklerini rahatlıkla dile getiremeyen aydın takımı giderek sosyal konulardan uzaklaşarak yalnızlaşmaya başlar. Ağaoğlu, eserinde Aydın ve Meltem kardeşler üzerinden, 1980 sonrası aydın sınıfı ve sanata bakış açısını gözler önüne serer. Bu bağlamda eserin temasını kültür eleştirisi meydana getirir:

*Adalet Ağaoğlu, oyunlarının tamamında bir arayış içindedir. Bu arayışın iki temel nedeni bulunmaktadır. Birincisi, insanın evrensel dünyası içindeki yerini belirlemek, ikincisi de insandan hareketle toplumu sorgulamaktır. 1960 sonrası toplumsal değişimin oluşturduğu yeni insanı, Türk toplumunun geçmişi ile yüzleştirecek geleceğe hazırlama çabası içindedir (Aytaş, 2013:125).*

Ağaoğlu, *Çatıdaki Çatlak* isimli eserinde maddi refaha ulaşılmadığı sürece ayakta durmak için gösterilen her türlü çabanın beyhude olduğu gerçeğini, bir toplumun en küçük birimi olan aile yapısı ile ortaya koyar. Yazar oyun kişileri ve olay örgüsü ile toplumdaki sınıfsal ayrımların birbirleri üzerindeki ve kendi içlerindeki emek sömürülerine, bu sömürü ortamı içerisinde ikinci sınıf vatandaş olarak yaşayan kadınların daha da aşağı bir konuma itildiklerine ve toplumdaki ekonomik dengesizliklere dikkati çeker. Bu sömürülerin ve ekonomik dengesizliklerin dışında,

ataerkil düzen içerisinde baskı altında tutulan kadınların kadercilik anlayışları ve geleneklerin olumsuz etkilerini açık bir şekilde eleştirir.

*Ağaoğlu'nun insanı merkeze aldığı bir diğer oyunu da Çatıdaki Çatlak'tır. Yazar bu oyunda, orta sınıf insanın alışkanlıklarını, değer yargılarını, ekonomik ve toplumsal gelişmelerinden yola çıkarak bu değer yargılarını gittikçe yitiren insanı ele alır. Çatıdaki Çatlak, orta sınıf insanının yaşam çelişkilerinin bir sorgulaması gibidir. Orta ve alt sınıf arasında mesafe kapanmış, kendi sınıfını kaybeden insan bulunduğu ortamdan bunalmaktadır (Aytaş, 2013:112).*

Yazarın kültür yozlaşması kavramından yola çıkarak oluşturduğu bir diğer eseri *Kozalar* adlı oyundur. 1968-1970 Türkiye'sinde sınıflar arası farkın büyümesiyle zengin daha da zenginleşirken fakir daha da fakirleşmiştir. Bu toplum sorunsalı eser boyunca bireyden yola çıkılarak ele alınır. Ağaoğlu, bu dönemde oluşan orta sınıf zihniyetine bir eleştiri getirmek ister. Yazara göre birey, topluma duyarlı bir hale gelmedikçe toplumsal gelişimin önündeki engel kalkmayacak, bireyden topluma doğru hızla büyüyen yozlaşmanın önü alınamayacaktır.

*Adalet Ağaoğlu yaşadığı dönemin siyasal ve sosyal eleştirisini yaparken, bu eleştiriye merkez teşkil edecek kişilerden hareket eder. Sınıf mücadelelerinin arttığı, toplumsal ayrılmaların belirginleşmeye başladığı bir dönemde, kendi kozasından çıkamayan insanın çevresinde olup bitenler karşısındaki duyarsız ve etkisizliğine dikkat çekilir. 1971 yılında kaleme aldığı Kozalar (Ağaoğlu,1996) adlı tiyatro eserinde de böyle bir durum vardır (Aytaş, 2013:122).*

#### 2.2.1.2. Siyasi Yozlaşma

*Dramatik anlam taşıyan olay ve durumlar yaşama özümletilerek oyunlaştırılmaktadır. İdeolojik bildirisi belirgin olan oyunlarda bile çatışmalara yol açacak düğümleri içeren ilişkilerin, zorlamalara başvurulmadan dramatik durumlar yaratmasına özen gösterilmekte, inandırıcılığın yaşam mantığından üretilmesine, seyirci üzerindeki etkinin sahicilik duygusuyla sağlanmasına çalışılmaktadır. Yazarlarımız, dıştan benzetmeyle gerçekmiş gibi gösterilen yapay gerçeklikten kurtulma, yaşanan gerçeklere değme, biçimi özden üretme yolundadırlar (Şener 1999: 186).*

1960 – 1980 yılları arasındaki çalkantılı siyasi dönemde yazınsal hayatını sürdüren Adalet Ağaoğlu, kaleme aldığı tiyatrolarında siyasi erkleri, değişen toplum yapısını ve ülke gündemini dolaylı ya da doğrudan olarak eserlerine sık sık konu edinir. Bu doğrultuda 1969 yılında kaleme aldığı *Sınırlarda* adlı oyununu tema olarak siyasi

yozlaşma kavramı çerçevesinde oluşturur. Yazar, savaş ve sınırların sebepleri üzerinden, bu durumun insanlarda ne tür etkiler yaratabileceği ihtimalini okuyucuya aktarmaya çalışır. Eser boyunca barışçıl bir dünya özlemini dile getiren yazar bunu yapabilmek için geleneksel tiyatro kalıplarının dışına çıkar ve simgelerden faydalandığı soyut bir anlatım tarzı kullanır. Anlatmak istediklerini doğrudan seyirciye aktarmak yerine ele aldığı olayın olumsuz sonuçlarını simgeler aracılığıyla sahneye taşıyan yazar bunu yaparken bir çeşit siyasal eleştiride bulunur:

*Erkek: Sınırsız bir yer gerek. Engelsiz bir yer. Engel olursa nasıl buluruz Aliççi?  
Önce engelsiz bir yer bulmak gerek değil mi? Sınırsız bir yer?*

*Aliççi: Ve çorak bir yer. Aliçların bile yetişmediği çorak bir yer.*

*Erkek: Evet. Çorak bir yer.*

*Aliççi: Ve size elverecek biri. Ellerinde sevgi olan biri (SNR, 165).*

Yazarın kaleme aldığı bir başka oyunu olan *Kendini Yazan Şarkı*, Abdullah Şengül tarafından şu açıklama altında değerlendirilir:

*Cumhuriyetin kurulmasından sonra sosyal ve siyasi hayatımızda, özellikle kırsal kesimde meydana gelen olumlu değişimleri, tarihe “Kubilai Vakası” olarak geçen Asteğmen Kubilai’nın Cumhuriyet Düşmanları tarafından şehit edilmesini, ulus devlete geçişte yaşanan problemleri, demokrasinin ihtilallerle kesintiye uğramasını anlatan oyunları kısaca değerlendireceğiz (Şengül, 2008:321,322).*

Eser, sınıfsız toplum yaratma ideolojisi içerisinde olan gençleri ve uğruna savaştıkları kitlenin bu gençleri anlamamalarını konu edinir. Doğru anlaşılmayan bu yeni jenerasyon, bir önceki jenerasyona mensup büyükleri tarafından vatan haini olarak değerlendirilir. Ayrıca yazar yer yer sözünü farklı kesimlerden kadınlara da emanet ederek, bu düzlemdeki kadının yerini seyirciye yansıtmaya çalışır. Ele aldığı konu itibarıyla 1968 yılı ve sonrası Türkiye’sinin içinde bulunduğu siyasal karışıklıkları anımsatan eserin temasını siyasal yozlaşma kavramı meydana getirir.

## 2.2.2. Sosyal ve Kültürel Eleştiri

### 2.2.2.1. Toplum Eleştirisi

Ağaoğlu, *Evcilik Oyunu* isimli eserinde, ataerkil düşünce biçimini ve bu düşünce biçiminin toplum üzerindeki etkilerini kadın aracılığıyla seyirciye aktarmaya

çalışır. Yazar bu eserinde feminist bakış açısını ve eleştirel tutumunu gözler önüne serer. Geleneksel tiyatro kalıplarının dışına çıkan soyut anlatım tarzıyla, ortak duygulara bağlı bir paylaşım hâli olan evlilik kurumunun zaman içerisindeki değişimini kaleme alır. Yazara göre neredeyse içi tamamen boşalmış olan bu kurumun bir çocuk oyunundan farkı kalmamıştır. Evli veya değil her yaştan kadının gündelik hayatında gördüğü toplumsal baskıyı ironik bir biçimde ele alan yazar, çiftleri artık mutlu edemeyen ve onları aynı ev içerisinde dahi âdeta nefessiz bırakan evlilik kurumunu açık bir şekilde eleştirir:

*Erkek: Onun için ister istemez ayrılmalıyız... İster istemez... Kim bilir, ayrı yaşamak için doğmuşuz zahir... Birlikte yaşamaya alışmamışız belki de... Hayır... Özür dilerim. Terslik olsun diye söylemiyorum... Bilmiyorum. Asıl sebebini bilsem söylemem belki de... Bildiğimi söyledim, efendim. Birlikte havasız kalıyoruz dedim... Tanıklarımız... Demek tanık gerekli, öyle mi? (EO, 12).*

Ağaoğlu, *Tombala* isimli eserinde yaşlılık döneminde üretici konumundan uzaklaşan insanların ileri yaş buhranını ele alır. Ayrıca çiftlerin ne kadar yaşlanırlarsa yaşlansınlar aralarındaki romantik ilişkiyi bir türlü geliştirememeleri, erkeklerin hem ekonomik hem de psikolojik olarak kadınları baskı altında tutmaları, yalnızlık psikolojisi ve yaşlandıkça artan ölüm korkuları evlilik olgusu üzerinden işlenir. *Ağaoğlu, İngiliz tiyatrosunda da sıkça karşımıza çıkan insanın değişken hallerini, değişik durum ve duygular altında ortaya koyma anlayışını, Tombala'da toplumsal olanı da ekleyerek gerçekleştirir. Oyundaki iki kişi, toplumun genelini temsil edecek bir niteliğe büründürülür (Aytaş, 2013:120):*

*Yaşlı Kadın: Bir bahçemiz olsaydı... Çiçekler kurumazdı belki. Bir bahçemiz olmasını hiç istemedim. Çocuklar hep ya burada ya cadde üstünde oynuyorlardı. Hep bir bahçemiz olsun dedim. Hiç dinlemedim...*

*Yaşlı Erkek: (Gözlüğünü çıkarır. Gözlerini ovuşturur) Hiç seçemiyorum. Okumak isterdim yoksa...*

*Yaşlı Kadın: Hiç istemedim... Gözlerin sağlamken de eline bir roman alıp okuduğunu gören olmadı. İsteseydin kötü mü olurdu? Bana da okurdun. Ben de dinlerdim hem... (TO, 734).*

Ağaoğlu, *Bir Kahramanın Ölümü* isimli eserinde, bir yandan toplumun neden bir kahramana ihtiyaç duyduğunu irdelerken öte yandan ise seçilmiş bir kahramanın bu yükü içselleştirememesi durumunu ele alır. Eser, toplumsal konumu kahraman olarak

belirlenmiş bir kişinin ölümünün yaratacağı etkiyi ve söz konusu ölümün tasarlanmasını konu edinir. Toplumsal bir meseleyi birey üzerinden irdeleyen oyun, konu edindiği meseleleri izleyiciye doğrudan aktarmaya çalışmak yerine seyircisini düşünmeye sevk ederek benzerlerinden ayrılır.

Oyun, toplumsal boyutu ile kahramanın işlevini sorgular: Kahraman neden gereklidir, toplum kahramandan neden büyük özveriler bekler, kahraman kendini nasıl kanıtlayabilir, gibi sorular sorulur. Oyunun bireysel boyutunda ise kahraman durumundaki kişinin korkuları, yalnızlığı, inançlarını yitirmesi sergilenmiştir (Şener, 2005: 11):

*II. Erkek: ... Seni kahraman yapan halk, kendine diledikleri bir biçimde son vermeni de isteyebilirler bizden. Bizi kahraman kıldıkları için her şeyi isteyebilirler. Biz de kahraman olduğumuz için bu istekleri yerine getirmek zorundayız. (BKÖ, 7).*

### 2.2.3. Çatışma

Adalet Ağaoğlu, sosyal eleştiri kavramını ele alırken çeşitli çatışma unsurlarına yer verir. Bu sayede eserlerine daha gerçekçi bir yapı kazandırmayı başaran yazar, *Çıkış* isimli absürt oyununda tema olarak bireyin kendisi ve toplum ile yaşadığı bazı çatışmaları konu edinir.

#### 2.2.3.1. İç Çatışma

Yazarın *Çıkış* adlı eserinde Kız karakteri, gerçek arzuları ve yetiştirilme biçimi arasında sıkışıp kalmış bir oyun kişisidir. Bu sıkışmışlık hissinden dolayı yaşadığı evi bir hapishane olarak gören kız, kendi olabilme ve özgürlüğüne kavuşabilme savaşındaki en büyük mücadelesini yine kendi içinde yaşadığı iç çatışmalar yoluyla verir.

*Kız'ın, dışarı çıkma ve özgürleşme isteğinin yoğunluğuna rağmen, kapı açıldığında dışarı çıkmadaki tereddüdü, yaşadığı özgüven eksikliği, korku ve ürkeklik, oyunu ilginç kılan bir noktadır. (...) Kız'ın eşikte yaşadığı çelişki, dışarıdan korkması, babasından kopamaması, oyun boyu sergilenen içeri – dışarı, efendi – köle, tutsaklık – çıkış, baskı – özgürleşme karşıtılıklarının kaba sınırlarını silerek, bağımlılığın varoluşsal sorununu dile getirir (Özsoysal, 2008:129).*

### 2.2.3.2. Dış Çatışma

Adalet Ağaoğlu, *Çıkış* adlı eserindeki Kız karakterinin yaşadığı iç çatışmalara yer vermekle birlikte aynı karakter üzerinden aile içi ilişkilere, toplum algısına ve kuşak çatışmalarına da göndermelerde bulunur. Baba adlı oyun kişinin dışarıdan gelebilecek türlü kötülükleri bahane ederek küçük kızını eve kapatması, geleneksel aile yapısı ile kadın arasında yaşanan şiddetli çatışmanın en önemli temsili olarak eserdeki yerini alır.

## 2.3. ŞAHIS KADROSU

Adalet Ağaoğlu'nun tiyatrolarını meydana getiren şahıs kadrosu farklı sosyal çevrelere mensup çeşitli bireylerden oluşmaktadır.

### 2.3.1. Merkez Kişi/Odak Figür

#### 2.3.1.1. İnsan

Adalet Ağaoğlu, eserlerindeki odak figürleri farklı kültürlere mensup olan ancak ait olduğu toplumsal zümrenin kültürel özelliklerini üzerinde taşıyan çeşitli kişilerden seçmektedir.

*Çatıdaki Çatlak* isimli eserin merkez kişisi Fatma Hanımdır. Fatma Hanım kardeşi Arif Bey ile birlikte yaşayan, hiç evlenmemiş bir Anadolu kadınıdır. Kardeşi Arif Bey ile ilgilenmeyi kendisine görev edinen Fatma Hanım buna rağmen varlığını kardeşi için bir yük olarak görmektedir. Geçireceği ameliyat sebebiyle evine bir yardımcı olan Fatma Hanım, eve yeni gelen hizmetçisi ile de aşırıya kaçan bir duyarlılıkla ilgilenir. Zamanla hem hizmetçisinin hem de hizmetçinin eşi ve çocuklarının tüm yükünü sırtlanan Fatma Hanım, oyun sonunda inme inen kardeşine de tek başına bakmak zorunda kalmış ve ters giden hayatındaki birçok sorunun iyi niyetinden kaynaklandığını anlayamamıştır:

*Fatma Hanım: O kadar oldurmaya çalıştım. Sanki bir çürük kubbenin altı... Bir yerlerde bir çatlak... Nerede? Nerede acaba? (ÇÇ,125).*

*Bir Kahramanın Ölümü* adlı oyunda eserin merkez kişisini I. Erkek ve II. Erkek meydana getirir. Konu olarak son derece sade bir yapı gösteren eser, I. Erkek

isimli oyun kişinin ikiye bölünmüş benliğini simgeleyen karakterlerin aralarında geçen söyleşmelerden oluşur. Yazar bu eseriyle geleneksel tiyatro kalıplarının dışına çıkarak, oldukça soyut bir anlatım tarzı yolu ile toplumsal gerçekleri izleyicisine aktarabilmeyi hedefler. I. Erkek olarak isimlendirilen oyun kişisi, aslında bir bütünü oluşturan ve tek bir bireyden oluşan şahıs kadrosunun ilk yarısıdır. Bu oyun kişisi, kendi iç hesaplaşmalarının izdüşümü olarak ortaya çıkan II. Erkek'in çeşitli eleştirilerine sık sık maruz kalır. Toplum tarafından dikte edilen kahramanlık kimliğine sahip olabilmek için sürekli çalışan ve sosyal dönüşüm mitingleri düzenleyen I. Erkek, zamanla daha da yalnızlaşıp özgüvensiz bir adam haline dönüşür:

*I. Erkek: Gülerlerdi bana... Bir çocuğa güler gibi... Gözlerinde sorular okurdum birden: 'Bu adam gerçekten büyük mü? Gerçekten büyük mü?' (BKÖ, 15-16).*

II. Erkek adlı oyun kişisi ise toplumun tayin ettiği kahramanın kurgusal benliği olarak eserdeki yerini alır. Varoluş sebebinin toplumsal bir istekten ötürü olduğunu bilen II. Erkek, bu yapının kendisinden talep edeceği isteklere önceden hazırlıklıdır. I. Erkek ile oluşturduğu toplumsal figürün göstermesi gereken kahramanlık eyleminin farkında olan II. Erkek, oyun boyunca I. Erkek'e yol göstermeye çalışır. Ona göre gerçek bir kahraman ancak etkileyici bir ölümünün ardından toplum üzerindeki tesir gücünü kazanabilecektir. Kendini toplum uğruna feda edecek bir kahraman böylece halkın gönlündeki yerini de almayı hak etmiş olacaktır. Ona göre sıradan bir ölüm, kahramanlık mitosuna yakışmayan, onursuz bir eylemden başka bir şey değildir:

*II. Erkek: Hiçbir şey kuralına uygun değil... Elde bir bıçak olmalı. Sonra şuraya çıkılmalı. Aşağıda halk olmalı. Çünkü görmeleri gerek. Ölümünün önlerinde olması gerek. Bu kaçınılmaz bir biçimde gerekli! Öyle değil mi? Sonrası tek bir bıçak darbesi...*

*I. Erkek: (İçkisini bir dikişte içer) Anladık, anladık! (Bir an. Sonra) Açlığa üç gün dayanmıştık ama.*

*II. Erkek: Kimse senin açlıktan ölmeni istemiyor ki... Senden istenen, ötekilerin önünde kendine kendi ellerinle son vermek (BKÖ, 6-7).*

Eser boyunca I. Erkek'in maskesi konumunda olan ve onu iknaya çalışan II. Erkek, arzu ettiği etkileyici ölümü oyun sonunda elde eder. Ancak mevcudiyeti sadece toplum isteklerine ve yok etmeye çalıştığı asıl kahramana bağlı olan bu oyun kişisi kurguladığı intihar planında, yalnızca basit bir gölge olarak I. Erkek'in yanındaki yerini

alır. Bu ölüm vasıtasıyla yazar, I. Erkek ve II. Erkek üzerinden sürdürdüğü simgesel tekliğin gösterişli sonu ile eserini çarpıcı bir şekilde noktalamış olur:

*I. Erkek: (Geriye döner. II. 'ye) Bildiğim tek şey yalnızlığım.*

*(İki çocuk gibi birbirlerine sarılırlar. II. 'nin elindeki bıçak aralarında kalır. İkisi de yere düşerler. Dışarda coşkun bir uğultu. Bir mızıka bir tören marşı çalarken...) (BKÖ, 31).*

### 2.3.1.2. Merkez Kişinin Birden Fazla Olduğu Oyunlar

Gerek karakterleri gerekse karakterlerin yaşama biçimleriyle günlük hayattan tanıdık simalar sunan *Evcilik Oyunu* adlı oyunun merkez kişileri Erkek ve Kadın isimli oyun kişileridir. Eserin ilk tablosunda boşanmak için hâkim karşısına çıkan bu çift, oyunun ilerleyen tablolarında farklı yaş ve isimlerle sahneye gelerek seyirciye kendi hayatlarından kesitler sunarlar. Böylece yazar seyircinin oyun karakterleri ve kurgusunu bir bütünlük içerisinde değerlendirebilmesine olanak sağlar. Merkez kişilerden Erkek adlı oyun kişisi eserin ilk tablosunda nefes alamama gerekçesiyle eşinden boşanmak için hâkim karşısına çıkar. Oyunun üçüncü tablosunda ise on yedi yaşlarında Ahmet adlı bir genç olarak sahneye gelen bu oyun kişisi sevdiği kıza abartılı aşk sözleri söyleyerek onu iknaya çalışır:

*Ahmet: Senden başka bir kıza ömrümde âşık olmadım. On yedi yıl ve şu kadar aydır hep seni aradım demek. Gerçi sen daha adımlı bile bilmiyorsun. Ahmet... Ne çirkin ama değil mi? (EO, 35).*

Eserin dördüncü tablosunda yirmili yaşlarından bir kesitle seyirci karşısına çıkan Erkek adlı oyun kişisi bu tabloda “Ömer” ismini alır. Hukuk eğitimi almak istediği halde babasının engel olmasıyla aile mesleği şekerci dükkânını işletir ve hayallerinden vazgeçmek zorunda kalır. Kendi olup yolunu çizebilmesi babası tarafından engellenen bu gence göre hayata tutunmasının tek sebebi sevdiği kız Nilüfer’dir. Onunla olmak için yapamayacağı şey yoktur:

*Ömer: Olmaz! Gel otur şöyle. Bak beni dinle Nilüfer. Biliyorsun, hep Hukuk’a girmek istedim. Babam bırakmadı. İlle burada oturup şekerci dükkânını işleteyim istedi... Ben istemiyordum. Şekercilik etmek istemiyordum... Ama sen istersen... Seni almam için ille dükkânda çalışmam gerekliyse...*

*Nilüfer: Böyle bir şey söylemedim. Seçen ben değilim ki.*

*Ömer: Ama beni seviyorsun. Seviyorsun değil mi?*

*Nilüfer: Sus, ne olur... Söyleyemem, utanırım (EO, 49).*

Eserin beşinci tablosunda sevdiği kız ile evlenmek üzere olan otuzlu yaşlarındaki bir damat adayı olarak sahneye gelen bu oyun kişisi “Ali” ismini alır. Düğününe birkaç saat kalmasına rağmen evliliğe dair korkularını üzerinden atmaya başaramayan Ali, bu duruma sebep olarak bir kadına eş olarak nasıl davranılması gerektiğini bilmeyişini gösterir. Evleneceği kızı yeterince tanıyamamaktan yakınan Ali, eserin son tablosunda ise birinci tablodaki haline geri dönerek hâkim karşısındaki yerini tekrar alır. Bu geriye dönüşle kendi hayat hikâyesinin anlatıldığı döngüde rolünü tamamlamış olur:

*Ali: Valla ne biçim şey. Ben de anlamadım. İnsan birinin peşinde koşuyor koşuyor da tam karın olacağı zaman...*

*I. Adam: Ulan üstelik yabancı da değilsiniz. Az çok tanırırsınız birbirinizi...*

*Ali: Ne tanımışı. Güç bela iki kere yolda konuşabildim, o kadar.*

*(...)*

*Ali: ... Niye korktuğumu biliyorum galiba.*

*I. Adam: Neymiş?*

*Ali: Şimdiye kadar hiçbir kadın tanımadım.*

*I. Adam: (Güler) Amma tanımadın ha!*

*(...)*

*Ali: Bildiğimiz evlerdekini sayma... Benim demem o değil... O evdekiler başka, insanın karısı başka yahu... Bunların dışında kadına bir alışkanlığımız olsa... Bir arkadaşlığımız falan... Ne bileyim işte... (EO, 66).*

*Evcilik Oyunu* adlı eserin merkez kişilerinden ikincisi olan Kadın, toplumsal baskı önünde dik duramayan genç kuşağın bir diğer temsilcisidir. Eserin ilk tablosunda kocası gibi boşanma konusunda ısrarcı olan Kadın, oyunun ikinci tablosunda ise çocukluk döneminden bir kesit ile sahneye gelir. “Lale” isimli bu çocuk, annesi tarafından sık sık uslu bir kız olması konusunda uyarılan ve bu yüzden içe kapanık kişiliğiyle dikkat çeken bir oyun kişisidir:

*Hasan: Neden saklıyorsun oyuncaklarını?*

*Lale: Saklarım işte... Annem diyor ki, terbiyeli kızların her şeyi saklı olur.  
(Farkında olmadan hemen açılan dizini örter. Son derece çocuksu bir harekettir bu)*

*Hasan: Ne oldu dizine?*

*Lale: Hiiiç!*

*Hasan: Bakıyım, bakıyım...*

*Lale: Olmaz ya... Dokunmasana... (Birden ağlamaya başlar) (EO, 26).*

Eserin üçüncü tablosunda on altılı yaşlarında, toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun olarak yetişmiş çekimser bir ergen olarak seyirci karşısına çıkan Kadın adlı oyun kişisi “Çiğdem” ismini alır. Çiğdem, sevdiği gençten duyduğu aşk sözleri hoşuna gitmiş olsa da istediği karşılığı veremeyen pasif bir kişiliktir. Bunun asıl sebebi ise toplumsal düşünce tarzı, kemikleşmiş ahlak anlayışı ve yoğun bir şekilde hissedilen mahalle baskısıdır:

*Ahmet: Günlerdir her okul dönüşü yolunuzu bekliyorum. Geceleri durmadan isminizi sayıyorum...*

*Çiğdem: (Hoşlanmıştı. Gene de yapma bir öfkeyle) Çekilin peşimden dedim. A, ne laf anlamaz şeysiniz.*

*Ahmet: Dün gece sizi rüyamda gördüm.*

*Çiğdem: (Utanmıştır) Ne münasebet! (Fakat adımları yavaşlar) (EO, 35).*

Dördüncü tabloda “Nilüfer” adında, yirmili yaşlarında bir genç kız olarak sahneye gelen bu oyun kişisi başka bir delikanlıyla evlilik hazırlıkları yapmasına rağmen sevdiği gençten vazgeçemez ve gizli bir şekilde onunla buluşmaya gider. Bu buluşmanın park bekçisi tarafından görülmesi üzerine mahallede adı çıkan Nilüfer, namussuzluk ile suçlanır:

*Bekçi: Seni namussuz seni! Kendime boynuz taktırmam diye söylemedim mi?  
(Ömer’e) Tüh sana! Sözde şerefli bir babanın oğlu olacaktın!*

*Nilüfer: Bırakın beni. Yalvarırım.*

*Bekçi: (Nilüfer’e) Anan baban sana namus diye bir şey öğretmediler anlaşılan.  
Tüh tüh (EO, 52-53).*

Mahalleli tarafından çıkarılan dedikodunun kurbanı olan Nilüfer, eserin beşinci tablosunda ailesi tarafından istemediği bir adamla evlendirilen “Yasemin” olarak

sahneye çıkar. Damat adayını tanımamasına ve kalbi başkasında olmasına rağmen ailesinin kendisi için uygun gördüğü evlilik kararına boyun eğmekten başka bir çaresi yoktur:

*Anne IV: (Ağlar) Tabi tabi... Sayıp sevmeye mecbursun. Ne olsa kocandır.  
Yuvanı yuva bil otur!*

*Kız: (Çekinerek) Gitmeyeyim öyleyse...*

*Baba IV: Ne? Lafa bak. Millete rezil mi olalım? (EO, 64).*

Eserin son tablosunda birinci tablodaki haliyle yer alan kadın, arzu ettiği gibi eşiyle boşanamamış ve “Ayıp olmasın diye öldük...” diyerek sahnedeki görevini tamamlamıştır. Eserin ilk ve son tablosunda özel bir isim verilmeyen ve cinsiyetiyle seslenilen bu karakter üzerinden yazar, kadını meta olarak gören toplum bakış açısını simgelemektedir. Eserin diğer tablolarında farklı yaş ve isimlerle sahneye gelen kadın karakteri yaşanan olayların ne ilk ne de son örneği olacağını çarpıcı bir şekilde sahne düzlemine yansıtmaktadır:

*Kadın: ... Aslında ayıp olmasın diye öldük... (Birden gözleri parlar) Hah işte buldum! Ayıp olmasın diye öldük! Karşımıza durmuş, hala da ‘ayıp insan öldürülür müymüş?’ diyor! (EO, 75).*

Mülkiyet duyguları fazla gelişmiş orta sınıftan üç kadının sıradan bir ev gezmesini ve kendilerini dış dünyadan izole etmeye çalışmalarını ele alan *Kozalar* adlı oyunun merkez kişileri bu üç farklı kadından oluşmaktadır. Oyunda kadınlar I. , II. ve III. olarak isimlendirilirler. Eserin merkez kişilerinden I. Kadın adlı oyun kişisi ev sahibidir. Otuzlu yaşlarında, oldukça sıska, sarışın, hayli titiz ve sahip olduğu canlı cansız her şey ile fazlasıyla övünen bir kadın olarak resmedilir. Söze girdiği tüm konuşmalarda bilgece tavırlar içerisine girmeye çalışan ancak söylemlerinde herhangi bir bilgi temeli bulunmayan bu oyun kişisi için önemli olan tek şey bilgili görünmek ve diğerlerine üstünlük sağlamaktır. Ev hanımlığı, temizlik, annelik gibi pek çok konuda en bilgili olarak kendisini görür:

*I. Kadın: Kaynamış su iyidir. Kireci gider. Kireç, mideye oturan bir şey çünkü...  
Suyu kaynattığınız çaydanlığın dibine bir baksanıza...*

*II. Kadın: Ya, yaa... Kaynatmasak çaydanlığın içini saran o taş gibi şey  
midemizi saracak...*

*(...)*

*I. Kadın: (Kanaryanın suyunu değiştirip yerine dönerken) Onun için arada bir kaynamış sirke içeriz biz bizimkiyle. Çocuklara da içiririz (EO, 64).*

I. Kadın için dışarıdan gelebilecek her şey kirli ve tehlikelidir. Sahip olduğu varlıkları inanılmaz önemseyen bu oyun kişisi evi, ev eşyaları, tahvilleri, elmas yüzüğü, arsaları ve bankadaki paralarıyla övünerek diğer kadınlar üzerinde üstünlük kurmayı sevmektedir:

*I. Kadın: Radyoyu açayım da bakın Müzik başlar O da şakır hemen , (Gider –her şeyiyle göstermelik olduğu belli bir sette- radyonun düğmesini çevirir. Hafif bir müzik. Müzik sürer. Kadın geri gelir. Gelirken bir halının saçağım düzeltmeyi de unutmaz. Burada odadakilerin yeniden huzura dönme çabaları sezilecek ) Radyomuz, televizyonumuz, salon takımlarımız, yemek odası takımlarımız. Bu ev bize bile dar geliyor zaten (EO, 71).*

I. Kadın, iki çocuğundan sonra tekrar hamile kalmış olmasından yakınarak annelik üzerinden çocuğu olmayan III. Kadın'a karşı üstünlük kurmaya çalışır. Bu durum oyun boyunca kadınlar arasında yaşanılacak olan üstünlük kurma yarışının fitilini ateşleyen olaylardan yalnızca bir tanesidir. I. Kadın, çocuk sahibi olma ayrıcalığını III. Kadın'a bir koz olarak kullanırken II. Kadını ise kızını yatılı okula vermesi yönünden eleştirir. Tüm bu söylemleri I. Kadın'ın diğer kadınlarca görgüsüz olarak algılanmasına ve ayıplanmasına sebebiyet verir:

*II. Kadın: (Acele yününü örer.) İyi ki kızım yatılı okulda. Aklım büsbütün evde kalacaktı*

*I. Kadın: (Gelir. Yerine otururken) Yatılı okul terbiyeyi bozuyormuş diyorlar.*

*II. Kadın: İyi aile kızlarının terbiyesi bozulmaz O köksüz aile çocukları için*

*I. Kadın: (Birden bir şey ansımış gibi yerinden kalkar.) Çocuklarıma bir bakayım, Ne yapıyorlar içerde. Soyguncuları duymasınlar, korkarlar. Kötü şeyleri hiç duyurmam onlara...*

*II. Kadın: (Ağlamaklı) Nasıl laf attı, gördün mü?*

*III. Kadın: (Gülümser) Görgüsüzlüğüne ver (EO, 76).*

Diğer kadınlara göre mülkiyet duygusu daha gelişkin olan I. Kadın için dünyanın en güvenli yeri evidir. Ancak oyun sonunda bir kale olarak gördüğü ve tüm tehlikelerden uzak bulduğu evinde anlam veremeyeceği bir dizi olay meydana gelir. Çocuklar, kanarya, guguklu saat ve saten çarşafklar bir bir ortadan kaybolur. Gözünden dahi sakındığı evi örümceklerin istilasına uğrar ve tüm düzeni yerle bir olur:

*III. Kadın: Ayy! Ensem, enseme dolanıyor!*

*II. Kadın: (Gözlerini karşı duvara diker) Karşıya bakın, karşıya!*

*I. Kadın: Aaaa... Gül gibi evimiz...*

*III. Kadın: Her şey örümcek ağı.*

*I. Kadın: Niçin ama? Neden? Onca temizlik, onca titizlik, onca tedbir... (EO, 107).*

Eserin merkez kişilerinden bir diğeri olan II. Kadın adlı oyun kişisi, kırklı yaşlarda, tombul, mızımız ve hayli çekingen bir kadındır. Kelimeleri uzatarak, ağlamaklı bir tavır ile kullanır. Mal mülk konusunda kendini diğerleriyle kıyaslamaktan geri durmaz. Kadınlardan en muhafazakârı olan II. Kadın, yüksek el becerisiyle de övünmeyi sever. Kadınlar arasında geçen cinsi sohbetlere yer yer eşlik etmeye çalışsa da bu konuda diğer arkadaşlarına nazaran hayli çekingen davranmasıyla dikkat çeker:

*I. Kadın: Benim kocam sert görünür lakin yumuşak başlıdır. Alalım desem alır, almayalım desem almaz.*

*II. Kadın: (Mızımız) Benim kocam yatakta hoyrat. Yoksa başka zaman çok uysal!*

*III. Kadın: Ona bakma sen. Yatakta hepsi hoyrattır. (Kıkırdar. I, 'ye) Seninki nasıldır?*

*I. Kadın: Ne kadar kavgalı olsak da ne kadar küs olsak da hiç aldırılmaz.*

*III. Kadın: (Kıkırdar.) Ben biraz naza sürerim*

*II. Kadın: Bazı erkekler naza sürmekten hoşlanmazlarmış. Öfkeleniverirlermiş. (EO, 86-87).*

II. Kadın'ın diğer kadınlarla yalnız kaldığı her anda diğerinin dedikodusunu yapması, bir araya geldiklerinde ise çekimser kalması, kadınların samimiyetsizliklerini gözler önüne serer. *Aralarında güven, dayanışma, samimiyet yerine, yapaylık, fesatlık, yargılama, kıskançlık, rekabet ve hizip vardır (Özsoysal, 2008: 139):*

*II. Kadın: (Ağlar) Nasıl laf attı, gördün mü?*

*III. Kadın: (Bu kez zorla gülen) Görgüsüzlüğüne ver.*

*II. Kadın: (Ağlar.) Gücüme gitti*

*III. Kadın: (Aynı) Gösterme üzüldüğünü. Anlarsa sevinir.*

*II. Kadın: (İçini çeker.) Aldıkları arsayı sıkıştırdı ama hemen. Duymadın mı?*

*III. Kadın: ... Biz ne arsalar gördük.*

*II. Kadın: Neler neler...*

*III. Kadın: Ayıptır söylemesi aslında gözü benim kürkümde... (EO,76).*

Eserin son odak figürü olan III. Kadın otuzlu yaşlarında, özenli ve güzel bir kadındır. Oldukça cilveli olan bu kadın, hanım arkadaşlarıyla girdiği sohbetlerde dahi kibar bir tonda konuşmaya ve işveyle kıkırdamaya özen gösterir. Güzelliğinin farkında olan III. Kadın'ın bunu sergilemekten hoşnut olduğu oyun sırasındaki konuşmalarından anlaşılmaktadır. Zarif görünebilmek onun sahip olduğu en önemli meziyettir. Fincan ile çay içmek gibi basit eylemlerin bile kendisini daha yüksek bir zümreye dâhil ettiğini ve böylece diğer kadınlardan ayrıldığını düşünür:

*III. Kadın: Çayı fincanda istedikçe annem, “Kızım sen kontes olacaktıydın” derdi. (Kıkırdar.) İşte böyleyim bende. Ne bileyim. Böyle yaratılmışım. Ay! Ne yaptım ben? Niye böyle yaptım? (EO, 59).*

Terbiyeyi her şeyden önemli gören III. Kadın, konuşmalarına sık sık “rica ederim”, “söylemesi ayıp” gibi ifadeler ile başlar. Bu şekilde bir çeşit nezaket gösterisinde bulunmaya çalışan kadın, *klişe cümlelerin ve egemen söylemin zihinlerine kazıdığı, bellettiği basmakalıp cümlelerin, atasözlerinin dışında özgün tek bir söz dahi söyleyemez (Özsoysal, 2008: 139):*

*III. Kadın: Aaa, terbiye gibi var mı rica ederim? Her şeyin başı terbiye... (EO, 65).*

III. Kadın, kıskanç kocası, yalnız kendisine yakışan kürklü kabanı, baba mirası halıları, doğuştan gelen asaleti ve güçlü dişiliği ile dikkati çeker. Gençliği ve güzelliğinden gelen güçlü cinsel kimliği oyun süresince alttan alta yazar tarafından vurgulanır. Kanaryanın güzel ötüşünü erkek oluşuna ve eşini özlemesine bağlayan kadın, kıskanç kocasının vücudundaki en küçük bir morarmayı dahi merak ettiğini dile getirir. Bu gibi ifadeler onun yüksek seviyede bastırılmış cinsel kimliğini ele verir:

*III. Kadın: Rahat dururlar mı onlar, ah onlar ah... (Kıkırdar.) Dertleri günleri, ayıptır söylemesi, oranın da ahlakını bozmak! (İçi gıdıklanmış gibi) Her kadın her istediği erkekle şey edecekmış... Ah onlar, ah... (EO, 73).*

III. Kadın, empati yeteneğinden uzak diğer arkadaşları gibi dışarıda olan biten her şeye kulaklarını tıkayan bir karakter olarak eserdeki yerini alır. Ona göre savaş, acı, yokluk gibi feci olaylar sadece oturduğu yerden kulak kabartabileceği uzak

meselelerdir. O da oyundaki diğer kadınlar gibi kendi duvarlarının ardında izole bir hayat yaşıyor olmaktan son derece mutludur:

*II. Kadın: Kral gidiyor belki...*

*I. Kadın: Belki kral geliyor...*

*III. Kadın: Bahriyeliler...*

*II. Kadın: Baldırı çıplaklar...*

*I. Kadın: Duyuyorsak eğer, kulaklarımızı tıkayalım.*

*III. Kadın: Tıkarsak duymayız. Duymayınca korkmayız (EO, 88).*

Yazarın *Tombala* adlı oyununun merkez kişileri yaşlı bir karı kocadır. Yaşlı Kadın ve Yaşlı Erkek olarak adlandırılan bu çift, yaşlılığın getirdiği yalnızlıktan ve çocuklarının kendilerini ziyaret etmemelerinden şikâyetçidir. Oyun, yaşlı çiftin birbirleriyle tombala oynayıp oynamamak üzerine tartışmaları ile başlar. Eserin merkez kişilerinden Yaşlı Kadın, geçmiş günlerin hasreti içinde sürekli çocuklarının yolunu gözleyen bir annedir. Onların her an gelebileceği ihtimaline karşı tüm gün çeşitli yemekler yapar. Çocuklarına olan hasretini her fırsatta dile getiren bu oyun kişisi sık sık onların fotoğraflarıyla oyalanarak hasret gidermeye çalışır. Evlatlarının ziyarete gelmeyişlerini kabullenmek istemez ve kocası ile çocuklarının neden bu kadar ilgisiz kaldıklarına dair türlü tartışmalara girer:

*Yaşlı Kadın: Niye Mahmut hiç mektup yazmıyor?*

*Yaşlı Erkek: Yazmıştı ya.*

*Yaşlı Kadın: Ay oldu. Daha çok belki...*

*Yaşlı Erkek: İşi var, gücü var. Hasta mı baksın, mektup mu yazsın?*

*Yaşlı Kadın: Karısı da yazmıyor. “Sen hiç kaygılanma anne, Mahmut yazmasa da ben yazarım” diyordu. Ama nerede?*

*Yaşlı Erkek: Üç çocuk... Seni mi düşünsün? (TO, 728).*

Yaşlı Kadının söylemlerinden belli bir tahsilinin olmadığı anlaşılır. Eserde bu karakter vasıtasıyla erkeklerin eşleri üzerinde kurduğu ekonomik baskı eleştirilmektedir. Öyle ki Yaşlı Kadın tombala oynayabilmek için bile kocasından para istemek durumundadır. Oynadıkları tombala süresince kocasının tüm kapris ve hilelerine bu yüzden göz yummak zorunda kalmaktadır:

*Yaşlı Erkek: Otuz kuruş koysana.*

*Yaşlı Kadın: Para vermedin ki.*

*Yaşlı Erkek: Dün verdim ya bir lira.*

*Yaşlı Kadın: Doksan kuruşu sen kazandın. İşte bir on kuruşum kaldı. Ancak bir kart için.*

*Yaşlı Erkek: Paran yoksa neden oturuyorsun oyuna?*

*Yaşlı Kadın: Yok tabii. Hep sen kazanıyorsun! (TO, 729).*

Eserin bir diğer merkez kişisi olan Yaşlı Erkek, gözleri az gören ve sürekli bağırarak konuşan bir adamdır. Bu duruma sebep Yaşlı Kadın'ın, ağır işitmesi gösterilse bile yaşlı adamın geçmişte de buna benzer huysuzluklar yaptığı karı koca arasındaki diyaloglardan anlaşılabilmektedir. Yaşlı Erkek adlı oyun kişisi, huysuzluğu, yüksek perdeden konuşması ve alıngan halleriyle yaşlı ve evli erkek tipinin en bilindik temsilcisidir:

*Yaşlı Erkek: Oynamak istiyor musun, istemiyor musun?*

*Yaşlı Kadın: (Ağlamaklı) Ee, ne bağıríyorsun sanki? Zaten başım ağríyor.*

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

*Yaşlı Kadın: (Telaşlanır. Elinden geldiğince çabuk çabuk konuşur.) Ne kızíyorsun sanki? Ben oynamayalım mı demedim ya. İki kişiyle tadı olmaz, dedim. (Erkek güçlölkle yerinden kalkar.) Nereye gidiyorsun? (Erkek mutfak kapısına doğru yürür.) Ne yapacaksın mutfakta?*

*Yaşlı Erkek: (Alçak sesle) Su içeceğim. Susadım. (TO, 727).*

Yaşlı Erkek, okuma yazma bilmeyen karısının aksine, vaktiyle maliyede vergi memuru olarak çalışmış ancak herhangi bir kültürel birikim sağlamayı başaramamıştır. Gençliğinde olduğu gibi şimdi de tek bir kitap dahi eline almayan, zamanı geçmiş bir gazeteyi evirip çevirip okuyor gibi görünmeye çalışan bu adamın övündüğü tek şey vaktiyle çocuklarına kerrat cetvelini ezberletebilmiş olmasıdır:

*Yaşlı Erkek: Çocuklara kerrat cetvelini ben ezberletmedim mi? Bütün o Maliyenin vergi hesaplarını... Çocukların kerrat cetvelini... Vergi hesapları ya... Sonra çocukları kerrat cetveli... (TO, 734).*

Sonuç olarak Yaşlı Erkek, temsil ettiği tiplere uygun olarak, hemen hemen her konuda çocuk gibi mızızlanan, basit bir oyun olan tombalada dahi çeşitli hilelere başvuran ancak yine de suçu hep karısında bulan bir oyun kişisi olarak resmedilir:

*Yaşlı Erkek: (Ağlar) Sahip çık her şeye! Senin olsun hepsi! On yedili kart da senin olsun! (Küser. Arkasını döner. Koltuğa oturur. Arkası hep dönük) Benim neyim var ki zaten? Herkes düşman bana (TO, 730).*

*Sınırlarda* adlı oyunda kahramanlara evrensel bir nitelik kazandırılmaya çalışıldığı için özel isimler kullanılmaz. Karakterler bunun yerine toplumsal rolleri ile isimlendirilirler. Merkez kişileri Erkek ve Kadın olarak belirtilen oyun kişilerinden Erkek adlı karakter sahneye “Genç Adam” ismiyle gelerek şeker pembe renginde bir balon aramaya koyulur. Sınırı geçmek için Kadın’ı beklediği anlaşılan bu oyun kişinin amacı sınırların olmadığı bir dünyada barış çiçekleri yetiştirebilmektir:

*Erkek: Bu çiçeğin çıkması gerek! Çıkması gerek! Anlıyor musun? Çıkmalı bu çiçek... Bütün tutkularımı buna verdim ben! (Usulca) Aşk çiçeğimi de... (SNR, 169).*

Eserin bir diğer merkez kişisi olan Kadın ise sahneye “Genç Kız” ismiyle giriş yaparak, üzerinde barış çiçekleri bulunan bir tebrik kartı aramaya koyulur. Erkek adlı oyun kişisi gibi Kadın adlı bu oyun kişisi de sınırsız bir ortamda barış çiçekleri yetiştirme arzusundadır. Oyun sonunda türlü uğraşlar sonucu arzuladıkları barış çiçeklerini yetiştirebilen bu ikili, çatışan mülkiyet duygularının sonucunda çiçeğin kime ait olduğuna dair türlü gerginlikler yaşar. Bu durum eser boyunca arzulanan sınırsız dünya hayalinin yerle bir olmasına ve kendi elleriyle çizdikleri yeni sınırların doğmasına sebep olur. Giderek artan anlaşmazlıklar sonucu insanlıklarını kaybederek birer ineğe dönüşen Kadın ve Erkek adlı oyun kişileri, kendi hedefleri doğrultusunda ilerlemek yerine barış yolundaki engelleyici unsurlardan biri haline dönüşmüş olarak sahneden ayrılırlar:

*Kadın: Öldürdün onu!*

*Erkek: Onu öldürdün!*

*Erkek: Ben de seni öldüreceğim!*

*Kadın: Ben seni öldüreceğim!*

*Erkek: Ben sen öldüreceğim...*

*Kadın: Bensöldüreceğim...*

*Erkek: Bösdüreceğim...*

*Kadın: Bööö-dür...*

*Kadın: Bööö...*

*(...)*

*Erkek: Bööö! Ööö!*

*Kadın: Ööö! Mööö!*

*İkisi: Mööö! Mööö! (SNR, 196-197).*

*Çok Uzak Fazla Yakın* isimli oyunun merkez kişileri Meltem ve Aydın adlı ikiz kardeşlerdir. Meltem, popüler kültür içerisinde oldukça tanınan bir sanatçıdır. Kardeşi ile doğdukları günden itibaren iyi anlaşılan Meltem, Aydın ile aynı ideal ve beklentileri paylaşmaktadır. Kardeşler arasındaki bu iyi ilişkinin esas sebebi Meltem'in Aydın'a hayran olmasından kaynaklanmaktadır. Meltem için Aydın, üstün yeteneklere sahip bir sanat adamıdır:

*Selma: Vay efendim, nedir kendileri? Prens mi?*

*Meltem: (İkiziyle gurur duyar.) Sanatçı! (İçi gidercesine.) Şiirlerini bir okusan ayrıca... (ÇUFY, 64).*

Henüz yirmili yaşlarında Suat adlı bir mimar ile evlenmeye karar veren Meltem'in bu kararı, kardeşler arasında yaşanılacak olan kırılmanın başlangıç noktası olmuş olur. Evlendikten bir süre sonra oğlu Can'ı dünyaya getiren ve hemen ardından kocası Suat'tan boşanan Meltem, kimseden yardım almadan kendi ayakları üzerinde durabilmeyi başarmak isteyen genç bir kadındır. Bu noktadan itibaren toplumsal hayat içerisinde bir varolma mücadelesine girişen Meltem, kardeşi Aydın ile birlikte kurdukları tiyatrodan uzaklaşarak başarılı bir senarist ve iyi bir reklamcı olarak kariyer yapmaya başlar. Tüm bunlara rağmen çevresindeki erkeklerin takdirini bir türlü kazanamayan Meltem için görünür olabilmek ve kendini ispat edebilmek, aşması gereken en önemli sınavdır. Yazar, Meltem karakteri ile kadının toplumdaki yerine dikkat çekmek istemektedir. Hayattaki yükümlülükleri erkeklerle oranla daha ağır olan kadınlar, belli bir konuma gelebilmek için hayli çabalamalarına rağmen hak ettikleri karşılığı alamamaktadırlar:

*Meltem: Perde kapandı. Arkadaşların hepsi, bir köşede bir iki lokma yemeye gittiler. Fakat ben hiçbir yere gidemem. Can var. Hesaplara bakmalıyım. Küllükleri*

*denetlemeli, ışıkları söndürmeliyim. (Oynar) Bu ayki toplam gelir yine de ücretleri ödemeye yetmiyor. Marangoza borç ne olacak? Boyacı, matbaa, vergi... (Öfkeli) Allah cezası vermesin Aydın! Tam zamanını buldun... (Kulise doğru) Gecenin bir saati. Neredeyse sabaha yakın (ÇUFY, 112).*

Oyunun bir diğer merkez kişisi olan Aydın, Meltem'in ikiz kardeşidir. Gençliğinde tiyatro ile ilgilenen Aydın vaktiyle oyunculuk ve yönetmenlik yapmış ancak ilerleyen yaşlarında tiyatroya olan tüm ilgisini kaybederek geçimini şiir yazarak sağlamaya çalışan bir adam haline gelmiştir:

*TV Röp. : (Alçak) Devam edelim... (Spiker tonu) Aileden kimse kalmadı, dediniz ama sanırım bir ikiziniz var. Erkek kardeşiniz?*

*Meltem: (Şaşırır) Aaaa, evet o... ikizim tabii... O... Şairdir.*

*TV Röp. : (Öç alır gibi) Öyle mi? Özür dilerim, ben çok kötü bir şiir okuruyum da...*

*Meltem: Özür dilemeniz gerekmez. Zaten bugün bütün dünyada şiir, yalnız şairler için yazılıyor, deniyor. (Gülerler. Barış havası geri gelir. Meltem, saygılı.) Aslında o çok iyi bir yönetmendi, tiyatromuzda herkesin saygısını kazandı, izleyicin de tabii (ÇUFY, 21-21).*

Aydın, tiyatro ile ilgilendikleri dönemlerde kardeşi Meltem'in kaleme aldığı oyunları onaylamıyor ve oyunculuk konusunda onu toy bir yeni yetme olarak niteleyerek iyi rolleri ona layık görmüyordur. Ayrıca Meltem'in erken yaşta evlilik kararını da kabullenemeyen ve ona karşı büsbütün cephe alan Aydın'a göre evlilik, hayat sorumluluklarının kişiyi esir almasından başka bir şey değildir. Aydın'ın tüm bu karşı çıkmalarına rağmen evlenme fikrinden vazgeçmeyen Meltem'in bu kararı, kardeşi ile olan ortak hayat felsefelerinin çöküşünün açık ispatıdır:

*Aydın: (Küçümseyici) Biz... (Kapıya döner, uzak.) Bütün evliliklerden nefret ederim. Ertesi gün ikiyüzlülükler başlamıştır bile (ÇUFY, 72).*

Aydın ve Meltem arasındaki bu zıtlık, eserde ele alınan hayat ve sanat ikileminin temelini meydana getirmektedir. Sahip olduğu yüksek sanat anlayışından asla taviz vermeyen Aydın için sanat, gündelik hayattan çok daha mühim bir meseledir. Kardeşlerin sanat algılarındaki bu bariz karşıtlık, popüler kültür ve yüksek sanat arasındaki çatışmanın önemli bir sembolü olarak eserdeki yerini alır:

*Meltem: ... Allah'ım, insan bir defacık başka bir şeyi sanatından üstün tuttu, bir defacık onu unuttu diye...*

*Aydın: Hepsi bu mu? (Birilerini taklit ederek.) Çoğunluk için olsun. İyi iş yapsın. Bir oyun ya da bir film, yeter ki herkese ulaşsın Biraz feodalite, çokça folklor, bir tutam nostalji, bir demet feminizm, biraz, bir tatlı kaşığı cinsellik, iki baş da cinayet olsun. Bunları üç çorba kaşığı mizah, yarım kahve fincanı gözyaşıyla iyice karıştırın. Projenin orasını burasını öyle yağlayın ki... İşte yaptığın bunlar... (ÇUFY, 148-149).*

Yazar, Aydın karakteri ile 1980 sonrası Türkiye'sindeki sanatçı imajını sahneye taşımış olur. Merkez kişinin adının Aydın olması bu bağlamda tesadüfi verilmiş bir karar değildir. Aydın, bazı sebeplerin arkasına sığınarak toplumdan kaçan 1980 dönemi sözde aydınlarının somut bir eleştirisi olarak eserdeki yerini alır. Ona göre sanat hayattan çok daha üstün bir yerde, uhrevi bir makamda yer almaktadır. *Onun dramı, gizli suçluluk duygusundan, sanatçı kimliğinin dışlanmış olmasından, başını hep dik tutmaya çalışırken sevgisiz bir dünyadaki gizli yalnızlığından kaynaklanır (Şener, 2007: 169 ):*

*Aydın: Ben sadece bir ozanım.*

*Meltem: Ozan... (ÇUFY, 117).*

Yazar, *Çıkış* adlı oyununda eserin odak noktasına bir baba kızı yerleştirir. Bu kişilere yazar tarafından özel isimler verilmemesi; karakterlerin toplumun biçtiği rollerden başka bir şeye sahip olmadıklarını gösterir. Merkez kişilerden Baba karakteri, eşi erken yaşta öldüğü için yalnızdır. Kızını yalnız başına yetiştirme ve geçim sıkıntısı gibi gündelik meseleler onda bir çeşit sıkışmışlık duygusunun oluşmasına sebep olur. Kızını her yönden baskı altında tutan bu karakter, bunu yaparken belli bir bilince sahip değildir. O, hayatı sorgulamadan yaşayan ve belli düşünce kalıplarını kızına aktarmak için elinden geleni yapan bir oyun kişisidir. Kızının hiçbir şekilde dışarı çıkmasına izin vermeyen bu oyun kişisi aynı zamanda kızına karşı hemen hemen her konuda şüpheyle yaklaşan ve sürekli diken üzerinde duran bir karakterdir. *Temelde hem baba yasası, hem para odaklı sistem tarafından baskı altında tutularak iki kat ezilen, korkutulan ve yaşamı çalınan kişinin Kız olduğu açıktır (Özsoysal, 2008: 123):*

*Baba: (Kuşkulu) Dantel almışsın işte. Satmıyor da nerden aldın?*

*Kız: (Ürkek) Elli santim...*

*Baba: (Daha kuşkulu) Benden habersiz dışarı mı çıktın yoksa?*

*Kız: Çıkamayacağımı biliyorsun... İstesem de... (ÇKŞ, 33).*

Eserin bir diğer merkez kişisi olan Kız karakteri ise oyun oynayacak yaşı çoktan geçmiş olmasına rağmen oyuncak bebeğiyle oynayan yirmili yaşlarında bir genç kızdır. Böceklerle dolu bir evde yaşıyor olması aşırı titiz ve ani çıkışlar yapan bir oyun kişisi haline gelmesine sebep olur. Babası tarafından dışarının oldukça kötü ve karanlık bir yer olduğuna dair sürekli korkutulan kız, tüm bunlara rağmen doğasında olan merak duygusunun da yardımıyla zamanla ses çıkarmaya ve sitem etmeye başlar. Bu sitem gün geçtikçe şiddetlenen bir özgürlük isyanı, bir başkaldırı haline gelir:

*Baba: (Mırıldanır.) Kimileri böceklerle hiç aldırıyorlar...*

*Kız: Zırvalama yine!*

*Baba: (Küs) Terbiyesiz.*

*Kız: Sırtımda sen varsın. Ondan bu denli zayıfım... Anlıyor musun? Ondan bu denli güçsüz... Kocamış, ağır gövden...*

*Baba: (Ağlar) Boyun devrilsin e mi?*

*Kız: Ağlama...*

*Baba: (Ağlar) Bir babaya söylenecek sözler mi bunlar? (Sızıldanır) Benim gibi iyi... Benim gibi koruyucu... (ÇKŞ, 47).*

Oyun boyunca dışarı çıkamamanın acısını duyan kız, oyun sonunda emin bir şekilde kapıya doğru ilerler ve gitmek ister. Dünyayı babasının gözleriyle görmeye alışık olan kız, bu eyleminde başlangıçta zorlansa da yavaş yavaş gerçeği görmeye ve yeni hayatına doğru ilerlemeye başlar. Babasının tüm kısıtlamalarına karşı çıkan ve kendi ayakları üzerinde durmak isteyen kız, babasına karşı vermiş olduğu var olma mücadelesini oyun sonunda kazanmış olur:

*Kız: ...Boşuna ağlama hiç baba... Boşuna hiç ağlama... Oradasın... Unutmam... (Sesi yankılanır.) Baba!.. (Bir an) Günaydın çocuklar... Günaydın... Günaydın... (ÇKŞ, 54).*

Adalet Ağaoğlu'nun farklı üç kuşak arasındaki ilişkileri konu edindiği *Kendini Yazan Şarkı* adlı eserinin merkez kişileri üçüncü kuşaktan Halil ve annesi Munise'dir. Halil karakteri yoksul ve eğitimsiz bir aileden gelmektedir. Üniversite eğitimini almak için şehre yerleşir. Bir süre sonra okulunu bitirmekten daha önemli bulduğu bazı toplumsal olaylara karışan Halil, sınıfsız bir toplum kurabilme hayali peşinde koşar. Öte

yandan geçimini sağlayabilmek adınaysa vardiyalı bir fabrika işçisi olarak çalışmaya başlar:

*Erol: Kendinizi de iki kat darda koyarak. Darda kalmadığını sandığınız Halil, okuyabilmek için üç yıldır ne yapar, bilir misiniz?*

*Munise: (Tedirgin) Ne yaparmış?*

*Erol: Gece vardiyalarında işçilik (KYŞ, 69).*

Eşini kaybettikten sonra çocuğunu annesi Munise'ye emanet eden Halil için evladı, dava adamı olabilmek ve baba olabilmek arasındaki keskin çizgiyi ifade etmektedir. O, göze aldığı her şeyi hem kendi çocuğunun hem de diğer çocukların iyiliği için yapmakta ve bu sayede gelecek nesiller adına faydalı bir şeylere vesile olduğunu düşünmektedir:

*Halil: Bekle, gitme! Çocuğu düşünmediğimi sanma. Bütün çocukları... Bizler hiç sevinmedik anne. Hiç sevinmedik. Ama onlar, hep sevinecekler! (KYŞ, 40).*

Halil, geçimini zar zor sağlayan kırsal kesime mensup, fakir bir delikanlıdır. Kendi fikirlerinin ve ezilen halkın savunuculuğunu yaparken sürekli eşitlikçi bir düzenin özlemini çeker. Bu uğurda giriştiği mücadele ile kendi ideolojik yaklaşımının kahramanı olmayı başarır ancak devletin ve ailesinin gözünde bir anarşistten öteye geçemez:

*Domdom Ali: Adı çıkmış rezilin... Konu komşu, 'Domdom'un torunu işi serseriliğe vurmuş; dedesine, anasına yaslanıp komonist olmuş' derler. Bilip dururum...*

*Seher: (Kulağına bağıırır.) Komonist neymiş?*

*Domdom Ali: Sus... Bağırma öyle!*

*Seher: (Bağıırır) Neyimiş?*

*Domdom Ali: (Alçak sesle.) Bu demek çok kötü bi şey demek. Ar duyarım söylemeye... Ne ocak, ne ayile belli demek... (KYŞ, 33).*

Üçüncü kuşağın tipik bir temsilcisi olan Halil, o dönemde yaşanan sorunların esas sorumlusu olarak gösterilen ve toplumdan izole edilmeye çalışılan gençlerin eserdeki yansımasıdır. Mevcut düzene karşı çıktıkları için devlet tarafından suçlu kabul edilen bu gençler, anlaşılamamaktan yakınarak topluma ve toplumsal çoğu değere derin bir öfke hissetmektedirler:

*Halil: Boş ver sen soyu sopy! Eni sonu Domdom Ali'ninkiler... Savaşlarda oraya buraya sürülmüş bir garip, sahipsiz... (KYŞ, 41).*

Eserin diğer bir merkez kişisi olan Munise ise son derece yoksul ve eğitimsiz bir köylü kadınıdır. Bu özellikleri ile geleneksel bir köylü kadınının tipik bir temsilcisidir. Munise, gündelik yaşamın devamlılığını her türlü düşüncenin üstünde tutan cefakâr bir Anadolu kadınıdır. Oğlunun taraftarı olduğu fikirleri anlayamayan ve onun yanlış yolda olduğunu düşünen Munise için önemli olan tek şey Halil'in okulunu bitirerek kaymakam olmasıdır. İkinci neslin temsilcisi olan Munise, üçüncü nesile mensup oğlu Halil'in ideolojisi karşısında tüm bu analık vasıflarıyla yer almaktadır:

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

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

*Munise: (Küskün.) Benim dünyam...*

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

*Munise: Basmayacaksınız demek? Hiç de basmadınız?*

*Halil: (Şaşkın) Bastık mı? (Bir an) Neyin üstüne çıktık? Neyi ezdik söylesene? Neyi ezdim ben?*

*Munise: Hiç... Hiç... (KYŞ, 42).*

### 2.3.2. Sosyal Statünün Belirlediği Şahıslar

#### 2.3.2.1. Memur

*Çatıdaki Çatlak* adlı oyunda Hale, toplumsal sınıflar arasındaki ekonomik dengesizliğin en önemli simgesidir. “Kadınları Kalkındırma Derneği” üyesi olan bu kadın, iyi giyimli bir devlet memurudur.

*Çok Uzak Fazla Yakın*'da çocukların babası Ahmet Tura, Turizm Bakanlığında memurdur:

*Meltem: (Gülerek gider, giriş kapısından başını evin içine uzatır.) Baba! (Girer) Baba? (...Ahmet Bey, ufak tefek, hemen hemen süklüm püklüm, kızının elinde, sürüklenircesine bahçeye çıkar. Meltem, seyirciye) Babam, efendim. Şu anda emekliymiş gibi görünüyor ama Ahmet Tura'nın emekli olmasına daha en az on yıl var. Turizm Bakanlığının memurlarındandır kendileri. Şu, broşür, afiş gibi tanıtım şeylerini hazırlıyorlar... (ÇUFY, 31).*

### 2.3.2.2. Polis

*Sınırlarda* adlı oyunda, asıl görevleri kimliklerini gizleyerek toplum huzurunu sağlamak olan sivil polisler, karikatürize edilmiş bir şekilde esere dâhil olurlar. Şapka ve kollarında taşıdıkları bantlarda “Sivil P.” yazan bu oyun kişileri mesleklerinin gerektirdiği gizlilik kimliğinden uzak bir kılık içerisinde sahneye gelirler:

*II. Sivil P. : Kiminle konuştun?*

*I. Sivil P. : Ha?*

*Çocuk: Motel müşterilerinden biri efendim. (Kâğıttan uçak yapmaya koyulur)*

*II. Sivil P. : Niye burada olduğumuzu haber verdin? (SNR, 151).*

### 2.3.2.3. Asker

*Kendini Yazan Şarkı* 'da Cemal adlı I. Jandarma, Munise'nin bir arkadaşının oğludur ve jandarmalık işine Halil sayesinde başlamıştır. Bu yüzden Halil'e karşı ılımlı bir tutum içerisinde:

*Halil: Jandarmaları Cemali...*

*Erol: Cemal?*

*Halil: Kardeş gibiydik, Jandarmalar burada, Çok severim onu.. (Bir ân, Kız'ı gösterir.) Bu ne olacak şimdi? (KYŞ, 4).*

Oyunda sistem ile halk arasındaki uçurumun en önemli simgesi jandarmalardır. Halkın güvenliği için hizmet etmek yerine kendilerini onlardan üstte gören jandarmalar, bu sebeple halkı ezmektedirler. II. Jandarma bu zihniyetin en bariz temsilcisi olarak sahnedeki yerini alır:

*II. Jandarma: İyi misin Seher Hanım?*

*Seher: Sen kimsin be?*

II. Jandarma: Oooo, yavaş gel bakalım! Jandarmaya hakaret olmaz... Hele şimdiden kelli... Cık... Hiç olmaz...(KYŞ, 51).

#### 2.3.2.4. Doktor

*Çok Uzak Fazla Yakın* adlı eserde Sermet karakteri, Ahmet Tura'nın kardeşi, Meltem ve Aydın'ın ise amcalarıdır. Bir zamanlar oldukça başarılı sayılabilecek bir beyin cerrahı olmasına rağmen kötü alışkanlıkları ve hovardalıkları sebebiyle eski başarılı günlerinden hayli uzakta bir hayat sürdürmektedir:

*Meltem: ... O halde sıra amcamda! Amcam. Ülkemin en iyi beyin cerrahlarından biri! Alkışlarınızla karşınızda Sermet Tura! (Bu çok ünlü beyin cerrahı, sakalı bir karış uzun, üstü başı dökülerek ayakkabıları tozlu, yağlı pardösü, kirli kaşkol, kızarık gözler, hafif sallanan bir gövde olarak girer.) (ÇUFY, 40).*

#### 2.3.2.5. Emekli

*Kendini Yazan Şarkı*'da Halil'in dedesi Domdom Ali, yıllarca Yemen'de savaşarak askerlikten emekli olmuş yaşlı bir gazidir. Bu oyun kişisi, yazarın kendi anılarından yola çıkarak oluşturduğu bir karakterdir. Yazar bu durumdan *Göç Temizliği* adlı eserinde şöyle bahseder:

*Yıllar sonra öğreniyorum: Teyzem o gece, yakın köylerden birindeki bir 'Yemen mücahidinin (Daha sonra o, hayat sahnesinden çekilmiş olarak, Kendini Yazan Şarkı adlı oyunumla tiyatro sahnesinde, epey kılık değiştirmiş biçimde bir kez daha görünecek.) Âşık ve Âşık oğluna kaçmış. (KYŞ, 14).*

#### 2.3.2.6. Hizmetçi

*Çatıdaki Çatlak*'ta Fatma Kadın, işçi sınıfının kaderine boyun eğmiş sömürülen kadınlarından biridir. Ev sahibi Fatma Hanımın geçirdiği ameliyattan sonra ev işlerine yetişememesi üzerine işe başlayan Fatma Kadının, konuşmasından kılığına kadar her haliyle farklı bir coğrafyanın insanı olduğu belli olmaktadır:

*Fatma Kadın: Yo, yo... Biri okula gideceğidi bu yıl. Bi de kızım var on üçünde. Gardaşlarına hep o bakar. Yük olmazlar bana. Hiç yük olmazlar... Gız bakar onlara. Gız eyidir. Hep o baktı gardaşlarına. Yük olmazlar bana... Aman hanımım... Gurbanın oluyum. Eyi bi hanıma benziyo bu hanım. Alsa beni, yanında sebeplenir giderim... (ÇÇ, 29).*

### 2.3.2.7. Hukukçu

*Çok Uzak Fazla Yakın* 'da ikizlerin annesi Selma Tura, iş hayatında güçlü bir yeri olan, çağdaş bir avukattır:

*Meltem: ... Evet, annem... Hiç elli beşlerinde der misiniz? (Ses tonu biraz değişir.) Neredeyse onun bugünkü yaşındayım şimdi ben de... (Ses tonu yine değişir.) Annem... Kendi hayatını asla başkalarına kurban vermeyen avukat hanım! 'Avukat Selma' diye bilinir. Yırtıcı, kurnaz, dürüst! (ÇUFY, 30).*

### 2.3.2.8. Siyasetçi

*Sınırlarda* adlı oyunda Diplomat isimli oyun kişileri, çıkarıcı kişilik özellikleri ile rütbelerini kötüye kullanan siyasetçilerin, eser bünyesindeki ve sahnedeki tipik birer temsilcileridir:

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

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

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

*II. Diplomat: Konuşuruz... Alt toplantı... Üst toplantı. Alt komisyon... Üst komisyon... Oldu... Olmadı...*

*III. Diplomat: Olmazsa bir nota göndeririz...*

*II. Diplomat: O da olmadı bir ultimatoma...*

*I. Diplomat: Bir de gözdağı... (SNR, 189).*

### 2.3.2.9. Mimar

*Çok Uzak Fazla Yakın* 'da Suat, oyunun merkez kişilerinden Meltem'in eski eşi, Aydın'ın ise bir zamanlar en samimi dostlarından biridir. Mimar olmasından dolayı sanata bir yatkınlığı mevcuttur. Bu yatkınlığını Meltem'e olan aşkı sebebiyle tiyatro ve dekor alanına yönlendiren Suat, bu sayede Meltem'i mutlu ederek dikkatini çekmeye çalışmaktadır. Sevddiği kadına daha yakın olabilmek için Meltem ve Aydın'ın birlikte kurdukları tiyatro topluluğunda da gönüllü olarak çalışmayı kabul eden bu adam, arzu ettiği gibi Meltem ile evlenmeyi de başarır:

*Meltem: (Keser.) Biz toy yaşımıza rağmen çok medenice ayrıldık. Evlenmeden önce de arkadaştık, halende dostuz... Birbirimizi eskisi gibi sık görmesek de... Eskiden*

*tiyatromuzun bir parçasıydı hatta. Dekorları o yapardı. İyi bir mimardır. Sanatı ve sanatçıyı, hele hele tiyatroyu çok sever. Suat Kutay... (ÇUFY, 19).*

### 2.3.2.10. Esnaf

*Çatıdaki Çatlak* adlı oyunda Fatma Hanımın abisi Arif manifatura dükkânı işleten küçük bir esnaftır.

### 2.3.2.11. Bekçi

*Evcilik Oyunu*'nda Bekçi, toplumun kendisine biçtiği namus bekçiliği görevini lâıykıyla yerine getiren ve oyun boyunca geleneksel ahlak kurallarının dış mekândaki yansıması olan oyun kişisidir. Sorumlu olduğu parkı kendi namusu sayan bekçi, esas amacı her yaştan bireyin sosyalleşmesine hizmet etmek olan parkı gençlerden uzak tutarak mahallelinin ve işverenlerinin saygısını kazanabileceğine inanmaktadır:

*Bekçi: (Geçerken çocukların saçlarını okşar) Aferin aslanlarım, aferin! Çalışın ha. Ben çalışanları severim. Heytt! Parkımı nasıl adam etmişim! Gelsin de üstlerim görsün (EO, 67).*

### 2.3.2.12. Öğrenci

*Çok Uzak Fazla Yakın*'da Meltem'in oğlu Can, annesinin çok çalışmasından sürekli şikâyet eden ve bu yüzden kendisini sevmediğini düşünen bir çocuktur. Annesine yönelik hemen hemen her konuda eleştiri getiren Can, tüm şikâyet ve sızlanmalarına rağmen en iyi okullarda okumak isteyen bir öğrencidir:

*Can: ...Sevdiğim kıza çok soğuk davrandın. Beni kıskanıyorsun. Sen herkesi yalnızlaştırıyorsun. Başarıdan ve hep vitrinde olmaktan ve paradan başka hiçbir şey sevmiyorsun! Kimseyi...*

*Meltem: Bunu söylediğinde on dokuz yaşındasın ve artık seni hoş göremem. Ama her şeyin en iyisini seçiyor, en pahalısını istemeyi, ben gelişmiş bir ülkenin gelişmiş bir üniversitesinde okuyacağım diye tutturmayı biliyorsun eşek sıpası! (ÇUFY, 51).*

*Evcilik Oyunu*'nda Erkek Öğrenciler, okula gitmek yerine kız peşine düşen ve erotik dergiler karıştıran haylaz delikanlılardır:

II. Erkek Öğrenci: *Dur lan! Şu ne?*

I. Erkek Öğrenci: *Yuh be! Sen de amma cahilsin ulan! Sutyen işte. Sen hiç sutyen görmedin mi?*

II. Erkek Öğrenci: *Gördüm ama böylesini değil. Anam olacak moruğunkiler patiskadan, un torbası gibi bir şey.*

I. Erkek Öğrenci: *Ulan yok musun sen? (Katılarak gülerler) (EO, 36).*

*Kendini Yazan Şarkı* ‘da Erol, öğrenci örgütüne mensup toy bir delikanlıdır.

EROL: *Bizim öğrenci örgütümüzde ise şu, biliyorsun: Davayı sürdürebilmek için asılmamak. (Bir an.) Az önce sen uyurken şunu okuyordum. (Kitabı uzatır.) Bak deniyor ki burada... (KYŞ, 31).*

### 2.3.2.13. Zenginler

*Kendini Yazan Şarkı*’da Kız, son derece zengin bir aileye mensuptur. Zamanla ailesinin içerisinde bulunduğu ahlaksızlıklardan sıkılan ve güneyde bulunduğu bir işi bahane ederek evden uzaklaşan Kız, böylece yaşadığı burjuva hayattan kaçmaya da çalışmaktadır:

Erol: *(Onu iter. Samanlık duvarına yapıştırır.) Nesin sen be? Kimsin? Nerden çıktın karşıma?*

Kız: *Beğeneceğiniz gibi konuşmak gerekirse: Kolejlerde okutuldum. Babam, onu metresleriyle her yakalayışım- da çenemi tutayım diye cebime para doldurur Yönetenleri yönetir, fırsat buldukça da kolejli arkadaşlarımı sıkıştırır: Anam kendine “Bu gece ne kadar güzelsiniz” dedirtmek için kumar masalarında büyük paralar kaybeder Eh, bunun da ödenmesi gerekir: O da babamın yabancı iş ortaklarına pas vererek (Alçak sesle) Aslında pek böyle değil, ama fark etmez Pas vererek öder bunu... (KYŞ, 47).*

### 2.3.2.14. Diğer Meslek Grupları

*Evcilik Oyunu*’nda Gazeteci Çocuk, olay örgüsünde herhangi bir etkisi olmamasına rağmen sattığı gazetelerin manşetlerini sahnede yüksek sesle okuyarak seyirciye toplumsal bazı hadiseler hakkında haber veren bir oyun kişisidir. Bu, yazarın ele aldığı konuyu somutlaştırması ve eserin gerçeklik algısını arttırması için kullandığı bir yöntemdir:

Gazeteci Çocuk: *... Akşam saati! Yazıyor! Akşam saati yazıyoor! Zifaf odasında kendini asan yeni gelini yazıyor! Yeni gelinin intiharını yazıyor! (EO, 44).*

*Sınırlarda adlı* oyunda Çocuk adlı oyun kişisi, kurgu boyunca farklı meslek tiplerleriyle sahneye gelmektedir. Birinci sınırdaki bir tebrik kartı satıcısı olarak sahneye gelirken daha sonra sırasıyla resepsiyon görevlisi ve su satıcısı gibi farklı meslek canlandırmalarıyla da seyirci karşısına çıkar.

Aynı oyunun bir diğer oyun kişisi Adam ise Baloncu ve Alıççı olmak üzere iki farklı meslekle sahneye gelir. Yer aldığı her sahnede diğer sınırlar ile ilgili bağlantılı cümleler kuran bu oyun kişisi, karşıt fikir olmanın yanında bir üst akıl olarak da eserdeki yerini alır:

*Alıççı: Duydum ki bayım, çorak bir yerde bir gün mutlak barış çiçekleri açacakmış. 'Çünkü barış çiçekleri en umulmadık yerde biterse yaşarmış.' Sanırım savaşa giden bir delikanlı söyledi bunu. Ya da okula giden bir küçük kız. İyi anımsamıyorum... (SNR, 164).*

### 2.3.3. Tipler

Kelime anlamı olarak cins, tür, örnek gibi kavramlara karşılık gelen tip terimi, edebî metinlerde davranış, düşünce, mizaç, meslek gibi pek çok yönden diğer kişilerden ayrılan ve böylece ait olduğu grubun bir temsili haline gelen kişiler için kullanılmaktadır. *Bu konumuyla tip diye nitelenen kişi, roman dünyasında yer alan diğer kişilerden ayrılır (Tekin, 2004:99).*

#### 2.3.3.1. Yozlaşmış Tip

*Çok Uzak Fazla Yakın*'da Nur karakteri kurgu boyunca farklı isimler ile sahnedeki yerini alır. Yazar, Nur ve Nur'a benzer kadınların toplumda fazlasıyla var olduğunu vurgulayabilmek için böyle bir isimlendirme yoluna gider. Ayrıca bu düşünce yapısında olan kişilerin belli bir noktaya geldiklerinde isimlerini değiştirerek kendilerini olduklarından daha farklı göstermek istemeleri de oyun içerisinde eleştirilen diğer bir önemli noktadır. Nur gibi toplumsal vicdanı bulunmayan, tek amacı para ve ün kazanmak olan karakterler günlük hayatta karşılaşılabilecek kişilerdir. Nur, kapitalizmin kölesi olmuş ve bu uğurda bedenini dahi kullanabilecek insanların bir yansıması olarak eserdeki yerini alır:

*Meltem: (Seyirciye) Zehra. Gördüğünüz gibi, ne kadar genç. Hemen hemen bir çocuk kadar ürkek daha. Ama görünüşe aldanmayın, içinde büyük bir hirs yatıyor onun.*

*Daha açılacak, gelişecek, hatta kaç defa da ad değiştirecek, tiyatro, şey, hayat gereği... Nur olacak, sonra tabii Fulya'da olacak; Fulya Sun. Ve o zaman kendisiyle yapılan röportajlarda magazin muhabirlerine 'Benim defterimde nankörlük yazmaz' dese de, tiyatromuzun ve Aydın'ın adını anmayı hep unutacak. Benim ki zaten Nur'dan, Fulya'ya geçmeden önce unutulmuştu, fakat daha sonra birbirimizi hatırlamak zorunda kalacağız... (ÇUFY, 37-38).*

### 2.3.3.2. İdealist Tip

*Çok Uzak Fazla Yakın*'da Tura ailesinin çocuklarından Metin, Cemil ve Semih geçmiş zamandan şimdiki zaman düzlemine geriye kırılmalar ve anılar yolu ile taşınırlar. Semih, Meltem ve Aydın'ın en küçük kardeşidir. Siyasi ideolojisi sebebiyle katıldığı eylemlerden birinde vurularak öldürülür. Kendini daha güzel ve adil bir dünya kurmaya adanmış Semih'in bu uğurda öldürülmesi, yazarın oyun içerisinde getirdiği toplumsal bir eleştiridir. Ağaoğlu, Semih karakteri ile seksen dönemi ve öncesindeki siyasi olaylardan dolayı hayatını yitiren idealist gençleri temsil etmektedir:

*Semih: Con'la Cim bekârlar partisinde ve... Hepsi de zom, yerlerde!*

*(Der demez yere ölü gibi uzanır. İki sahne işçisi gelir, Semih'i bir ceset gibi taşıyıp götürürler. Cenaze marşı eşliğinde sahne hafifi kararırken Selma kocasına bir mendil uzatır. Gidenin arkasından ikisi de kederle bakarlar.)*

*Meltem: (Kederli kederli seyirciye.) Sonradan Semih de öldü; onun için... (Hıçkırır, yutkunur, toparlanmaya çalışır.) Düşünümde vardı, fakat oğlumun ilk yaş gününde, hayır. O da yok. Bizi bütün pisliklere, ikiyezlülüklerle ve taklitlere karşı korumaya çalışırken vuruldu. Onu başka bir mezarlığa gömdük, benzeşlerinin yanına... (ÇUFY, 36-37).*

Metin, Tura ailesinin en büyük çocuğudur. Yirmili yaşlarında evden ayrılıp Amsterdam'a müzik yapmak için gider ve o günden beri ailesi ile bir daha görüşmez. Yazar, Metin karakteri ile seksen dönemi Türkiye'sinden başka ülkelere kaçan aydın kesimi temsil eder:

*Meltem: Öyle. Benim düşün günüm. Onun için de Metin'in trompetini bu akşam Amsterdamlılara değil, benim için çalmasını isterdim.*

*Selma: O sıpanın sözünü etme bana!*

*Meltem: (Seyirciye) Metin... En büyüğümüz.*

*Ahmet: (O da döner, hemen hemen inler.) Sıpa dedin yine?*

*Selma: Hem de eşşek sıpası!*

*Ahmet: Fakat o bizim oğlumuz!*

*Selma: Nereden belli? Daha yirmisine girmeden çekip gitti; altı yıldır da görünmedi. Sizlerin 'aile içi' meraklarınıza ve benim sorumluluk bilincime uygun düşüyor mu bu? (Ne söz ettim ama gibi duru) (ÇUFY, 35).*

Cemil ise Tura ailesinin Aydın ve Meltem'den büyük diğer çocuğudur. Yaşamayı seven yanı ve hız tutkusu genç yaşta geçirdiği bir motosiklet kazasında hayatını kaybetmesine sebep olur. Ağaoğlu, Cemil karakteri ile seksen döneminin zorlu günlerinde bir daha haber alınamayan ya da daha sonradan bir şekilde öldüğü anlaşılan genç kuşağı sahneye taşır:

*Meltem: (Ortaya sahnenin önüne gelir.) Bizim bir numara büyüğümüz Cemil'i iki yıl önce bir kazada kaybettik de... Motosikleti vardı. Hız yapmayı severdi. İlgilendiği sekiz çeşit şeyin sekizine birden aynı tutkuyla sarılırdı. Motosiklette hız, biri pikapta biri teypte biri radyoda üç tür müziği aynı anda dinleme, ders çalışırken uçan sineğin fotoğrafını çekme ve üç kediyi birden o anda besleme ve aynı anda gazetedeki haberleri okuma, bu haberleri bir yandan da sağına soluna yetiştirip 'Demek İsrail'in nasıl kurulduğunu artık kimse anımsamıyor ya da anımsamak istemiyor!' diyerek yorumlara girme ya da 'Hii, Alain Renais yeni bir film yapmış!' diye bir çığlık atmak ve aynı gün John Ford'un filmine koşmak... (ÇUFY, 34).*

#### 2.3.4. Kadın

*Evcilik Oyunu*'nda merkez kişilerden Kadın karakterinin annesi olarak sahneye gelen Anne adlı oyun kişisi eserin ilerleyen tablolarında Anne I, Anne IV gibi isimlerle sahnedeki yerini alır. Anne, gençliğinde kendisine gelenek adı altında dayatılan davranış kalıplarını kızına da dikte etmeye çalışır. Oyun boyunca kurduğu “kızın mı var derdin var” sözüyle toplumun kız çocuklarına bakışının bir nevi sembolü olur. O, eve sekiz dakika geç kalma durumunu bile abartacak kadar evhamlı, kontrol altında tutmak istediği kızını babasıyla tehdit edecek kadar da anlayışsız bir ebeveyn profili çizer:

*Anne II: Bir şey yapmamış... Tam sekiz dakika geç kaldın. Sekiz dakikadır şurada dokuz doğurdum...*

*Çiğdem: Okuldan geç çıktık.*

*(...)*

*Anne II: Ah, ah! Seni doğuracağıma taş doğursaydım... Baban görse... Bir de baban görse bu halini, Hanyayı Konyayı o zaman anlarsın. Hele teftiştten bir dönsün. Bir bir anlatacağım...*

*(...)*

*Anne II: (Dizlerini dövmeye başlar.) Tanrım, Tanrım! Benim kızım bu kadar edepsiz mi olacaktı? Ay, fenalık geliyor üstüme... Ay, şimdi bayılacağım! Neden geciktin? Söyle... Çabuk söyle. Yoksa aklıma kötü kötü şeyler geliyor! Bilmediğin kalmamış senin... Neredeydin ha? (EO, 39-40-41).*

*Evcilik Oyunu*'nda Anne adlı oyun kişisine misafir olarak gelen ve eserin diğer tablolarında mahalleli ile dünür olarak sahneye çıkan Misafir Kadınlar, mutsuz evliliklerini türlü bahanelerle dile getirirler. Yetiştirilme tarzı ve gelenekçi aile yapısından dolayı günlük hayatta ev işleri dışında yapacakları başka işleri olmayan bu kadınlar, mahalle baskısının en önemli yaratıcıları olarak, çevre hakkında ayaküstü dedikodu yapmayı ve kendilerini bu şekilde ifade etmeyi oldukça severler. Eleştiride bulunma durumunu abartarak birer infaz kurulu haline gelen eserdeki kadınlar, dedikodusunu yaptıkları kişilerden bahsederken kendi temiz ve namuslu gençliklerini yâd etmekten büyük bir haz duyarlar:

*I. Misafir Kadın: Çok doğru söyledin valla. Benim babam bana bir ortaokulu okuttu. Ama annem, okuldan beş dakika geç çıksam dünyayı başıma yıkardı. Hele öyle erkeklerle fngirdemek! Nerdee? Haddime mi düşmüş?*

*II. Misafir Kadın: Hep öyle şekerim. Evlenmeden önce bir tek erkek yüzü görmüş değildim.*

*I. Misafir Kadın: Bizler namusumuzla evlendik çok şükür (EO, 61).*

*Çatıdaki Çatlak* adlı oyunda Komşu, kadınlık algısının ona dayattığı gerekliliklerin farkında, yaşadığı hayattan mutsuz ancak bu duruma çaresiz katlanmak zorunda kalan bir oyun kişisidir. Açık sözlülüğünü bir savunma sistemi olarak kullanan bu kadın kendini asla karşı cinse ezdirmez. O, bir erkeğe sadece geçinebilmek için ihtiyaç duyar. Kocasını ile evliliğinin sebebi aşk ya da bağlılık değildir. İkinci evliliğini kendine ve çocuklarına bakacak gücünün olmayışı ve ölen kocasından kalan aylıkla geçinemeyişinden gerçekleştirmiştir. Bu durum onun sevgisiz ve tatminsiz bir kadın olduğunun en iyi kanıtıdır:

*Komşu: Aman, ben ne evlenmemiş karılar bilirim. Bizim yaşımızda hepsi de türüm türüm tüter... Ben de iki kez evlendim işte. Ne oldu? Hay nutkum tutulaydı da he*

*demez olaydım! (Ağzına arka arkaya birkaç zeytin atar) Ya ne yapacaktın desene, a Arif Bey! Ya ne yapacaktın desene... Hanlar, hamamlar dikilip duruyordu sanki arkamda da... (ÇÇ, 18).*

*Kendini Yazan Şarkı*'da Seher, oyunun en önemli simgesel karakterlerinden biridir. Ev içinde daima bir sorun olarak yer alan bu karakter, ailesine ve diğer insanlara karşı büyük bir öfkeyle doludur. Kör olmasının onda yarattığı iç boşluk hayatından sürekli şikâyet etmesine sebebiyet vermektedir. Seher, kendi toplumsal sınıfına isyan eden üçüncü kuşak gençlerin alt tabakadaki farklı bir yansımasıdır. Onun için hayat anlamsızdır. Hiçbir şeyi görememek, bunalımının ve isyanının gerçek sebebidir. O, kendi dünyasında tam anlamıyla yapayalnızdır:

*Seher: Ovmuyordum! Keseceğim bacaklarını onun! Diz kapaklarından, baltaynan! Hırt diye keseceğim! Halil'i de, seni de vuracağım! Tüfeklen... Torununu da boğacağım hem. Nah şöyle... Hınk bile diyemeyecek... Şöyle... Şöyle... (KYŞ, 34).*

### 2.3.5. Erkek

*Evcilik Oyunu'nda Baba*, toplumsal değişimin önünde ayak direten bir güç olan orta kuşağın temsilcisidir. Hayattaki en önemli şeyin namus olduğunu sık sık dile getirir de yaptıkları ile bu tutumunun aksi bir duruş sergilemektedir. Oyun boyunca gizli saklı aldığı erotik dergilerden ve yolda gördüğü kadınlara laf atma huyundan bir türlü vazgeçemez. Kızının bir delikanlıyla arkadaşlık ettiğinin duyulması üzerine, onu istemediği bir adamla apar topar evlendirecek kadar ataerkildir. Yazar karakterin gösterdiği bu davranış biçimi ile toplumun dayattığı “Geleneksel Baba” figürüne göndermede bulunmaktadır:

*Baba IV: Üsteleyip üstelemeyeceği bu. Yolda beraber gören olmuş. Var mıydı bu meteliksiz varmaktan başka çaresi? (Kız önüne bakar. Sessizce ağlar) Ağla tabii... Ağlayacaksın. Daha da çok ağlarsın... Bolluk içinde büyüdün. Sonunda kuru ekmeğe muhtaç kalırsan suç bende değil ha! (EO, 63-64).*

*Çatıdaki Çatlak* adlı oyunda Sadık, içki, kumar, kadına şiddet gibi pek çok olumsuz davranışı üzerinde taşır. Ait olduğu sosyal sınıfın dayattığı cinsiyetçi bakış açısının eserdeki en iyi temsilcisidir. İşsiz oluşu ve evin geçimini karısına yüklemiş olması erkeklik algısının önünde değildir. Ona göre kadın, çalışıp ekmek parası kazanacak, çocuklarına bakacak, kocasının her türlü şiddetine ses çıkarmayacak ve en önemlisi ona karşı saygıda kusur etmeyecektir:

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

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

*Sadık: Sen ele vereceğin hesabı değil, bana vereceğin hesabı düşün, domuzun kızı? Sabah beri başım tuttu ciğarasızlıktan... Çık şu beş lirayı! (ÇÇ, 45).*

Yazar, Sadık ve ailesi üzerinden köyden kente gerçekleşen bilinçsiz göç sorunsalına dikkat çekmektedir. Şehir kültürüne adapte olabilmeyi başaramayan bu erkekler, alışkın oldukları davranış kalıplarını eşleri üzerinden sürdürmeye devam etmekte son derece ısrarcıdırlar:

*Sadık: Kız ben seni adam olmuştur, dediydim ya, nafile, Kız ben senin erkeğin değil miyim, öküz! Ben ne dersem o olmayacak da, sen ne dersen o mu doğru çıkacak ha domuzun kızı? (Başına bir yumruk daha vurur.)*

*Komşu: Ayol siz durdan, çüşten de anlamıyorsunuz. Kardeşim, Sadık Efendi, burada öyle şeyler olmaz. Burası senin kendi evin değil... (ÇÇ, 117).*

### 2.3.6. Hayvanlar ve Diğer Canlılar

*Sınırlarda* adlı oyunda barış çiçeği için yapılan her şeyi yiyip içen ve bir türlü doymak bilmeyen İnekler, oyundaki tüm düzeni bozan engelleyicilerin en çarpıcı temsilcileridir. Barış çiçeği için getirilen suyu içtikten sonra liflerden yapılan gölgeliği de yiyerek hedeflenen düzenin aksamasına sebep olan bu oyun kişileri, bir çeşit düzen bozucu olarak sahnedeki yerlerini alırlar:

*Kadın: ... Hepsini yemişler. Biraz gölge olabilirdi...*

*I. İnek: Su mu çıkarıyor?*

*II. İnek: Su çıkarsa iyi...*

*III. İnek: Hiç kanmadım...*

*I. İnek: Hiç doymadım...*

*Kadın: Defolun! (Haykırır) Defolun! (SNR, 171).*

## 2.4. MEKÂN

Tiyatro eserlerinde temel unsurların başında mekân gelir. *Mekân, romana özgü olay ya da olayların ve roman kişilerinin hareketlerine ayrılmış bir sahne olan yerdir (Çetin, 2011:133).*

Bir kurgudan meydana gelen eserin mekânının da kurmaca olması doğaldır. *Olay örgüsünü meydana getiren halkaların mahiyeti ve ona eşlik eden kişilerin içinde bulundukları şartlar bu kurmaca mekânın şekillenmesine etki eden faktörlerdir (Aktaş, 2015:64).* Anlatıcının tutumu ve tanıtılan yerin mevki, mekânın doğru olarak anlaşılmasında önemli hususlardandır.

### 2.4.1. Kapalı Mekânlar

*Buna ‘dar mekân’, ‘iç mekân’ da denir. Ev, oda, iş yeri gibi kapalı yerler. Kapalı mekân tercihinin kişilikle olan bağlantısı da irdelenmelidir (Çetin, 2011:134).*

*Evcilik Oyunu’nda yazar mekân tercihini orta halli bir ailenin gösterişsiz oturma odasından yana kullanır:*

*Dekor: ... Seyirciye göre sahnenin sağ önünde, sağ dibe doğru orta halli bir ailenin oturma odası. Dipte, karşıda küçük bir pencere. Sağda bir kapı evin diğer kısımlarına açılır. Birkaç koltuk. Koltukların kol konacak yerlerinde ve eski, camlı bir büfenin üstünde işlemeli ya da dantel örtüler. Pencerede el örgüsü dantel bir perde. (EO, 9).*

*Çatıdaki Çatlak* adlı oyunun birinci perdesinde mekân olarak Fatma Hanım ve kardeşi Arif Beyin birlikte yaşadığı, orta sınıf bir apartman dairesinin, gösterişsiz hol kısmı tercih edilir. Eserin tüm aksiyonu burada meydana gelir:

*Dekor: Somyalı, sobalı, eski bir apartman katı. Bizde çoğu küçük memurun ya da esnafın başını sokmayı becerdiği o küçük apartman katlarından biri. Üç bir yana kapısı, bir tahta yemek masası, üstü kreton basma örtülü somyası, bir de görevi bütün evi ısıtmak olan küçük bir kömür sobasıyla bu dairenin ‘Hol’ dediğimiz kısmı (ÇÇ, 13).*

Eserin ikinci perdesiyle birlikte Fatma Hanım ve Arif Bey’in hayatları gittikçe daha da karmaşık bir hal alır. Bu durum evlerine de yansiyarak, evin eski düzenli halini kaybetmesine sebep olur. Bu fiziksel ve psikolojik dağınıklık durumu ‘Çatıdaki Çatlak’ başlığıyla oyuna ismini veren esas unsurdur:

*Üç – dört ay sonra. Aynı ev. Aynı hol. Yalnız artık burasının eski düzenli, temiz hali kaybolmuş. Her köşede bir derbederlik. Bir yanda çocuk salınacağı. Oraya, buraya asılmış çocuk bezleri... Soldaki kapının buzlu camı kırık vb. (EO, 91).*

Kozalar oyunu, sıradan bir ev gezmesinin gerçekçi bir düzleme aksettirilmesi ile başlar. Yazar oyun aksiyonunun geçtiği yer olarak I. Kadın'ın evini tercih eder. Bu ev, tamamen sahibinin zevklerine göre döşenmiş, içerisinde herhangi bir estetik kavram barındırmayan, amaçsız bir gösterişin yapıldığı salonuyla dikkati çeker. Oyun aksiyonunun tamamı yazarın detaylıca tasvir ettiği bu salonda geçmektedir. Bura aynı zamanda kadınlar için kendilerini güvende hissettikleri “içeri” kavramını da karşılamaktadır:

*Dekor: Her şeyin pırıl pırıl ve yerli yerinde, gösterişli ama zevksiz döşenmiş olduğunu belirleyen bir dekor, bir konuk oturma ve yemek odasını gösterir. Kanarya sesi konuk odasında bulunan kafesten gelmektedir. Kişiliksizliği belirgin bu odada hiçbir eşya yerinden oynatılamaz izlemine verir. Dışarının her türlü gürültüsüne, yağmuruna, fırtınasına karşı iyi korunmuş bir evdir burası.*

*Sağda antreye ve mutfığa, solda küçük bir koridor üstündeki banyoya ve öteki odalara açılan birer kapı. Oyun başladığında koridorla koridor üstündeki bir odanın kesiti yarı karanlıktır. Konuk oturma odası sol yanda, yemek odası sağ yandadır (KO, 57).*

Tombala adlı oyunun mekânı, yaşlı bir çiftin oturma odasıdır. Yaşlı Kadın ve Yaşlı Erkek, eserin başında on kişinin rahatlıkla yemek yiyebileceği büyükçe bir masanın iki ucunda oturmaktadır. Bu görüntü, çocuklarını yuvadan uçuran bir anne babanın yalnızlığını gözler önüne seren çarpıcı bir karedir. Mekânda dikkat çeken bir diğer unsur ise etrafın çocuk ve torunlarının fotoğraflarıyla dolu olmasıdır:

*Dekor: Bir oda. Sağ dipte bir kapı. Mutfığa açılır. Dipte dar, uzun bir pencere. Solda bir başka kapı. Odanın bütün eşyası eski, yıpranmış. Pencerede yeşili solmuş bir perde. Altındaki dantel perde ise bir zamanlar övünülecek kadar güzelmış. Şimdi sararmış, yer yer dökülmüş. Pencerenin solunda bir büfe. Üstünde irili ufaklı çerçeveler içinde kız, erkek genç kişilerin fotoğrafları. Bebeklik fotoğrafları vb. Duvarlarda yine çeşitli yaşlarda aynı kişilerin fotoğrafları.*

*Büfenin önünde, sahnenin ortasına doğru oldukça geniş, on kişi alabilecek bir yemek masası. Çevresinde kiminin bacağı, kiminin arkılığı kırılmış on kadar iskemle...*

*Bu odanın, ilk bakıldığında kalabalıkça bir ailenin oturma odası olduğu anlaşılır. Burada her şey uzun yıllar kullanıldığını şimdi ise bir yığın anı ortasında tozlanmaya bırakıldığını söyler (TO, 727).*

Adalet Ağaoğlu, *Sınırlarda* adlı oyunun oluştururken, farklı sınırlara ayırdığı eserinde her bir bölüm için farklı birer mekân tercihinde bulunur. Eserin II. Sınır adlı bölümünde olaylar, sınır bölgesine hayli yakın ucuz bir motelde geçmektedir:

*Sınır yakın bir motel. Arka planda iki ayrı oda. Birinde Erkek ötekinde Kadın. Ön planda motel resepsiyonu... (SNR, 147).*

*Çok Uzak Fazla Yakın*'da mekân Selma ve Aydın Tura'nın çocukları ile birlikte hayatlarını geçirdikleri iki katlı evdir:

*Meltem: Evimiz... Yani annemin yaşadığı evin arkasındaki yapıları yıkıyorlar... Herhalde onu bu kadar çabuk unutmaktan korktuğum için buradayım (ÇUFY, 27-28).*

*Çıkış* adlı oyunda mekân, penceresiz ve karanlık bir evin oturma odasıdır. Baba ve kızının birlikte yaşadıkları bu izbe evde, böcekler cirit atmaktadır. Baba kız, tüm hayatlarını bu böceklerle mücadeleye adanmış, etrafı çeşit çeşit ilaç şişeleri, filitler ve pompalar ile doldurmuşlardır. Yazar tarafından tercih edilen bu mekân ayrıca karakterlerin iç dünyalarının sıkışmışlığını da temsil etmektedir:

*(Penceresiz, küçük bir oda. Bir kapı. Odanın içi, raflar, duvarlar çeşit çeşit temizlik fırçaları, süpürgeler, böcek öldürücü ilaç kutuları, kavanozlar, sabun tozu kutuları, boy boy filit araçlarıyla doludur.*

*Duvarlarda reklam kâğıtları, afişler. Küçükklü büyüklü bu ilanların kimi resimli, kimi resimsizdir. Çoğu da böceklerle savaşı gösterir. Üstlerinde şu yazılar okunur: 'Zararlılarla nasıl savaşılr?' ... (ÇKŞ, 32).*

*Bir Kahramanın Ölümü*, aydın bir kişinin çalışma odası olduğu her halinden belli olan kapalı bir mekânda geçmektedir. Bu oda, üç tarafı kitaplar ve tablolar ile kaplı, içerisinde bir plak ve içki dolabı bulunduran, sergilenen ödüller ile dikkati üzerine çeken kapalı bir mekândır:

*Bir oda. Odanın üç duvarı da kitaplar, seçme tablolar, kazanılmış ödüllerle doludur. Bir köşede bir plak dolabı. Plaklar. Bir başka köşede bir içki dolabı. Üstünde içki şişeleri, kadehler.*

*Bir yazı masası. Telefon. Bütün bunların arasında kentin ışıklarını tepeden gösteren bir pencere. Önü balkon. Bir kapı. İki koltuk. Bir başka koltuğun üzerinde bir yığın giyim eşyası... (BKÖ, 5).*

*Kendini Yazan Şarkı* adlı eserde olaylar bir köy evi ve bu evin samanlığında geçmektedir. Burası bir bucağın dışında, tarlalara giden yol üzerinde, Halil'in annesine ait eski bir ahşap evdir:

*Bir bucağın dışında, tarlalara giden yol üstünde, eski bir ahşap ev. Solda, eve dıştan çıkan tahta bir merdiven. Yukarda sahanlığı. Dipte, evin bir kesiti gibi görünen "aralık" kısmı. Sağda bir odanın penceresi. Evin altı ahır. Evin sağında, iki adım berisinde bir samanlık. Sağ önünde yıkık bir duvar. Berisi çalılık. Dekor yalınlaştırılmıştır (KYŞ, 3).*

#### 2.4.2. Açık Mekânlar

*Buna 'geniş mekân' , 'dış mekân' da denir. Olayların cereyan ettiği köy, kasaba, şehir, ülke, ova, deniz, dağ gibi açık alanlardan oluşan mekân (Çetin, 2011:134).*

*Evcilik Oyunu*'nda açık mekân olarak bir mahalle parkı tercih edilir. Yazarın kadın üzerinden toplum eleştirisinde bulunduğu eserde park, kadınlar için her zaman tehlike addeden bir yer olarak tasvir edilir. Kadın karakter tehlikeye açık bu yerde türlü iftiralara uğrayarak istemediği bir adamla evlenmek mecburiyetinde kalır. Asıl amacı her yaştan insan için sosyalleşebilme imkânı sunmak olan bu kamu alanı, gerek bekçi gerekse mahalleli için ise bir kötülük yuvasından farksızdır. Bu sebeple oyunun ilerleyen kısımlarında park girişine "Bu park, kadınlara ve kızlara yasaktır" yazılı bir levha asılır. Ancak bu levha bile mahalleli için yeterli değildir. Onlar, bir ahlaksızlık yuvası olarak gördükleri parktan nefret etmeye eser boyunca devam ederler:

*I. Adam: Şu parkı kapatsalar daha iyi ya. Ahlaksızlık yuvası.*

*II. İhtiyar Kadın: Adı üstünde zaten. Park! Öğğ!*

*I. İhtiyar Kadın: Öğğ! (EO, 54).*

*Çatıdaki Çatlak* adlı oyunda, yer yer bahsi geçen ancak sahneye hiç aksettirilmeyen Arif Beyin düğmeci dükkânı bir dış mekân olarak eserdeki yerini alır. Bu dükkânın sahne düzlemine yansıtılmamasına rağmen açık adresinin verilmesi ise eser kurgusunun gerçeklik algısını perçinleyen bir unsur olarak değerlendirilmesine sebep olur:

*Komşu: Hanımın ağabeyisine... Şurada iki sokak ilerde bir düğmeci dükkânı var.*  
*Adı Arif...*

*Sadık: Sokağın içinde mi?*

*Komşu: Yok yok... Buradan yürü. İlk sokakta sağa sap, sonra hani otobüsün geçtiği sokak var ya...*

*Fatma Kadın: He ya, benim her sabah geçtiğim yol... Keşki öğrenseydim bu güne kadar... Bak ilazım oldu işte...*

*Komşu: Anladın mı neresi? Önce sağa sap... Sonra sola... Sola mıydı? Hay kafam kopsun e mi? Sağını solumu da şaşırdım...*

*Fatma Hanım: Köşedeki fırına soruversin. Gösteriverirler. Ay! Ah... (ÇÇ, 55-56).*

*Sınırlarda* adlı oyunun ilk bölümünde I. Sınır, etrafta “Bayramımız Kutlu Olsun” afişlerinin asılı olduğu bir dış mekânda geçer. Eserde mekâna dair bunun dışında herhangi bir tasvir bulunmamaktadır:

*Sahne balonlarla süslüdür. Şurada burada eğri büğrü yazılmış ‘Bayramımız Kutlu Olsun’ sözleri okunur... (SNR, 131).*

Aynı oyunun son bölümü olan III. Sınır ise, sınırın öte tarafındaki çorak ve güneşli bir yerde geçmektedir:

*Çorak bir yer. Sıcak bir gökyüzü. Ağaçsız, bozkır görünüşü. Bozkırın kaybolmuşluğu ortasında birbirinden birkaç metre uzaklıkta yanyana iki çadır (ya da kulübe)... (SNR, 167).*

*Çok Uzak Fazla Yakın*’da dış mekân Tura ailesinin evlerinin bahçesidir. Oyun boyunca meydana gelen çeşitli geriye kırılmalarda, bu mekân sayesinde içeri ve dışarı algısı yaratılabilir. Ayrıca bahçenin odak noktası konumunda olan dekoratif bir ağaç figürünün üzerinde yapılan çeşitli değişiklikler vasıtasıyla zamana bağlı bazı mevsim geçişleri seyirciye yansıtılmış olur:

*(Meltem, küçük yol çantası, iplerle dizilmiş yapma güz yapraklarıyla sahnenin sol yanından gelir; yaprakları sol ortadaki ağacın çıplak dallarına asar; birkaç solgun yaprağı da çevresine saçar.) (ÇUFY, 27).*

*Kendini Yazan Şarkı* ’da *Evin Dışı* (s.8), *Bahçe* (s.15), *Bük* (s.15), *Yemen* (s.21), *Afyon* (s.24), *Tepe Köyü* (s.62), *Sara yeri* (s.78) gibi açık mekân isimleri kullanılmaktadır.

*Kozalar*’da, kadınlar arasındaki tansiyonu yükselten ve kadınların sakınmak istedikleri tüm uygunsuz şeyleri barındıran dışarı kavramı, oyunun açık mekânını

oluşturmaktadır. Dışarı kavramı bazen sahne arkasından gelen sesler ile bazen de perdeye yansıtılan çeşitli slaytlar yardımı ile izleyiciye aksettirilmektedir:

*Tam bu sırada dışardan büyük bir patlama duyulur. Sahne kararır. Tedirgin edici bir müzik, bu müzik yavaş yavaş mızımız, tekdüze bir tona geçer. Bir süre sürüklenir. Yavaş yavaş sönerken sahne yeniden aydınlanır. (KO, 81).*

Adalet Ağaoğlu'nun dışarı kavramını benzer şekilde kullandığı bir diğer oyunu ise *Çıkış* adlı eseridir. Bu eserde bir dış mekân olarak kullanılan ve sürekli olarak iç mekân ile karşılaştırılan dışarı kavramı, baba karakteri tarafından kızına oldukça tekinsiz, karanlık ve her türlü tehlikeye açık bir yer olarak tarif edilir. Bu durum kız için dışarı kavramının korkutucu bir yer olarak algılanmasına sebep olur. Ancak oyun sonunda dışarı çıkmayı başarabilen kız, buranın anlatıldığı gibi bir yer olmadığını farkına varır:

*Kız: (Sesi iyice uzaktan.) O denli karanlık değil... Önümü görebiliyorum...*

*Bastığım yeri seçiyorum şimdi... (Bir an.) Baba... Çok yalnız mısın? Yalnız olduğunu bilmek istemiyorum... (Güler.) Hiç boşuna ağlama... Oradasın... Unutmam... (Sesi yankılanır.) Baba! (Bir an) Günaydın çocuklar... Günaydın... Günaydın... Günaydın... (ÇKŞ, 54).*

## 2.5. ZAMAN

### 2.5.1. Vaka Zamanı Kronolojik Olan Tiyatrolar

Kurguyu meydana getiren olayların belirli bir tarihsel sıralama ile ilerliyor oluşu, eserin gerçeklik algısını arttıran önemli faktörlerden biridir. Bu şekilde bir vaka zamanına sahip olan metinler ise vaka zamanı kronolojik olan eserler başlığıyla değerlendirilebilir.

*Çatıdaki Çatlak*'ta olaylar birkaç aylık bir süre içerisinde başlar ve biter. Eserde ele alınan köyden kente göç problemi, vaka zamanının 1960 lı yıllar Türkiye'si olduğuna işaret etmektedir. İki perde - dört tabloda oluşan oyunun ilk tablosu, bir sonbahar sabahı ile başlar ve aynı gün öğleden sonra ile noktalır:

*Mevsim sonbahar. Vakit sabah. Zeytin, peynir, çay bardakları, kahvaltı sofrası ortada (ÇÇ, 13).*

Birinci perde - ikinci tablo, birkaç gün sonra bir öğleüstü başlar:

*Aynı hol. Birkaç gün sonra. Bir öğleüstü. Fatma Kadın, yanında bir kova su, yeri silmektedir (ÇÇ, 39).*

İkinci perdenin birinci tablosu, yaklaşık yirmi - yirmi beş gün sonra ile devam eder:

*Yirmi – yirmi beş gün sonra. Aynı hol, vakit öğle. Sofra hazır (ÇÇ, 61).*

Kronolojik bir şekilde ilerleyen eserin son tablosu olan ikinci perde - ikinci tablo, üç dört aylık bir ileri kırılma ile başlar ve sonlanır:

*Üç – dört ay sonra. Aynı ev. Aynı hol (ÇÇ, 91)*

*Kozalar*'da vaka çok kısa sayılabilecek bir sürede başlar ve biter. Eserde kullanılan radyo haberlerinde, Vietkong, Kamboçya'ya asker çıkarılması, ikinci kez Ay'a çıkılması gibi ifadeler yer verilmesi vaka zamanının 1969 yılı ve sonrası olabileceğini düşündürür:

*Spiker: Kamboçya'ya yeniden asker çıkarılıyor. (Bir an) Son çarpışmalarda yüz kırk dokuz Vietkong öldürüldü... (KO, 75).*

Kronolojik bir sırayla ilerleyen tek perdelik oyun, bir bahar gününün akşam saatlerine yakın bir zamanında, I. Kadın'ın evinde başlar ve biter:

*I. Kadın: ... Çay demlenmiştir. Çay içelim. Saati...*

*II. Kadın: Akşam çayını severim... (KO, 59)*

*Tombala*'da vaka zamanı olarak elde edilebilecek kesin bir tarih yoktur. Olaylar yaşlı bir çiftin evlerinde saat yedi sularında başlar ve yaklaşık bir saatlik bir süre içerisinde biter:

*Yaşlı Kadın: (Yerinden güçlükle kalkar. Gider, büfenin üstünde duran çalar saate bakar.) Yediye geliyor. Yemekten kalkalı yarım saat olmuş baksana.*

*Yaşlı Erkek: Yarım saat olmuş ya (TO, 728).*

*Sınırlarda* adlı oyunda da vaka zamanı olarak elde edilebilecek kesin bir tarih yoktur. Eserin I. Sınırı, ne bayramı olduğu belli olmayan bir bayramın kutlama hazırlıklarının yapıldığı bir zamanda geçmektedir:

*Sahne balonlarla süslüdür. Şurada burada eğri büğrü yazılmış 'Bayramımız kutlu olsun sözleri okunur (SNR, 131).*

Eserin II. Sınırı ise, şafak sökümüne yakın bir zaman dilimini kapsar:

... Şafak sökmekte. Motele üç adam girer. Şapkaları gözlerine eğik... (SNR, 147)

Erkek: Günaydın. Saat kaç? Benimki durmuş da.

Çocuk: Beşi on geçiyor bayım. Henüz güneş doğmadı. (SNR 153)

Kronolojik bir sırayla ilerleyen eserde III. Sınır, ertesi sabah devam eder.

... Marş durur. Ertesi sabah. Aynı yer... (SNR, 187).

Çıkış adlı eserde olaylar çok kısa sayılabilecek bir sürede başlar ve biter. Kız adlı oyun kişinin sokak kapısını her açtığında karanlıkla karşılaşması, eserin zaman olarak akşamüzeri veya gece yarısına yakın bir saat dilimini kapsadığını göstermektedir. Tek perdelik oyun, bir akşamüzeri başlayıp, sabahın ilk ışıklarıyla noktalanır:

Kız: (İlk kez hafifçe öfkeli, kapıyı iter, açar. Dışarısı zifiri karanlıktır) Eşikten dökeceğim, dedim. Eşikte durup dışarı dökeceğim... (ÇKŞ, 38).

Bir Kahramanın Ölümü'nde vaka zamanı olarak elde edilebilecek kesin bir tarih yoktur. Olaylar gece yarısından, şafak sökümüne kadar geçen bir zaman dilimini kapsamaktadır:

II. Erkek: ...Kaybedecek zaman yok, anlamıyor musun? Vakit gece yarısını çoktan geçti. Şafakla da bitecek bu iş... (BKÖ, 9).

Kendi Yazan Şarkı'da da olaylar çok kısa sayılabilecek bir zaman dilimini kapsamaktadır. Eserde yer alan komünist, işçi örgütü, jandarma gibi terimler ve radyoda çalınan marş, 1968 yılı ve sonrası Türkiye'sini anımsatmaktadır. Kronolojik bir sırayla ilerleyen eserin birinci bölümü, ay ışıklı bir gece yarısından güneşli bir bahar sabahına uyanılması ile başlar:

... Vakit gece. Ay ışıktı. Gece kuşlarının ve kurbağaların sesi... (KYŞ, 3).

... Bir süre sadece gece kuşlarının, kurbağaların sesi ve zaman zaman köpek ulumaları duyulur. Ay ışığında bir süre bu tabloyu ve bir çeşit gece müziğini izleriz. Yavaş yavaş doğu yanı kızılanır. Gün ağarır. Dekor bütünüyle seçilir. Bir bahar sabahıdır. Gün iyice yükselmiştir... (KYŞ, 8).

İkinci bölüm, aynı günün akşamı başlayarak ertesi sabahın öğle saatlerinde tamamlanır. Kronolojik bir zaman düzleminde ilerleyen eserde, hatıralar vasıtasıyla çeşitli geri dönüşler yapılmaktadır:

*Erol: Sütbeyaz bir hastanede ha? Hiçbir şeyden haberiniz yok sizin Halil gece vardiyasındayken... Birlikte didinip başlarını soktukları o tek göz evi bastılar. Kadını dipçiklediler. Gelininiz... Doğum sancılarındaymış o gece... (KYŞ, 71)*

*Kız: O güne dek, doğru, çok kitap devirmiştim ben Sonuç olarak da kitaplardan öğrendiklerimi dosdoğru fabrikadaki işçilere anlatmaya kalktım. Yaaa, köyliüyü bilmem ama korkunç bir işçi severdim ben. Biri yüzüme güldü, öteki gördüm cırk etti tükürdü ardımdan (Erol da kendini tutamaz, gülen) Gül ya. Gülünçtü benim durumum da Orda, terlemiş adamlar ortasında süslü püslü durmuşum, “Belli bir sınıf bilincinin doğması için,” falan deyip duruyorum (KYŞ, 75).*

### 2.5.2. Vaka Zamanı Akronik Olan Tiyatrolar

Olayları kronolojik bir sıralama ile ilerlemeyen eserler, zaman açısından akronik ifadesi ile değerlendirilirler.

*Çok Uzak – Fazla Yakın* adlı oyun, zaman ve insan arasındaki ilişkiden yola çıkarak, insan hayatının evrenselliğine çeşitli göndermelerde bulunur. Oyun zaman açısından, şimdi-geçmiş-gelecek kavramları arasındaki kronolojik olmayan bir sıralama ile ilerlemektedir. *Zaman sürekli olarak kendi içinde değişim göstermekte, zamana bağlı olarak insanlar da değişime tabi olmaktadır. Karakterler, şimdiyi, dün ve yarın olarak da temsil etmektedirler. Yaşlarında ve karakteristik tutumlarında herhangi bir değişim olmadan, sadece zaman atlaması ile gerçekleşen bu durum, oyuna farklı bir boyut getirmektedir (Aytaş, 2013:125).*

Kurgu, Ahmet ve Selma Tura isimli oyun kişilerinin yaklaşık kırk yıllık evlilik hayatlarını kapsamaktadır. Bu kadar uzun bir zaman diliminin kurguya aktarımı ise geriye kırılmalar yolu ile sağlanmaktadır. Oyunun şimdiki zamanını Meltem ve Aydın isimli merkez kişiler oluşturur. Meltem, annesini kaybedişinin ardından çocukluğunun geçtiği eski evlerine gelerek zaman içerisinde bir yolculuğa çıkar. Bazen geriye bazen de ileriye doğru kırılan zaman, esere akronik bir yapı özelliği kazandırır. Böylece oyun için zaman kavramı özel bir noktaya taşınmış olur:

*Meltem: Evimiz... Yani annemin yaşadığı evin arkasındaki yapıları yıkıyorlar. (Bir an) Ne kadar yırtıcı sesli bir zamanı yaşıyoruz! İç seslerimizi örten, bizi bizden uzaklaştıran bir zaman. Öyle ki, hiç ölmeyecekmiş gibi yaşamış bir annenin kaybindan sonra, anısını birkaç saatten fazla dayanmayacakmış gibi geliyor insana... (ÇUFY, 28).*

Hatırlamalar sonucu birer anlatıcı işlevi kazanan oyun kişileri, bilgi verme yolu vasıtasıyla seyircinin değişen zaman, kişi ve olaylar arasında karşılaştırmalar yapabilmesine imkân sağlar. Böylece zaman, kurguyu oluşturan temel unsurlardan biri olmaktan çıkarak üzerine düşünülmesi gereken dinamik bir yapı haline gelmiş olur:

*Meltem: Düğün günüm! Böyle bir güz günü. Yine akşamüstü. Yine buradayız, bu bahçede. Ve... (Sol kulise seslenir.) Duvak! (Kulisten uzatılan duvağı alır, başına koyarken) Duvağımlayım... (ÇUFY, 29).*

*Çok Uzak Fazla Yakın* adlı oyunda, gerçek ve hayal birbirinin içine girer. Hangi durumun gerçek, hangi durumun hayal olduğunun anlaşılması çoğu zaman imkânsızdır. Ağaoğlu'nun kendine özgü bu anlatım tarzı, izleyiciyi oyuna bağlayan esas unsurdur. Zaman geçişlerini büyük bir ustalıkla gerçekleştiren yazar, bunu yaparken okuyucusunu esere dâhil etme gayretindedir. Yazar, eserinde zaman kavramını özgür bırakarak geleneksel tiyatro kalıplarının dışına çıkma fırsatını yakalar. Oyun zamanının bu dinamik ve özgür yapısı, sadece günümüzü değil, geçmiş ve geleceği de aynı sahnede buluşturarak izleyiciye görsel bir şölen sunma imkânı sağlar:

*Meltem: (Duvağını yeniden takıp ayağa kalkar. Seyirciye) Birbirimize öyle bağlı, o kadar muhtaç yaşamışken, ondaki bu ani değişme! (Dalgın) Gerçekten, tam ne zaman başladı, o akşam değil mi? Duvak taktığım akşam?*

*(Ses tonu değişir.) Ah, işte Aydın! Kravat takmış, Benim için. O kadar incedir ki... (ÇUFY, 46).*

*Evcilik Oyunu* adlı eserde vaka zamanı olarak elde edilebilecek kesin bir tarih yoktur. Altı tablodan oluşan eser akronik bir sıra ile ilerler. Oyunun merkez kişileri; birinci tabloda boşanma talebi ile hâkim karşısına çıkarken, ikinci tabloda meydana gelen bir geriye kırılma ile çocukluk günlerinden çeşitli kesitleri canlandırmak üzere sahneye gelirler. Eserin ikinci tablosunda meydana gelen bu kırılmanın ardından üçüncü, dördüncü ve beşinci tabloda zaman içerisinde ileriye doğru akmaya başlar. Yazar bu sayede karakterlerin çocukluklarına dair önemli kesitleri seyirciye bir bütünlük algısı içerisinde sunma fırsatını yakalar:

*(Dört yol ağzında: İlk tabloda gördüğümüz Erkek, 17 yaşlarında. Üstünde ceket kolları, pantolon paçaları kısaltılmış bir elbise, elinde kitaplar dipten gelir, usulca büfenin önünde dergilere bakmakta olan kıza yaklaşır. Gene de aralarında yarım metre uzaklık)*

*Ahmet: (Her halinde bir erkeklik özenişi) Benden niye kaçılıyorsunuz? (EO, 34).*

Altıncı tabloda bir kırılma daha yaşayan eser, ilk tabloda kaldığı yerden devam eder. Oyunun merkez kişileri olan erkek ve kadın, ilk tablodaki halleri ile hâkim karşısındaki yerlerini alırlar:

*(Erkek ve Kadın ilk tablodaki gibi, sahnenin önünde, yüzleri seyirciye doğru dönük birer tahta sandalyede oturmaktadırlar...) (EO, 71)*

## 2.6. DİL VE ANLATIM

### 2.6.1. Konuşma Dili

*Evcilik Oyunu* adlı oyunda samimi konuşmalara yer verilir:

*Anne I: Geçin Allah aşkına! Şöyle rahat oturun. Dur hayatım arkana şu yastığı aliver.*

*I. Misafir Kadın: (Lale'ye) Gel bir öpeyim seni.*

*II. Misafir Kadın: Pek de tatlı ayol (EO, 21).*

*Bir Kahramanın Ölümü* adlı eserde konuşma diline ait “Eee be!” gibi çeşitli ünlem unsurlarına yer verilir:

*I. Erkek: Eee be! Kes! (Bir süre sessizlik. İkisi de düşünceli durur.) Hadi... Yeni bir deneme... Hadi... Uyku ilacı yanlış bir yol kanımca (BKÖ, 11).*

*Çatıdaki Çatlak'ta* konuşma diline ait unsurlara sık sık yer verildiği görülür:

*Fatma Hanım: Hazırsan koyuvereyim çayını.*

*Arif: Canım yine hiçbir şeycik istemiyor.*

*Fatma Hanım: Ah senii! Akşam kavunu fazla kaçırdın da ondan. Dedim ama, kardeş sözü dinleyen kim? (ÇÇ, 13).*

Rutin bir ev gezmesini konu alan *Kozalar* adlı oyunun merkez kişisini oluşturan kadınlar arasındaki sohbet konuşma dili ile kaleme alınır:

*II. Kadın: Neden canım? Ne güzel... Bazen şıp diye çağrılıyorsun bir yere, şıp diye gerekiveriyor bir gece çantası... Ben de yapsam bir tane... Geçende bir hanımın elinde gördümdü de... (Keser.) Aaa, hep söktün onu sen?*

*III. Kadın: Süküciğim ya... Sökmeyip de ne yapıcığım... Oldu mu doğru dürüst olmalı. Öyle yarım yamalak şeylerden hiç hoşlanmam. Gözüm de iyi seçemiyor. Bu salon çok karanlık... (Kıkırdar) (KO, 88).*

### 2.6.2. Devrik Cümleler

Eserlerinde toplumun her kesiminden kişilere yer veren Adalet Ağaoğlu, tiyatrolarını oluştururken konuşma diline ait unsurdan faydalanır. Ancak yazarın eserlerini kaleme alırken daha çok kurallı cümleler kurmaya özen göstermesi ve devrik cümlelere oldukça az yer vermesi, dil hususundaki hassasiyetlerini yansıtmaktadır.

*Evcilik Oyunu*'nda devrik cümlelere yer verilir:

*Erkek: Onun için ister istemez ayrılmalıyız... İster istemez... Kim bilir, ayrı yaşamak için doğmuşuz zahir... Alışmamışız birlikte yaşamaya belki de... Hayır... Özür dilerim. Söylemiyorum terslik olsun diye... Bilmiyorum. Asıl sebebini bilsem söylemem belki de... Bildiğimi söyledim, efendim. Birlikte havasız kalıyoruz dedim... Tanıklarımız... Demek tanık gerekli, öyle mi? (EO, 12).*

*Sınırlarda* adlı oyunda devrik cümlelere yer verilir:

*Çocuk: Belki sanmıyorumdur. Sanmıyorumdur da biri demiştir öyle gerçekten. Diledi gerçekten bunu. Biliyorum (SNR, 159).*

### 2.6.3. Deyimler ve Atasözleri

#### 2.6.3.1. Deyimler

*Evcilik Oyunu*'nda bazı deyimlere yer verilir:

*Erkek: ... Şu havasızlık belimizi fena büktü, yoksa... (EO, 15)*

*Anne II: Bir şey yapmamış... Tam sekiz dakika geç kaldın. Sekiz dakikadır şurada dokuz doğurdum... (EO, 39).*

*Çatıdaki Çatlak* adlı oyunda deyimlere yer verildiği görülür:

*Fatma Hanım: Gelmez, bilmez miyim? Gelmez. Ah, gözüm pek arkada kalacak! Ah ne yapsam, bilmem ki... (ÇÇ, 15).*

*Komşu: Bak, evliymiş de. Başı bağlı. İyidir iyi. Gözü dışarda olmaz hem! (ÇÇ, 25).*

*Kozalar* 'da şu deyimlere yer verilir:

*II. Kadın: (Yakasını açar, göğsüne tükürür) Evlerden ırak! (KO, 66)*

*I. Kadın: (Birden, öfkeli) Ne istiyorlar bizden canım? Ne kötülüğümüzü gördüler? Daha ne evler var. Oralara gitsinler... Gizlenmekse istedikleri, o kadar etliye*

sütlüye karışanlar var; onların evinde gizlesinler. Biz karıştırıyor muyuz etliye sütlüye ? (KO, 83).

*Tombala* adlı oyunda deyimlere yer verilir:

*Yaşlı Kadın: Aman, ödümü patlattın. Hep bir şeyler atıştırır, bir yandan da bana bağırırsın. Geçti mi? Geçti değil mi? (TO, 733)*

*Yaşlı Kadın: (Kırılmıştır) Oynama. Sanki bir şey! Zaten hep böyle yaparsın. Eskiden de böyle yapardın. Çoluk çocuk toplandık mı masanın başına... Kırk yılda bir... Ne arıyorsun sen? (TO, 733).*

*Sınırlarda* 'da deyim kullanımı mevcuttur:

*I. Sivil Polis: Sonra, sonra... Çabuk olalım. Yürüyün. Geçen arabalara da göz kulak olun! (SNR, 152).*

*Çok Uzak Fazla Yakın* adlı eserde bazı deyimlere yer verilir:

*Aydın: Öyle ya, sen başarısın. Her şeyi. Eh Suat da zaten konformistin tekidir; ne diye ince eleyip sık dokumalı, neden sorun yaratmalı yani? (ÇUFY, 114)*

*Meltem: (Şimdiki zaman tonuyla) Durup dururken kimseye hazırına vermiyorlar o rolleri... (Aydın'a yan yan bakarak, dondurucu) Ekmek aslanın ağzında yavrum (ÇUFY, 155).*

*Çıkış* 'ta şu deyimlere yer verildiği görülür:

*Baba: Bizi kandırıyor satıcı. İyice kandırıyor. Gözümüzü korkutup her ilacını bol bulamaç satıyor. (ÇKŞ, 39)*

*Kız: Sırtımda sen varsın. Ondan bu denli zayıfım... Anlıyor musun? Ondan bu denli güçsüz... Kocamış, ağır gövden...*

*Baba: (Ağlar) Boyun devrilsin e mi? (ÇKŞ, 47).*

*Kendini Yazan Şarkı* 'da deyim kullanımı mevcuttur:

*Munise: (Onun başını sumsuklar.) Naha boyun devrilsin e mi? Azgın! (KYŞ, 13).*

Tiyatrolarında çok sayıda farklı deyim kullanan Adalet Ağaoğlu, bu sayede karakterlerinin ait olduğu sosyal çevreyi ve yaşam biçimlerini somutlaştırmış olur. Bu ise oyunlarının gerçeklik algısına katkı sağlar.

### 2.6.3.2. Atasözleri

*Evcilik Oyunu* 'nda atasözüne yer verilir:

*Kadın: Boşuna dememiş atalarımız, 'Akıl akıldan üstündür' diye... (EO, 14).*

#### 2.6.4. Ağız Özellikleri

*Çatıdaki Çatlak* adlı oyunda Yozgat'tan İstanbul'a göçmüş oyun kişileri olan Sadık ve Fatma Kadın, yöresel söyleyiş özelliklerini muhafaza ederler:

*Fatma Kadın: He ya hanımım. Var. İmam nikâhımda var, öteki de. Onu sonradan yaptırdıydık. Hani Yozgat'a geldiydik de... Benim adam çalışmadaydı ondan sonracığıma... Ben de hanımımın yanına girdiydim... Hâkim beylerin yanına hani... Çok eyliklerini gördüm emme... Belki bilirsiniz... İclal Hanım dirlerdi gendisine... Sizden eyi olmasın, pek eyiydi... (ÇÇ, 25).*

Oyun kişilerinin kullandığı bu ağız özelliği ait oldukları sosyal tabakanın eserdeki yansımasıdır.

#### 2.6.5. Yabancı Dil Kullanımı

*Çok Uzak Fazla Yakın*'da İngilizce cümle yapılarına ve kelimelere yer verildiği görülür:

*Selma: ... İyi. Peki. But... 'Müzik yapmak' için bir ülkeden kaç, ötekinde kazık çak. İnsan ilkin hayatıyla kurmalı müziği, hayatıyla! Aydın'la sen de 'tiyatro yapıyorsunuz.' Make the music, faire le theatre... Böyle bir laflar. Hem kuzum, hayatın aslı dururken tiyatro gibi sahtesine ne gerek var? (ÇUFY, 35-36).*

Oyunda bazı yabancı marka isimlerine de yer verilir:

*Can: E, onunla da iş yani para konuşmuyor musun? O gelince hep, yetiyor, yetmiyor, borçlar var, Can'a bir çift pabuç şu kadar lira, Mc. Donalds da her gün bir sandviçi, bir kolası var, demiyor musun? (ÇUFY, 67-68)*

*Can: Annem son gidişinde Harrod's'dan almış. Kazağı da... (ÇUFY, 69).*

Ayrıca oyun içerisinde boyun eğen - sorgulamadan itaat eden anlamına gelen Fransız kökenli “Konformist” kelimesine de yer verilir:

*Aydın: Öyle ya, sen başarısın. Her şeyi. Eh Suat da zaten konformistin tekidir; ne diye ince eleyip sık dokumalı, neden sorun yaratmalı yani? (ÇUFY, 114).*

*Çıkış* adlı eserde geçen bazı böcek ilaçlarının isimleri yabancı sözcüklerden meydana gelmektedir:

Baba: (Hesap yaparak) Beş kutu sabun tozu... İki kilo kükürt... Üç kilo asitborik... Dört kutu DDT. İki kilo Kill-Off... Elli santim dantel... (Başını kaldırır) Ne be? (ÇKŞ, 33).

*Bir Kahramanın Ölümü'* nde Fransız bazı müzik adamlarının ve eserlerinin isimlerine yer verilir:

I. Erkek: Öyle. Ölüme en uysal bir biçimde peki... (Gider, plak dolabını aaçar. Plakların içinden birini seçer. Pikaba koyar. Bir Fransız şarkısı duyulur: S. Reggiani'nin okuduğu, *Le Deserteur*.)

II. Erkek: Ha, demin unuttum... Bir kahramanın aydını üstelik Fransız şarkıcılarını sever... (Vurgulayarak Racin'den okuyormuş gibi) Ne güzel Fransız kültürüyle yetişmiştik hem hepimiz! (Kahkahalarla güler) (BKÖ, 10).

#### 2.6.6. Terim

Çeşitli meslek, sanat ve bilim dallarına has anlamları karşılayan kelimelere terim denir. Yazar eserinde yer verdiği terimler aracılığıyla karakterlerin sosyal konumuna, vaka zamanına ve mekâna dair çeşitli göndermelerde bulunabilir.

*Kozalar* adlı oyunda Vietnam savaşında ABD işgaline karşı direnen askeri örgüte verilen “Vietkong” ismine yer verilir:

Spiker: Kamboçya'ya yeniden asker çıkarılıyor. (Bir an) Son çarpışmalarda yüz kırk dokuz Vietkong öldürüldü... (KO, 75).

*Çok Uzak Fazla Yakın*'da oyunun merkez kişisi olan ikiz kardeşlerin sanattan politikaya kadar birçok alanda kültürel birikimleri yüksek birer aydın insan olmaları, konuşmalarında sık sık terimsel ifadeler kullanmalarına sebebiyet verir:

Meltem: (Yukarı doğru, boşluğa) Tekrar rica ediyorum. Sakın yakın plan çekmeyin. Artık beni... Hiçbir zaman... (ÇUFY, 16)

Selma: Senin proleter gelinler duvak takmıyorlar mı yoksa? (ÇUFY, 33)

*Çıkış* adlı eserde bazı kimyasal terimlere yer verilir:

Baba: (Hesap yaparak) Beş kutu sabun tozu... İki kilo kükürt... Üç kilo asitborik... Dört kutu DDT. İki kilo Kill-Off... Elli santim dantel... (Başını kaldırır) Ne be? (ÇKŞ, 33).

### 2.6.7. İkilemeler

*Evcilik Oyunu* adlı eserde ikileme kullanılır:

II. Misafir Kadın: Bir de şimdikilere baksana (Başıyla çocukları işaret eder) Bu yaşta bayağı açık açık, insan ortasında tırnak kadar kızın bacaklarını açmaya çalışıyor (EO, 28).

*Çatıdaki Çatlak* adlı eserde ikilemeye yer verilir:

Komşu: Aman, ben ne evlenmemiş karılar bilirim. Bizim yaşımızda hepsi de türüm türüm tüter (ÇÇ, 18).

*Kozalar* oyununda ikilemelere yer verilir:

II. Kadın: ... Sara sara, sara sara daralır mide. Daralınca hiçbir şey almaz olur içine... (KO, 64)

III. Kadın: Olabilir. Çünkü biliyor musun, köşe başlarında durup, efendime söyleyeyim, böyle böyle el kadar kâğıtlar dağıtıyormuş herkese. Düşün! Bir dilenci gibi durup! (KO, 66).

*Tombala* adlı eserde ikileme kullanılır:

Yaşlı Kadın: Bir kez anan, baban, çoluk çocuk doluştuk masanın başına... Yerde etti iki yüz kırk kuruş. Bir türlü bölemediydin çinkoyu, tombalayı... (TO, 731).

*Sınırlarda* adlı eserde ikileme kullanılır:

Adam: ... Zümrüt yeşili çayırın ortasında pembe yanaklı çocuklar koşar oynar; bir Aliççi onlara boynundan dizi dizi turuncu, parlak alıçlar verirmiş... (SNR, 199).

*Çok Uzak Fazla Yakın* adlı eserde ikilemelere yer verilir:

TV. Röp. : (Spiker tonunda) Böylece geçen yıllar, yıllar... Ve Sayın Meltem Tura'nın bütün engelleri aşa aşağı bugüne erişmesi... (ÇUFY, 16)

Meltem: Hem de çok güç. Çeşitli engellerle, baskılarla savaşa savaşa, yapayalnız öyle; yalnız, çünkü devletimiz de sanatçımıza... (ÇUFY, 17).

*Çıkış* adlı eserde ikileme kullanımı görülür:

Kız: (Altan alarak yakını) Gövdem yapış yapış... Dokun bak, nasıl yapış yapış... (ÇKŞ, 43).

*Bir Kahramanın Ölümü*'nde ikileme kullanılır:

I. Erkek: ... Denizlerin dibinde kıkır kıkır bir gülüşmedir gidiyor. Neptün, Neptün olmasaydı, denizlerin tek egemeni olmasaydı... (BKÖ, 28).

*Kendini Yazan Şarkı* ‘da bazı ikilemelere yer verilir:

*Munise: Güneş vurmuş su gibi. Pırıl pırıl...*

*Seher: Sarı mı?*

*Munise: (Alışkindir. Hiç bakmadan) Dolgun başaklar gibi... Güneşte yelbir yelbir sallanan olgun başaklar gibi... (Bir an. Munise beşiği bırakır. Kalburu çalkalar. Kalburu önce ağır ağır, sonra gittikçe hızlanan bir tempoyla sallayacaktır) (KYŞ, 11).*

Ağaoğlu, kullandığı ikilemeler vasıtasıyla bazı ifadelerin etkisini kuvvetlendirir. Bu sayede oyun temposunu yükselterek izleyicinin dikkatini çekmeyi başarır.

## 2.6.8. Küfür ve Argo

*Evcilik Oyunu*’nda küfür kullanımına yer verilir:

*Anne II: Seni şıfıntı seni! Hem romanmış da... Kız orospu mu olacaksın ha? Orospulukta mı hevesin? Bu sevmekli mevmekli kitapları kim sokuyor kulağına? Kim veriyor bunları sana ha? (Çiğdem “orospu” lafını duyduğundan beri bir dehşete kapılmış, titremekte. Kulaklarını tıkar. Ağlayarak odadan kaçır) (EO, 41).*

*Çatıdaki Çatlak* adlı eserde argo unsurlara yer verilir:

*Komşu: ... Hah işte damladılar peşimden, piç kuruları! (ÇÇ, 23)*

*Sadık: ... Han kapısı, man kapısı... Çıksın kancık ortaya, ben de girmeyeyim... (ÇÇ, 92).*

*Sınırlarda* adlı oyunda argo unsurlara yer verilir:

*Erkek: Oha... Oha... Beri dur. Beeennn!*

*Kadın: Ben istedim onu. Ben sevdim. Ben korudum güneşten, yağmurdan (SNR, 192).*

*Çıkış* adlı eserde çeşitli argo kullanımları mevcuttur:

*Baba: ... Durmadan ilaç alıyorum... Daha ne istiyorsun, domuzun kızı? (ÇKŞ, 44).*

*Kız: Bunaksın sen! Bunak ve bencil! İkimizmiş... (ÇKŞ, 45).*

*Kendini Yazan Şarkı* ‘da argoya yer verilir:

*Munise: (Şarkısını kesmek zorunda kalır. Radyonun üstüne fırlar.) Naha Fıransan batsın e mi? Eeeeemöööö!.. Meeemmmmmöööö!.. (Radyoyu kapatır.) Piiis! Şıllık! Dömööö!.. Yööö!... Çocuğu da uyardı gavurun karısı! (KYŞ, 9).*

Adalet Ağaoğlu, oyunlarında yer verdiği alt kültür gruplarına mensup, eğitimsiz oyun kişilerine sık sık çeşitli argo ifadeler kullandırır. Bu sayede sıradan oyun kişileri yerine temsil ettikleri sosyal tabakanın yansıması tipler elde etmiş olur.

### 2.6.9. Kalıplaşmış İfade

*Evcilik Oyunu*’nda kalıplaşmış ifadeler vardır:

*II. Misafir Kadın: Eee, adı çıkanın turşusu çıkar elbet. Babası zengin olmasaydı gene de zor satardı kızını. (EO, 57)*

*I. Misafir Kadın: Aaa! Başıma gelenler.*

*II. Misafir Kadın: Vallahi gözlerimle gördüm. Sen buna biraz dikkatli ol.*

*I. Misafir Kadın: Daha bu yaşta! Üstüme iyilik sağlık! (EO, 27).*

Kullanılan kalıplaşmış ifadeler, karakterlerin toplumsal kimlik kazanmalarına ve kurgunun seyirci tarafından daha kolay benimsenmesine yardımcı olmaktadır.

### 2.6.10. Dil Bozukluğu

*Çıkış* adlı eserde “mızımak” sözcüğünün “mızgırdamak” şeklinde yanlış kullanıldığı dikkati çeker:

*Baba: Ya koskoca bir orduyla savaşsan ne olacak? Ha? Sorayım sana? Savaş alanlarında... Erkekler gibi... Başka kadınlar, kızlar... Neler... Bomba yağmuru... İnsan kanı... Kan ya. Ha? İnsan kanına bulanmış değilsin ya. Topu topu hamam böceği hepsi. Buna bile mızgırdanyorsun... Durmadan ilaç alıyorum... Durmadan... Daha ne istiyorsun domuzun kızı! (ÇKŞ, 44).*

*Tombala* ’da “cıvımak” deyişi “cınımak” şeklinde kullanılır:

*Yaşlı Erkek: (Öfkeli) Gene cınıma! Çinko dedim, cınıyorsun! Okumaz olur muyum? Hem okudum, hem de... (TO, 732).*

## 2.7. ANLATIM TEKNİKLERİ

Kaleme aldığı tiyatrolarında pek çok farklı anlatım tekniğinden yararlanan Adalet Ağaoğlu, bu sayede kendine has, zengin bir tiyatro dili meydana getirmiş olur. Yazarın tiyatrolarında kullandığı anlatım teknikleri şu şekilde sıralanabilir:

### 2.7.1. Benzetme

*Kozalar* adlı oyunun merkez kişilerinden I. Kadın'ın bilgiç tavrı ve maddiyata karşı düşkünlüğü, kanaryasına karşı olan zaafı aracılığı ile güzel bir benzetme yapılarak seyirciye aktarılır:

*I. Kadın: Bir evde bir kanarya şart. (Aksırır) Kanaryasız ev (Aksırır) tokmaksız davula benzer. (KO, 57).*

*Çok Uzak Fazla Yakın* adlı oyunda merkez kişilerden Meltem'in tiyatroya bakışı çok kısa ve net bir benzetme ile dile getirilir:

*Meltem: Tiyatro bir ayna. (ÇUFY, 36)*

Meltem'in kocası Suat'ın abartılı üslubu, eşinin kardeşi Semih tarafından alaylı bir benzetme ile eleştirilir:

*Semih: (Saçı ıslak, çatkılı gömleğinin yerine başka bir çatkılı gömlek giymiş olarak gelir.) Ooo, bakıyorum düğün pastası da hazır! (Bankın beri yanına gider, sözde bir masadaki yüksek pastaya uzanır, bir dilim keser ve Meltem'in ağzına sözüm ona bir lokma uzatırken) Hayatımız bu pasta kadar bol kremalı, bol şekerli, bol yaldızlı ve bunun kadar da çıpcıvık olsun sevgilim. (Bu teatral deyiş ardından ton değiştirir) Suat abi söylüyor bunu (ÇUFY, 36).*

### 2.7.2. Masalsı Anlatım

*Sınırlarda* adlı oyunda kurgu, Adam isimli oyun kişinin Çocuk adlı oyun kişisine anlattığı bir masal ile sonlanır. Bu masal eser boyunca bir simge olarak kullanılan barış çiçeği hakkındaki didaktik bir anlatıdır:

*Adam: Öyle. Çok güzel bir çiçek. O büyüdü mü bütün dünya pembe bir balona dolmuş gibi olurmuş. Şeker pembesi bir balona. Çocuklar her gün bayram eder, sevgililer buluşmuş. Çiçek büyüdükçe öyle çoğalmış ki, uçaklar taşısa bitiremezmiş. Çiçek herkesin çiçeğin imiş. Herkes sevgiyle bakarsa büyür, o büyüdükçe dünya daha bir güzelleşirmiş. Bu çiçek sınırlarda hiç bitmezmiş. Sınır onun can düşmanymış. Uçurtmasını*

ve kâğıttan uçaklarını kaçırap da alamayan çocukların üzüntüsünden sararmış çünkü (SNR, 198).

*Çıkış* adlı oyunda kızını sakinleştirmek için türlü masallar anlatan bir baba figürüne yer verildiği görülür. Bu masallardan birincisi, babanın kızına kendi hayatlarından daha yoksul hayatlar olduğunu ispat etmek için uydurduğu tuhaf bir anlatıdır:

Baba: ...Bir zamanlar... Yani zamanın birinde işte... Bir zamanlar şey olmuş. Çok yoksul bir adam şey etmiş... Çok zengin bir adamı tanımış. Çok zengin olan bu adam var ya, çok zengin olan o adam çok ıssız bir yerde otururken... Yani çok ıssız bir yerde otururmuş ama her hafta ilçeye gidermiş. İlçeye evet. İlçeye gidip bütün ürünleri sattıktan sonra... Bol ürünleri varmış çünkü... Bütün ürünlerini sattıktan sonra, kesesini para ile doldurup şeye dönermiş. Evine. Evine dönerken, o çok zengin adam evine dönerken pek de ıssız yerlerden geçmek zorundaymış. Evi öyle bir yerdeymiş çünkü. Söyledim ya. Çok yoksul bir adam var demiştim hani? İşte o çok yoksul adam da bir gün, yani her şeyin, açlığın falan canına tak ettiği bir akşamüstü...

Kız: (Hıçkırarak keser) Nesi güzel bu öykünün? Çok çirkin bir öykü... (ÇKŞ, 41).

Babanın kızı için anlatmayı tercih ettiği ikinci öykü ise, aşkın bir genç kızın başına getirebileceği felaketleri konu edinen başka bir öyküdür:

Baba: ... (Yine beceriksizce anlatmaya başlar) Yaşlı bir kadın var. Bu yaşlı kadın bir gün suya bakıp bakıp... Dereye bakıp bakıp demiş ki... Nasıl bu kadar çabuk yaşlanmış ve çirkinleşmiş olduğunu düşünmüş...

Kız: (Büsbütün hıçkırır) Hüzünlü... Bu çok hüzünlü bir öykü baba!

Baba: İnan ki değil. Sonunu dinle de bak. Gülmekten kırılacaksın. Öyle güleceksin ki... Bu yaşlı ve çirkin kadın suya bakıp bakıp düşündükçe, günlerden bir gün şey aklına gelivermiş. (Zorla gülererek) Ne aklına gelmiş, biliyor musun? Gençliğinin en güzel günleri bir erkeğe şey ettiği, yani aşık oluverdiği günlermiş. Bu gelmiş aklına işte. Bakmış ki uzun sürelerdir hiç aşık olduğu yok, hiçbir erkekle ilgilenmiyor, onun için de...

Kız: Hiçbir erkek onunla ilgilenmiyor da ondan (ÇKŞ, 42).

*Bir Kahramanın Ölümü*'nde I. Erkek, intihar fikrine karşı kendini sakinleştirmeye çalışırken eline aldığı rastgele bir kitaptan, yazarının kim olduğu bilinmeyen bir masalı II. Erkek'e okur:

I. Erkek: (Çabuk çabuk, ezbere okur gibi...) Bütün kargaşalık o zaman başladı. Önceleri Neptün deniz gibi hayvanlarına, yani uyruğundakiler kendini şöyle biraz öfkeliye gösteriverdi mi, bütün yengeçler, denizanası, deniz kaplumbağaları sıraya girer,

*Neptün'ün önünde el pençe dururlardı. Ama artık öyle mi ya? Yumurtasını yeni çatlatmış sardalya bile Neptün'le alay ediyor. Deniz üstündeki balıkçı sandallarının ise artık ne Neptün'ün gönderdiği fırtınalara, ne de tufanlara aldırdığı var. Herkes Neptün'e gülüyor. Neptün tahtının üstünde kendini artık eskisi gibi güçlü ve gururlu duymuyor. Yaşlandığından ötürü mü, yoksa Printil'e sakalı kaptırdığından mı? Venüs türlü pomatlar sürünüyor. Kokular sürünüyor. Artık Neptün için değil. Geçkin yaşında yine de genç olan gönlünü iri bir deniz kaplumbağasıyla oyalamak için... Neptün sakalı Printil'e kaptırdığından Venüs'ün oyunbazlıklarını bile görmüyor...(BKÖ, 28-29).*

### 2.7.3. Tekerlemeler

*Sınırlarda*'da yer alan bando takımı, uygun adım yürümek için bilindik yer yön tekerlemesini hep bir ağızdan söyler:

*Bando: Sağ-sol!*

*Sağ-sol!*

*Sağ-sağ!*

*Sol-sol!*

*Sağ-orta!*

*Sol-orta! ... (SNR, 141).*

Bu kullanım eserin dramatizasyonuna katkı sağlamaktadır.

### 2.7.4. Anlatma Tekniği

Tiyatro, göstermeye dayalı bir sanat olsa bile yazar eseri oluşturan diyaloglar içerisinde yer yer anlatma tekniğine yer verir. *Bu yöntemde, anlatıcı, hikâyeyi sunuşuyla, sunuş sırasında yaptığı açıklama ve yorumlarıyla okuyucunun dikkatini metne değil, kendi üzerine çeker (Tekin, 2004:190).*

*Kozalar* adlı oyunda anlatma tekniğine başvurulur:

*III. Kadın: Aaa, terbiye gibi var mı rica ederim... Her şeyin başı terbiye. (Sesini alçaltır) Bir komşum var. Komşumun bir oğlu var. Fakültede... Ne ana dinliyor, ne baba... Görsen bir bağırıyor onlara, bir baş kaldırıyor...*

*II. Kadın: (Yakasını açar, göğsüne tükürür) Evlerden ırak!*

*III. Kadın: İşitiyorum: 'Siz nesiniz?' diyor hep. 'Ne işe yararsınız siz?' Böyle diyor. 'Sizi bir çuvala doldurmalı, ağzını bağlayıp denize atmalı!' diyor (KO, 66).*

*Çok Uzak Fazla Yakın*'da anlatıcı kimliği kazanan merkez kişilerden Meltem, seyirciye ailesini tanıtırken anlatma tekniğini kullanır ve şöyle bir girizgâh yapar:

*Meltem: ... Çok kalabalık değiliz. Biz bizyiz. Aile, tiyatrodaki çocuklar falan... Suat'la böyle istedik... Sizlerden başka burada birbirini tanımayan pek yok gibi. O halde sizlere onları tanıtayım... (ÇUFY, 30).*

### 2.7.5. Manzum Anlatım

*Evcilik Oyunu* adlı eserde oyunun merkez kişilerinden Erkek karakterinin on yedi yaşındaki hâli olarak sahneye gelen Ahmet, sevdiği kız için şiirler yazan, genç bir delikanlıdır. Ahmet'in yazdığı bu şiirleri oyundaki manzum anlatılar olarak belirtmek mümkündür:

*Ahmet: Sen hayatımın Çiğdemi,  
Gözlerimde aşkın nemi,  
Bir bakışın parçalar,  
Şu zavallı kalbimi.  
Eğer bir gün ölürsem,  
Sakin üzülme e mi? (EO, 39)*

*Ahmet: Sen rüyamın çiçeği,  
Ben çiçeğin böceği,  
Ömrümün tek gereği.  
Mehtabın ışığında,  
Adını sayıklarım.  
Senindir yoğum varım,  
Ölmeye de hazırım,  
Tek sen mesut ol diye.  
Budur gönlümün son dileği,  
Türk'ün bükülmez bileği (EO, 42).*

Yazarın yer verdiği manzum ifadeler, karakterlerin mizaç özelliklerinin sahne düzlemine yansıtılmasında kolaylık sağlamaktadır.

### 2.7.6. Bilinç Akışı/Bilinç Akımı

Anlatı kişinin aklından geçenlerinin araya girmeden okuyucuya aktarılması yöntemidir. *Bu yöntemde cümleler, kelimeler, ifadeler, dilbilgisi, akıl ve mantık kurallarına bağlı kalmadan; sayıklama biçiminde, kişinin o an aklına nasıl geliyorsa öyle aktarılır. Kişinin içinden gelenler, bilinç tarafından nizama konulmadan içe doğduğu gibi öylece dile dökülür. İfadeler ve düşünceler, birbirinden kopuk olabilir, ilgisiz yerlere kayabilir ve birbiriyle mantıklı irtibatlar içinde olmayabilir. Kişi, çağrışımlarla, hatırlamalarla, hayal kurmalarla oradan oraya atlayabilir. (Çetin, 2011:180-181).*

*Bilinç akışında karakterlerin zihninden akıp giden düşüncelerde mantıksal bir bağ yoktur. Daha çok çağrışımın ilkesine göre akarlar. Ayrıca gramer kurallarını da gözetmezler (Moran, 1983:67).*

Çatıdaki Çatlak adlı oyunda bilinç akışı tekniğine yer verilir:

*Fatma Kadın: (Elinde küçük bir paketle gelir.) Neredesin ya? (Ses alamaz. Küçük paketi hemen koynuna sokar.) Deli mi ne? Hem ister, hem defolur. Bıktım valla! Uy alnımın kara yazısı uy... Senin halin ne, demiyo düzüünün oğlu... Çayı da, cigarayı da kiminen içecen bilmiyom mu ben? Gine o Sabbik kaltağına gidecen değ mi? Şinci gine kurarlar maltızı, demlerler çayı, geçerler karşısına... Oh, garın çalışsın çırpıtsın, elin orospuları yesin, eyi mi? (Bir yandan ağlar, bir yandan acele ortalığı düzene koyar.) Domuzun oğlu sen de! İsteddiği gibi sokulamıyor yanıma da ondan bütün bu densizlikleri... Sokulamıyosan gabahat bende mi köpek... Yatağın içinde bi yandan bi yana dönemiyom ben. Bundan habarın var mı, a düzüünün oğlu... A gudurmuş ayı? (ÇÇ, 48).*

### 2.7.7. Diyalog

*Karşılıklı konuşma ve bu konuşmayı izleyen, dinleyen 3. kişi (seyirci), bu konuşma örgüsü içinde yer alan sormak istediklerinin yanıtını arar durur. Diyaloglarda amaç hep seyirci etkenine göre düzenlenir. Birinci kişinin söyledikleri (etki) seyircinin algılamasından geçer, ikinci kişinin yanıtı ile hedef bulur (tepki) seyirci yine burada etkiden doğan tepkinin sonucunu zihninde değerlendirir. Öyleyse söz, seyirciye açıklayıcı, anlaşılır, net ve kolay ulaşır nitelikte olmalıdır, Tiyatro seyircisinin, roman okuru gibi kaçırdığı sayfaya geri dönme şansı yoktur. Sözcükler ona bir defada ve dolambaçsız olarak ulaştırılmalıdır (Nutku, 1999:106).*

Tiyatro merkezli eserlerde temel teknik diyalog olduğu için incelenen eserlerde bu tekniğe dair birçok örnek verilebilir.

### 2.7.8. İç Diyalog

*İç Diyalog tekniği bir öykü karakterinin sanki karşısında bir başkası varmış gibi kendi kendisiyle konuşmasıdır. Konuşmalar dilbilgisi kurallarına uygundur. Herhangi bir bilinç akışı görülmez (Kolcu, 2006:43).*

*Çok Uzak Fazla Yakın'da Meltem'in kardeşi ile ilgili düşünceleri iç diyalog tekniği ile aktarılır:*

*Meltem: ... Yakında tıpkı babamla amcam gibi olacağız; gerçekten tanımayacağız birbirimizi... (Yine seyirciye) Gazetelerde, dergilerde fotoğraflarıma rastlayıp durmasa ya da ben, bazı dergilerde zaman zaman şiirlerini görmesem, kitabını bilmesem, arada sırada yüz yüze gelmesek, -görmezlenerek geçip gittiklerimiz- bir gün, bir toplantıda karşılaşıncı, oradaki ortak bir tanış, belki oğlum Can, bize de: 'Tanışmıyor musunuz?' diyerek tanıştırabilir bizi. Evet, evet, böyle olabilir bir gün. Biz de: 'Tanıştığımıza ona. Ya da o bana: 'Başınız sağ olsun,' der. Ölen kimse yalnız ikimizden birinin annesi, kardeşi, babası, oğlu falanmışçasına... Ya da: 'Kutlarım efendim...' (Gökyüzüne bakar.)*

*Güz ayları... Akşamüstü... (Uzaktan bir ud sesi.) Kimi zamanlar babamızın tımbırdattığı ud... (ÇUFY, 29).*

### 2.7.9. İç Monolog

*İç Monolog tekniği, öykü karakterinin kendi iç sesi ile baş başa kaldığı bir bakıma hesaplaştığı tekniktir. İç dünyasıyla karşı karşıya gelen özne ister istemez öteki benini karşıtlığını kabul eder bu bakımdan iç monolog tekniği bilinçli bir sayıklama olarak da tanımlanabilir (Kolcu, 2006:44). Bu bağlamda iç monologda tek taraflı bir hitabet vardır.*

*Çıkış adlı eserde Kızın oyuncak bebeği ile konuşması iç monolog yolu ile sağlanır:*

*Kız: Seni azat edeceğim. İnan olsun edeceğim. Gözlerinde aynı renk ışıklar yansın... Işıklar yandığı zaman... Aynı doğruyu... Kendi doğrunu... Kendi doğrumu... Doğru... Böcekler... Siz... (Fikir zinciri kopmuş gibidir) Gözlerinde aynı renk ışıklar yandığı zaman... Azat... Kendi doğrun... Nedir kusurum? Suçum? Doğdum ve... (Fikir*

*zincirlerini yeniden toplar) Bebek... Sen korkmazsın... Ürkmezsin... Evin dışından hiçbir şeyden... Korkmak... (Birden bağırır) Boğuluyorum! (ÇKŞ, 44).*

### 2.7.10. Eksiltili Anlatım

*Kozalar* 'da eksiltili anlatıma yer verilir:

*III. Kadın: Benimki beni kıskanır oldu. Yeni yeni huylar...*

*I. Kadın: (Elinde çay tepsisi ile sağdaki kapıdan gelirken) Çay nasıl oldu bilmem. Özendim ama... (KO, 60).*

*Çok Uzak Fazla Yakın* 'da eksiltili anlatıma başvurduğu görülür:

*Meltem: 'Uzak ve Yakın' diye bir oyun üstünde çalışıyorum. Bence, Ben... (ÇUFY, 55).*

### 2.7.11. Geriye Kırılma Tekniği

Geriye dönüş tekniği anlatma zamanı ile ilgili bir problemdir. Öykü anlatıcısı, olayı şimdiki zamandan alıp karakterin geçmişine ya da olayın meydana geldiği zamana götürür. *Hatırlama ise geriye dönüş tekniğinin bir başka yönüdür. Anlatıcı geriye dönse bile şimdiki zamanın jargonunu kullanmaya devam eder (Kolcu, 2006:47).*

*Kozalar* adlı oyunda, I. Kadın daha evvel yaşadığı bir olayı hatırlama yolu ile izleyiciye anlatır:

*I. Kadın: Kayınbiraderimin un fabrikasından bir adamın karısı hastalanmış. Zavallının biri pis mi pis ikisi de. Almış getirmiş buraya, doktora. Sevaptır, dedim. İki gün şu yandaki hizmetçi odasında zor tuttum. Yadırgadılar, sıkıldılar, utandılar (KO, 70).*

*Sınırlarda* adlı oyunda Genç Adam daha önce barış çiçeğinin ismini duyduğunu anımsar:

*Genç Adam: Bilmem ki. Belki... Belki öyle olması gerekir, diyorum da ondan. İyi anımsayamıyorum, fakat... Sanırım çok küçükken biri bana 'Bu çiçekler de barış gibi' demişti. 'Bir türlü tam açamadılar' (SNR, 140).*

*Tombala* 'da geçmiş günlerin hasretini çeken karı koca sık sık eski günleri hatırlarlar:

*Yaşlı Kadın: Bir kez anan, baban, çoluk çocuk doluştuk masanın başına... Yerde etti iki yüz kırk kuruş. Bir türlü bölemediydin çinkoyu, tombalayı...*

*Yaşlı Erkek: Bölememişim! O zamanlar...*

*Yaşlı Kadın: (Keser) Çeksene. Niye çekmiyorsun? (TO, 731).*

*Çıkış* adlı eserde baba, kaybettiği eşini anımsayarak hayıflanır ve kızına sitem eder:

*Baba: ... Zamanında iyi savaşmadım. Sana iyi bir yuva kuramadım. Biliyorum... Ne var ki, yalnızdım. Yalnız olunca başa çıkılmıyor. Çıkamıyor. Anan ve başkaları, hepimiz birlikte, iyice savaşıydık... Zamanında, şöyle temelden tutsaydık işi... Bütün ev halkı, erken erken çekip gitti... Anan başta... Yalnız olunca, ödesen de... Yalnızken... (ÇKŞ, 46).*

*Çok Uzak Fazla Yakın*'da anlatıcı konumundaki merkez kişiler, hayat hikâyelerini seyircilere geriye kırılmalar yardımı ile anlatırlar:

*Meltem: Gül bakalım. O halde şimdi görürsün. Sen gül... (Kulise.) Yağmur lütfen! (Ekran pencerede yağmur tıptırları.) Gittikçe arttırın; sağanak olsun. (Camda sular... Meltem, kendi kendine) Her şey unutulup gider sanıyor. (Yukarı seslenir.) Gece ışıkları! (Sokak lambaları, cama vuran neon ışıkları.) Çok geç değil henüz. Akşama doğru. (Seyirciye) Anlaşıldığı gibi, yağmurlu bir akşamdayız. Az sonra gece olacak; sokak lambalarının ışığı asfaltta, kaldırımlarda ıslak ıslak dağılacak. (Bir an) A, evet, bu arasa; boşandığım erkek, Suat, ayrıldığımızı hala bir oyun sanmaktadır. Öyle iyimser ki, duvağı bir yeni yıl gecesinin ocağında oyun olsun diye yakmışımdır sanki. Sanki evlilik yüzüğünü çıkarıp korlar arasına, o oyun öyle gerektirdiği için atmışımdır... (ÇUFY, 92).*

*Kendini Yazan Şarkı*'da Munise, kızının soruları üzerine geçmiş günleri yad eder:

*Munise: (Sanki kendi kendine konuşur.) Kaynatam düğünümde bir sıra kehribar takıydı boynuma... Görmez olur muyum? Gördüm elbet... (Anılarında) Tam bir sıra kehribar. Orta yerinde beşibiyerde. Kehribar dizisinin tam orta yerinde... (KYŞ, 12).*

## 2.7.12. İleriye Kırılma

*Çok Uzak Fazla Yakın*'da, kurgu boyunca oluşan zaman sapmaları sonucu yer yer ileri kırılmalar yaşanır. Bu sayede yazar geçmiş, geleceği ve bugünü aynı düzleme taşıyarak seyircinin olayları daha bütünlükçü bir bakış açısıyla yorumlayabilmesine olanak sağlar:

*Semih: Con'la Cim bekarlar partisinde ve... Hepsi de zom, yerlerde!*

*(Der demez yere ölü gibi uzanır. İki sahne işçisi gelir, Semih'i bir ceset taşır gibi taşıyıp götürürler. Cenaze marşı eşliğinde sahne hafif kararırken Selma kocasına bir mendil uzatır. Gidenin arkasından ikisi de kederli bakarlar.*

*Meltem: (Kederli kederli seyirciye) Sonradan Semih de öldü; onun için... (Hıçkırır, yutkunur, toparlanmaya çalışır) Düşünümde vardı, fakat oğlumun ilk yaşı gününde, hayır. O da yok... (ÇUFY, 36-37).*

### 2.7.13. İroni

Bir eylemin etkisini arttırabilmek adına, vurgulanmak istenen asıl şeyi tam tersi bir ifadeyle dile getirip alay yollu göndermede bulunma durumuna ironi denilmektedir. Kaleme aldığı sosyal taşlama içerikli oyunları ile ünlenen ve eserlerinde toplumsal eleştiriye sık sık yer veren Adalet Ağaoğlu, ironi yolu ile seyirciyi güldürürken düşündürmeye çalışır. Bu sayede de tiyatronun öğreticilik vasfını muhafaza etmiş olur.

*Çatıdaki Çatlak* adlı eserde Kadınları Kalkındırma Derneği için bağış toplayan Hale'nin, diğer oyun kişilerine dernek hakkında bilgi vermesi ironi yöntemi ile kaleme alınır. Yazarın buradaki amacı, burjuva sınıfının çeşitli toplumsal sorunları yanlış anlamasını ve bu sorunlara kayıtsız kalmalarını gözler önüne sererek eleştirmektir:

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

*Komşu: Yine bir şey...*

*Hale: Evet tabii. Bu parayla yoksul kadınlarımıza otuz çift naylon çorap, yirmi çift ponponlu terlik, yirmi sekiz kilo da akide şekeri dağıtmış bulunuyoruz. Akide şekerine çok seviniyor zavallılar (ÇÇ, 36-37).*

### 2.7.14. Komedi Unsuru

*Komedyada gülme yolu ile cezalandırma, yalnızca toplumun yerleşik düzenini, tutucu güçlerin çıkarı doğrultusunda korumak amacına yönelik olarak kullanılmaz. İnsan haklarını tehdit eden, doğaya aykırı olan, akla, mantığa ters düşen, uyumu bozan, karmaşa yaratan her türlü davranış gülmenin hedefi olur. Bu bakımdan gülme, yöneldiği yanlışa göre, tutucu güçlerin olduğu kadar ilerici güçlerin de eleştirme ve cezalandırma yöntemi olmuştur (Şener, 2007:131).*

*Çatıdaki Çatlak* 'ta Kadınları Kalkındırma Derneğinin okuma yazma bilmeyen ihtiyaç sahibi kadınlar için “Gönlümüz sizinledir” telgrafı çekmeleri eserdeki komedi unsurunu meydana getirir:

*Hale: Aslında bakarsanız çalışmalarımız bu kadar değil. Ayrıca biz, Türk Kadınına kötü örnek olan yabancı uyruklu dansözleri hudut harici ettirdik. Bundan başka, otuz bir köyümüzdeki okuma yazma bilmeyen, geri kalmış kadın kardeşlerimize ‘gönlümüz sizinledir’ telgrafı çektik.*

*Komşu: A, bakın bunu iyi etmişsiniz (ÇÇ, 36).*

*Tombala*'da Yaşlı Kadın ve Yaşlı Erkek adlı oyun kişilerinin oyun oynarken birbirlerini yanlış anlamalarından ortaya çıkan diyaloglara eserin komedi unsuru olarak yer verilir:

*Yaşlı Kadın: Saat kaç?*

*Yaşlı Erkek: (Çektiği bir başka numarayı okur) Seksen sekiz!*

*Yaşlı Kadın: Sekiz mi?*

*Yaşlı Erkek: (Daha yüksek sesle) Seksen sekiz! Çıkan numara. Seksen sekiz.*

*Yaşlı Kadın: Saat kaç dedim (TO, 732).*

### 2.7.15. Leitmotiv

Yazarın eserinde vurgulamak istediği duygu ve düşünceleri; aynı cümle, kelime, jest veya mimiklerin sürekli tekrar edilmesi yardımıyla daha etkili bir biçimde anlatmaya çalışmasına leitmotiv denir:

*Edebiyatta, özellikle roman türünde rağbet gören bir teknik olarak Leitmotiv, türlü vesilelerle tekrarlanan bir ifade kalıbıdır. Özellikle natüralist romancıların başvurduğu bu teknik, roman şahıslarını belirleyen tipik özellikler vermede kullanılır. Mesela belli bir kelimenin dikkati çeken telaffuzu, ya da belli şartlar altında tekrarlanan mimikler, sonra her fırsatta hatırlatılan yazı yaratılış özellikleri Leitmotiv karakteri taşır (Aytaç, 2010: 173).*

*Evcilik Oyunu*'nda Annenin kızına her kızdığında tekrarladığı “Seni doğuracağıma taş doğursaydım” sözleri, toplumun ve ailenin kız çocuklarına bakış açısını daha iyi vurgulayabilmek adına eserde birkaç defa kullanılır:

*Anne II: Ah ah! Seni doğuracağıma taş doğursaydım... Baban görse... Bir de baban görse bu halini hanyayı konyayı o zaman anlarsın... (EO, 40)*

*Anne III: (Hiçkırarak ağlar) Ah yarabbi, ah! Kız doğuracağıma taş doğursaydım! (EO, 53).*

Çatıdaki Çatlak'ta Fatma Kadının işi alabilmek için sürekli tekrar ettiği sızlanmalar, leitmotiv bir unsur halini alır. Bu sayede ironik bir eleştiri yapabilmeyi hedefleyen yazar, Fatma Kadın üzerinden, kadının toplum ve aile içerisindeki yerini gözler önüne sermeye çalışır:

*Fatma Kadın: Yo, yoo... Biri okula gideceğidi bu yıl. Nasibinde varsa. Bi de gızım var on üçünde. Gardaşlarına hep o bakar. Yük olmazlar bana. Hiç yük olmazlar... Gız bakar onlara. Gız eyidir. Hep o baktı gardaşlarına. Yük olmazlar bana... Aman hanımım... Gurbanın oluyum. Eyi bi hanıma benziyo bu hanım. Alsa beni, yanında sebeplenir gideri.... (ÇÇ, 28-29)*

*Fatma Kadın: Neydecen hanımım... Üç olmuş, dört olmuş. Gız bakar onlara. Demediydim size. Üç deyiverdiydim... (ÇÇ, 62)*

*Fatma Kadın: ... Gız bakar ona. Ötekilere de gız baktı... Size yük olmaz hanımım. Bana yük olmaz. Heç kimseye yük olmaz... (ÇÇ, 90).*

*Sınırlarda* adlı oyunda baloncu ve çocuğun satış yaparken kullandığı repliklere, leitmotiv tekniğine uygun bir şekilde yer verilir:

*Baloncu: ... Balon! Balon! Çocuklara balon! Büyüklere balon! Ağlayana balon! Gülene balon! ... Balon! Balon! (Çıkar) (SNR, 143).*

*Çocuk: Tebrik! Tebrik! Eşinize – dostunuza, ananıza – babanıza! Sevdiginize! Sevdiginize! Tebrik! Tebrik! Tebrik! (SNR, 146).*

*Kendini Yazan Şarkı* 'da Seher pencerede hep aynı sözleri mırıldanır:

*Seher: (Pencerede, sallanarak.) Gelen kim, giden kim? Gelen kim, giden kim? Gelen kim... (KYŞ, 10)*

## 2.7.16. Mektup Tekniği

Geçmişten beri temel iletişim araçlarından biri olan mektup, müstakil bir yazınsal tür olarak ele alındığı gibi diğer edebi türler içerisinde de eseri destekleyen önemli bir anlatım tekniği olarak sık sık kullanılır. *Mektup, entrikanın çözümlenmesinde*

esere daha samimi ve gerçekçi bir ifade kazandıran önemli bir unsurdur (Ayata, 2009:525).

*Çok Uzak Fazla Yakın*'da mektup tekniğine yer verilir:

*Aydın: (Cebinden bir mektup çıkarır, sessiz okur; mektup içeriğini onun kafa sesinden işitiriz)*

*'Efendim, size bu satırları yazmayı kendime bir borç bildim. On altı yıla hükümlü bir siyasi tutukluyum. Dünyanın sadece, sadece silahla değiştirebileceğine inanıyor, sanatın hiçbir işlevi olmadığını düşünüyordum. Ancak, bugün şunu itiraf etmemek zorundayım: Aylarca kapalı kaldığım hücrede, o karanlık dünyada ben ışığı da, ayakta kalmak, hayata bağlılığımı sürdürebilmek gücünü de ezberimdeki birkaç şiirinle bulabildim. Özellikle biriyle. Böceklerin, farelerin çevremde dört döndüğü yerde ben, gece ve gündüz sizi dizelerinizi mırıldanırdım. Eğer o dizileri ezberime almasaymışım imkânı yok bugün, şimdi olduğum yerde, avluda güneşlenirken bile göremezdim kendimi. İnançlarını, dolayısıyla kavga gücünü yitirmiş olarak işkence odalarında, insanın kötülüğüne şaşkınlıktan ağız bir karış açık, göçer giderdim.*

*Şiirlerinizi bana koğuş arkadaşlarımdan farklı görüşte olduğum biri vermişti. Onunla durmadan tartışıyor, okuyoruz ve zaman bizim lehimize çalışıyor. Bazan, dayanabilme gücünü bana veren dizelerinizde ne var, diye düşünürüm. (Aydın, kağıdı Meltem'e verir, bundan sonraki satırlar ezberindedir.) Bağırmanın, çığlık atmaman, yumruk sıkmayan söz dizileri. Ama insanı çok daha derin bir yerden harekete geçiriyor. Lütfen okurunuzda ihanet etmeyin.'*

*(Bir an)*

*Meltem: (son birkaç cümleyi o okur şimdi; sesi titrer) İnsan bazen sözün gücünü unutuyor (ÇUFY, 137-138).*

### 2.7.17. Metinlerarası İlişkiler

Edebi metinlerin oluşumunda yazar kendi sözleri dışında başka bir yazar tarafından oluşturulmuş metinlerden de yararlanabilir. Yazar bu metinleri aynen aldığı gibi bazen de değiştirerek kullanabilir. Bunun yanında bir gazete haberi, mahkeme tutanağı, reçete, tarihsel bir kişiliğin sözleri gibi farklı metinlerden de yararlanılabilir. Montaj tekniğini tanımlayacak olursak, *genel kültür bağlamında bir değer ifade eden anonim, bireysel ve hatta ilahi nitelikli bir metni, bir öz veya yazıyı, "kalıp halinde" eserin terkibine belirli bir amaçla katması, kullanması demektir (Tekin, 2004:243-244).*

*Kozalar*'da oyunun gerçeklik algısını arttırabilmek için dönemin önemli bazı olayları radyo haberleri vasıtasıyla seyirciye aktarılır:

*III. Kadın: Birisi söylemese aklımıza gelmeyecek...*

*Spiker: Kamboçya'ya yeniden asker çıkarılıyor. (Bir an) Son çarpışmalarda yüz kırk dokuz Vietkong öldürüldü...*

*III. Kadın: Kapı çalınırsa sakın açmayın. İyi ki evde değilim şimdi... Bizimki gelene kadar korkudan ölürdüm yoksa... (KO, 75).*

*Çok Uzak Fazla Yakın* adlı oyunun merkez kişileri Meltem ve Aydın kardeşlerin sanat üzerine geçen konuşmalarında çeşitli klasikleşmiş oyun yazarlarından alıntılar yapılır. Bu alıntılar kardeşlerin üst düzey sanat anlayışlarının bir yansıması olarak eserdeki yerini alır:

*Aydın: Ben Treplev. Çehov'un Martı'sındaki. (Oynar.) Yalnız mısın Nina?*

*Meltem: (Oynar) Evet, yalnızım.*

*Aydın: (O ara bir köşeden adlığı ölü martıyı Meltem'in ayakları dibine bırakır.) İşte...*

*Meltem: (Oynar) Ne demek bu?*

*Aydın: (Oynar) Bu martıyı alçakça vurdum. Buyrun, size armağanım olsun. (Düzeltilir) Size bir hatıram olsun. (ÇUFY, 141).*

Meltem ve Aydın eserin ilerleyen bölümlerinde çocukluk günlerini anımsamanın coşkusuyla karşılıklı şiir okurlar. Heinrich Heine'nin, "Şarkılar Kitabı" adlı eserindeki "Rüya Görüntüleri" şiirine oyunda şu şekilde yer verilir:

*Meltem: Bir zaman düşlerimde çılgın, ateşli aşklar,*

*Güzel saçlar, mevsimler, muhabbet çiçekleri,*

*Tatlı dudaklar, acı sözler,*

*Yaşlı şarkıların üzgün ahenkleri...'*

*Aydın: (Gözleri bağlı aranırken sürdürür)*

*'Soldu sarardı, uçup gitti o düşler*

*Savruldu rüzgârlarda rüyalarımın sultanı!*

*Bana yalnız, o günlerde yumuşak şiirlere*

*Alevli, çılgın ne döktümse o kaldı.' (ÇUFY, 143-144).*

Aydın; M.Y. Lermontov'dan "Haçer" şiirini de okur:

*Aydın: Nasıl?*

*Meltem: Acır gibi. (Sessizce ağlar) Ah ne kadar şiirsiz bir hayat yaşıyoruz artık.*

*Aydın: Sen yaşıyorsun!*

*(Meltem çabucak gözyaşlarını siler. Aydın, bir şiir okur.)*

*'İncelikle sevdiler birbirlerini uzun zaman*

*Derin bir tasayla, çılgına, isyancı bir tutkuyla!*

*Kaçıyorlardı itiraftan ve karşılaşmaktan,*

*Düşman gibi; boştu ve soğuktu konuşmaları da...'*

*(Sessizlik.)*

*Ağzım kurudu. Bir şey içelim... (ÇUFY, 158).*

**Kendini Yazan Şarkı'da Homeros'tan alıntı yapılır:**

*Kız: (Alaylı) "Arkadaşlarının ölümüne ağladılar, ağladılar, yoruldular. Sonra karınları acıktı. Yemekleri yediler. Uykuları geldi, yattılar..." Homeros'tan... (KYŞ, 49).*

**Sınırlarda adlı oyunda Karacaoğlan'dan bir Türküye yer verilir:**

*Erkek: (Bir Türkü söyler)*

*Bir yiğit de bir güzeli severse*

*Emrettiği yere hemen gelmeli*

*Ardına düşmeyle güzel sevilmez*

*Güzelleri koşup koşup bulmalı...*

*(...)*

*Kadın: Zehirdir kötünün ekmeği yenmez*

*Merd olan erkeğin ışığı sönmez*

*Bir güzel seversen sözünden dönmez*

*Sevdiğinin halından da bilmeli (SNR, 175-176).*

### 2.7.18. Sayma/Sıralama

*Kozalar*'da kadınlar arasında geçen ve asla bir sonuca ulaşmayan üstünlük kurma yarışı, oyun kişilerinin sahip oldukları mal varlıklarını yeri geldikçe sayarak bir diğerinin önüne geçmeye çalışması şeklinde devam eder. Yazar eserin bu kısımlarında sayma sıralama tekniğine yer verir:

*I. Kadın: Radyomuz, televizyonumuz, salon takımlarımız, yemek odası takımlarımız... Bu ev bize bile dar geliyor zaten... (KO, 71).*

*Tombala*'da Yaşlı Kadın uğurlu sayısı on yediye dair anılarını sayma/sıralama tekniği aracılığıyla anlatır:

*Yaşlı Kadın: Uğur sayım tabii. Evlendiğimde on yedi yaşındaydım. Mahmut'u, Ramazanın on yedisinde doğurdum. Nihal, Mahmut'un on yedinci ayında karnıma düştü. Cumhuriyetin on yedinci yılında Zühal, Şeker Bayramına on yedi gün kala da Ahmet dünyaya geldi (TO, 729).*

*Çok Uzak Fazla Yakın*'da Meltem ve Aydın'ın genç yaşta hayatını kaybeden abileri Cemil'in nasıl biri olduğu ve nelerden hoşlandığı anlatılırken sayma sıralama tekniğinden yararlanılır:

*Meltem: ...İlgilendiği sekiz çeşit şeyin sekizine birden aynı tutkuyla sarılırdı. Motosiklette hız, biri pikapta biri teypte biri radyoda üç tür müziği aynı anda dinleme, ders çalışırken uçan sineğin fotoğrafını çekme ve üç kediye birden o anda besleme ve aynı anda gazetedeki haberleri okuma, bu haberleri bir yandan da sağına soluna yetiştirip 'Demek İsrail'in nasıl kurulduğunu artık kimse anımsamıyor ya da anımsamak istemiyor!' diyerek yorumlara girme ya da 'Hii, Alain Renais yeni bir film yapmış!' diye bir çığlık atmak ve aynı gün John Ford'un filmine koşmak... (ÇUFY, 34).*

Oyunun merkez kişilerinden Meltem'in oğlu Can'ın, büyüdükçe annesine karşı değişen tutumu ve karakter yapısı da sayma sıralama tekniği ile seyirciye aktarılır.

*Can: Annem değilsin! Değilsin tabii, beni sevmiyorsun. Kreşler, temizlikçiler...*

*Meltem: Can? (Oğlu eşikte ona çarparak geçer. Meltem seyirciye) Oğlumdur. (Arkasından seslenir) Bunu söylediğinde altı yaşındaydın ve haksızdın!*

*Can: (Ayağının ucunda bir topa vura vura soldan gelir, sağan çıkarken) Varsa yoksa işin, iş yemeklerin... Beni her gece yalnız bırakıyorsun...*

*Meltem: Bunu söylediğinde on iki yaşındaydın ve yazık ki haklıydın.*

*Can: ...Sevdiğim kıza çok soğuk davrandın. Beni kısıkanıyorsun. Sen herkesi yalnızlaştırıyorsun. Başarıdan ve hep vitrinde olmaktan ve paradan başka hiçbir şey sevmiyorsun! Kimseyi...*

*Meltem: Bunu söylediğinde on dokuz yaşındasın ve artık seni hoş göremem (ÇUFY, 50-51).*

### 2.7.19. Sembol

*Simge, başlı başına bir anlam ifade eden süstür; çünkü simge anonim olarak belleklerimizde yer alır. Ülkelerin bayrakları, para birimleri, alfabedeki harfler, kraliyet armaları, ramaklar vb. birer simgedir (Nutku, 1999:70).*

*Sınırlarda* adlı oyun, içerisinde birçok sembolü barındırır. Eser boyunca kullanılan merkez sembol Barış çiçeğidir. Barış çiçekleri, özlem duyulan barış ortamının simgeleridir ve oyun kişilerinin düşünce yapılarına göre farklı isimlendirmeler ile anılırlar. Eser süresince çok aranmasına rağmen kolay kolay bulunamayan ve yetiştirilmeleri bir o kadar güç olan bu çiçekler, barış kavramının da ne kadar zor elde edilebileceğini sembolize eder:

*Genç Adam: Bilmem ki. Belki... Belki öyle olması gerekir, diyorum da ondan. İyi anımsayamıyorum, fakat... Sanırım çok küçükken biri bana 'Bu çiçekler de barış gibi' demişti. 'Bir türlü tam açamadılar' (SNR, 140).*

Eserde kullanılan başka bir simge Şeker Pembesi Balon'dur. Bu sembol, savaşı mutlu bir dünya arzusunu temsil etmektedir:

*Genç Adam: Biri bir kez bana 'Bir balonum olsa' demişti. 'Şöyle kocaman, şeker pembesi bir balon. Bir fanus gibi parlak ve sağlam...' Bütün dünyayı onun içine koymak istiyordu da... (SNR, 139).*

Ayrıca oyunun II. Sınır adlı bölümünde çocuk tarafından yapılan kâğıt uçaklar da önemli bir diğer simgedir. Savaş uçaklarının binlerce masumu öldürdüğü bir dünyada, çocuğun yaptığı kâğıt uçakların polisler tarafından suç unsuru olarak kabul edilmesi yazarın yapmaya çalıştığı toplum eleştirisinin ironik bir temsidir.

*Çocuk: (Hep kıvançlı) Daha büyüdüğüm zaman... Gökyüzünde... Hiç bomba atan uçak olmayacak. Benim kâğıt uçaklarım var ya? Sınırın ötesine düşen? Şey... Sınırın ötesi ne demek?*

IV. Sivil Polis: Soru sormak senin işin değil (SNR, 160).

## SONUÇ

Yazın hayatına 1960'lı yıllarda oyun yazarlığıyla başlayan Adalet Ağaoğlu, 1960 ve 1980 yılları arasında iki ihtilal yaşayan Türk toplumunun tiyatro sahnesindeki sesi olur. Yaşadığı devrin sansürcü yaklaşımı ve imkânsızlıkları sebebiyle 1980'li yıllarda romancı kimliğiyle adından söz ettiren yazar, buna rağmen uzun seneler devam edeceği yazarlık macerasında tiyatro ile olan bağını hiçbir zaman tam olarak koparmaz. Kaleme aldığı oyunları, klasik tiyatro evreniyle sınırlandırmak yerine başvurduğu soyutlamalar, semboller, çok boyutlu kurgulama teknikleri ve absürt tiyatro özellikleriyle zenginleştirir. Eserlerinde merkeze aldığı bireyleri tüm boyutlarıyla incelemeye özen gösteren Adalet Ağaoğlu, bu yolla birey üzerinden yapacağı toplumsal eleştiriyi hedefler. Ele aldığı bireylerin, kendileri ve toplumla yaşadıkları çatışmalar sonucu bir çözüm yolu arayışına sürüklenmelerine karşın yazar, kesin hükümlü mesajlar vermeyerek seyirciyi düşünmeye teşvik eden bir üslup kullanmaya gayret eder. Mevcut olanı olduğu gibi sahne düzlemine taşıyan ve herhangi bir müdahalede bulunmayan Ağaoğlu, bu yolla vermek istediği toplumsal mesajların öncüsü olmak yerine seyirciyi bu mesaja ulaştıran bir kanal olmayı tercih eder. Eserlerinin hepsinde bireyi ve toplumu farklı açılardan, farklı yazma biçimleriyle ele alan yazar bu sayede giriş – gelişme – sonuç şeklinde ilerleyen klasik kurgulamanın dışına çıkan, zengin kurgusal yapılara sahip uzun ve kısa oyunlarını kaleme alır. Tek bir vaka etrafında şekillenen *Çıkış*, birden fazla vakadan oluşan *Evcilik Oyunu* - *Çok Uzak Fazla Yakın* - *Kendini Yazan Şarkı* - *Çatıdaki Çatlak*, Tek kişinin ön planda olduğu *Bir Kahramanın Ölümü*, merkezinde iki kişi olan *Tombala*, mekânın ön planda tutulduğu *Kozalar* ve sembollerden yararlanılarak oluşturulan *Sınırlarda* adlı eserler, Adalet Ağaoğlu'nun bir oyun kurgucusu olarak ne kadar geniş bir yelpazeye sahip olduğunu ispatlar niteliktedir.

Tema olarak bireyi ve toplumu ilgilendiren hemen hemen her konuyu ele alan yazar, özellikle yaşadığı dönem itibariyle ülkesinin içinde bulunduğu siyasal karışıklığı, sosyokültürel yozlaşmayı, kuşaklar arası çatışmayı ve erkek egemen toplum düzenini eleştirir. *Çatıdaki Çatlak*'ta toplumu meydana getiren en küçük birim olan aile kavramı üzerinden değer yozlaşmasını inceler. *Kozalar* 'da mülkiyet duygusu fazla gelişmiş orta sınıf insanının yalnızlaşmasını eleştirir. Siyasi meselelerin birey üzerinde yarattığı etkiden yola çıkarak yazdığı *Sınırlarda* ve *Kendini Yazan Şarkı* adlı oyunlarında siyasi yozlaşma üzerine çarpıcı çıkarımlarda bulunur. 1980 sonrası yalnızlaşan aydın

takımının kültürel yozlaşmasını ele aldığı *Çok Uzak Fazla Yakın* ile uzun süre ara verdiği oyun yazarlığına, yine eleştiri kavramıyla geri dönüş yapar. Toplum eleştirisini kadın ve aile üzerinden yaptığı *Evcilik Oyunu* adlı eserinin dışında, yaşlanmayla gelen zorunlu yalnızlık hâlini kaleme aldığı Tombala oyunu ile de dikkati çeker. Soyut bir oyun özelliği gösteren *Bir Kahramanın Ölümü* ile toplum eleştirisini bu kez birey üzerinden yapmaya çalışan yazar, toplumsal diktenin yarattığı kahramanlık olgusunu bir sorun olarak sahneye taşır. Sıradan bir baba kızın yaşadığı absürt olaylardan meydana gelen *Çıkış*'ta kuşak çatışmasına değinerek bu yolla toplumun köhne kadın algısını yıkmaya çalışır.

Zengin şahıs kadrosuyla dikkat çeken oyunlara imza atan Adalet Ağaoğlu, toplumsal baskı karşısında boyun eğmek zorunda kalan karakterlerini kadınlardan seçerek kadın özgürlüğünün tiyatro sahnesindeki yılmaz savunucu haline gelir. Farklı hayatlardan seçtiği her yaş ve meslekten kadınlar ile toplum kalıplarını ve eril düşünme biçimini eleştiren yazar, bu şekilde feminist bir misyon edinmiş olur. Ele aldığı geleneksel kadınların dışında sosyal hayatta yer edinebilmiş, toplumsal düzene başkaldıran modern kadın karakterleri ile de bu çizgisini sürdürür. Sadece kadın algısına odaklanmakla kalmayıp kadının eş olması üzerinden erkek, anne olması üzerinden çocuk ve aile, aydın olması üzerinden kültür, birey olması üzerinden ise toplum eleştirisi yapan yazar, bu şekilde sahip olduğu ideolojiyi bütüncül bir bakış açısıyla evrenselleştirir. Yazar, birçoğunun özel bir ada sahip olmadığı gözlenen oyun kişilerine cinsiyetleri veya yaşlarını niteleyen sıfatlar ile seslenir. Bu şekilde bir isimlendirme tekniği kullanarak ele aldığı karakterlerin toplum bağlantısını koparmayan yazar, onları birer genelleme haline getirerek toplumdaki tek tipleşmeye dikkat çeker. Şahıs kadrosunu zengin – fakir, kadın – erkek, genç – yaşlı, geleneksel – modern, aydın – cahil gibi zıt kutuplardan oluşturan Adalet Ağaoğlu, seyircisine her oyununda tanıdık simalar sunarak gerçeklik algısını güçlendirir.

Yazarın gerçekçi eserler kaleme alabilmesinin bir diğer sebebi de bilindik iç ve dış mekânlardır. Sahneye taşınan ev, park, sokak, köy gibi mekânlar gündelik hayattan izler taşır. Tercih edilen kapalı uzamlarla bireyin içselleşme serüvenine katkıda bulunan yazar bu sayede oyun kişileri üzerinden mekânlara da farklı anlamlar yükler. Eserlerinde sık tercih ettiği kapalı mekânlardan biri olan ev kavramı, bazen orta sınıf bir ailenin güven veren oturma odası şeklinde dekore edilirken bazen de hapsolmuşluk hissi

veren bir çeşit tecritin temel sebebidir. Yazarın çoğu eserinde sadece zikredilen ve sahne düzlemine taşınmayan dışarı kavramı ise bazen tehlikelere açık bir yer olarak anlatılırken bazen de geçilmesi gereken bir sınır olarak somutlaştırılır.

Zaman olarak da farklı bir yazınsal teknik kullanmayan Ağaoğlu, eserlerini kaleme alırken yaşadığı tarihten izleri sahneye taşır. Çoğunluğu kronolojik ilerleyen oyunlarında zaman, eser başlar başlamaz ileriye doğru akmaya başlar. Olayların çizgisel bir hızla ilerlediği anlaşılmaya rağmen belirli bir zaman olgusuna sahip olmayan *Tombala*, *Çıkış*, *Bir Kahramanın Ölümü* gibi kısa oyunlar gece yarısı, bir sabah, akşam vakti gibi genel zaman ifadeleriyle kurgulanır. Yazarın kaleme aldığı *Evcilik Oyunu* ve *Çok Uzak Fazla Yakın* adlı eserler ise diğer oyunlarına nazaran daha uzun bir zaman dilimini kapsadığı için akronik olarak ilerleyen bir zaman özelliği gösterir. Yazar hatıralar ve anımsamalar yolu ile zaman içerisinde ileri geri giderek ele aldığı olayların neden – sonuç bağıntısını somutlaştırmaya çalışır.

Çocukluğunda pek çok farklı yöreyi tanıma fırsatı bulan yazar, sahip olduğu bu zengin kültür mozaigini eserlerinde kullandığı çeşitli ağız özellikleri sayesinde başarılı bir biçimde yansıtır. Kaleme aldığı eserlerde yer yer deyimler, atasözleri, terimler ve yabancı sözcüklerin yanında çeşitli semboller, masalsi anlatımlar, tekerlemeler ve ironiler de kullanarak oyun dinamizmini artırır. Ayrıca türlü anlatım tekniklerinden de faydalanmayı iyi bilen Adalet Ağaoğlu, böylece geleneksel tiyatro kalıplarının dışına çıkan bir söyleyiş özelliği kazanır. Tiyatrolarında Heinrich Heine, Karacaoğlu, Lermontov, Homeros gibi birçok yerli ve yabancı sanatçının eserlerinden alıntılar yaparak bu sayede tiyatro sahnesini bir eğlence mecrası olmaktan çıkarır. Onun için sahne, kültürel birikimini gözler önüne serebileceği bir er meydanı hâline dönüşür.

Adalet Ağaoğlu, toplumun her kesiminden insana eserlerinde yer vererek toplum sorunlarını geniş bir perspektifle inceler. Klişeleşmiş kadın algısının dışına çıkarak kadın edilgenliğini sahne düzleminde eleştirir. Yarattığı kadın karakterleri gönül meselelerinin alışlagelmiş pasif kişisi olmaktan kurtararak, toplumsal hayatın her alanında etken bireylere dönüştürür. Geleneksel tiyatro kalıplarını zorlayan oyunlarında soyutlamalar, simgeler ve ani zaman geçişleri sayesinde izleyiciye görsel bir şölen yaşatır. Eleştirmek istediği meseleleri eserlerinde açıkça bildirerek üst akıl olmaya çalışmak yerine, seyirciyi düşünmeye teşvik eden bir yol gösterici olmayı tercih eder.

Özenli, akıcı, anlaşılır dili ile seyirci ve toplum arasında eleştirel bir kanal oluşturabilmeyi başarır.



### KAYNAKÇA

- ADİYAMAN, Halil, (2012), “Haldun Taner Hayatı, Sanatı ve Eserleri”,  
Yayınlanmamış Doktora Tezi, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Ankara.
- AĞAOĞLU, Adalet, (1964), **Evcilik Oyunu**, İzlem Yay., İstanbul.
- AĞAOĞLU, Adalet, (1967), **Tombala**, Türk Dili Der., Haziran, S.189
- AĞAOĞLU, Adalet, (1970), **Çatıdaki Çatlak/Sınırlarda**, Bilgi Yay., Ankara.
- AĞAOĞLU, Adalet, (1973), **Üç Oyun: Bir Kahramanın Ölümü, Kozalar, Çıkış**,  
Yankı Yay., İstanbul.
- AĞAOĞLU, Adalet, (1983), “Yazarımızın Bugünkü Durumu ve Okur Olmanın  
Önemi”, **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Şubat S.66
- AĞAOĞLU, Adalet, (1984), “Çocukluğumda Dinsel Kitaplar Dışında Kitap Okumak,  
Özellikle Roman Okumak Ayıptı”, **Hürriyet Gösteri**, Mart S.40
- AĞAOĞLU, Adalet, (1991), **Çok Uzak Fazla Yakın**, İletişim Yay., İstanbul.
- AĞAOĞLU, Adalet, (1993), **Çıkış, Kozalar, Kendini Yazan Şarkı, Çok Uzak Fazla  
Yakın**, MiyosBoyut Yay., İstanbul.
- AĞAOĞLU, Adalet, (1995), **Göç Temizliği**, Oğlak Yay., İstanbul.
- AKTAŞ, Şerif, (2015), **Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili – Teori ve  
Uygulama**, Kurgan Edebiyat Yay., Ankara.
- AND, Metin, (1992), **Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yay.,  
İstanbul.
- ANDAÇ, Feridun, (2000), **Adalet Ağaoğlu Kitabı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay.,  
İstanbul.
- AYATA, Yunus, (2009), **Turan Oflazoğlu’nun Oyunları**, Akçağ Yay., Ankara.
- AYTAÇ, Gürsel, (2010), **Thomas Mann’ın Edebiyat Dünyası**, Phoenix Yay., Ankara.
- AYTAŞ, Gıyasettin, (2013), **Adalet Ağaoğlu’nun Tiyatrolarında İnsanın İnsana  
Anlatılması**, Türkbilig, S.26: 107-128.

- ÇETİN, Nurullah, (2011), **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Kitap, Ankara.
- ÇETİŞLİ, İsmail, (2004), **Metin Tahlillerine Giriş/2**, Akçağ Yay., Ankara.
- ENGİNÜN, İnci, (2001), **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Dergah Yay., İstanbul.
- FOUCAULT, Michel, (2005), **Özne ve İktidar**, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- İPŞİROĞLU, Zehra, (1998), **2000’li Yıllara Doğru Tiyatro**, Mitos Boyut Yay., İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet, (1996), **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar/3 – Tıp Tahlilleri**, Dergah Yay., İstanbul.
- KESER, Gülfidan, (2007), “Sabahattin Kudret Aksal’ın Tiyatroları ve Tiyatroculuğu”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Elazığ.
- KOLCU, Ali İhsan, (2006), **Öykü Sanatı**, Salkım Söğüt Yay., Konya.
- NUTKU, Hülya, (1999), **Düşünsel Boyutuyla ve Kavramlarıyla Tiyatro Yazarlığı**, MiyosBoyut Yay., İstanbul.
- NUTKU, Özdemir, (1999), **Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu**, Özgür Yay., İstanbul.
- ÖZAKMAN, Turgut, (2001), **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, Bilgi Yay., Ankara.
- ÖZEN, Hayati, (1996), **Dar Zamanlardan Geniş Zamanlara**, Tömer Çeviri Dergisi, Ankara Üniv. Tömer Bursa Şub. Y.3, S.8
- ÖZSOYSAL, Fakiye, (2008), **Oyunlarda Kadınlar**, E Yay., İstanbul.
- ŞENER, Sevda, (1999), **Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, İş Bankası Yay., İstanbul.
- ŞENER, Sevda, (2005), **Toplu Oyunlar I**, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- ŞENER, Sevda, (2007), **“Tiyatro”**, Türk Edebiyatı Tarihi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., C. 4, İstanbul.
- ŞENER, Sevda, (2007), **Oyunlar ve Gerçekler**, Dost Yay., Ankara.

ŞENER, Sevda, (2010), **Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı ve Kadın Sorunları**, Ankara Ü. Tiyatro Araştırmaları Der., Ankara.

ŞENGÜL, Abdullah, (2008), **Cumhuriyet Döneminde Tarihi Tiyatro**, Alp Yay., Ankara.

TEKİN, Mehmet, (2004), **Roman Sanatı**, Ötüken Yay., İstanbul.



## DİZİN

**-A-**

Anadolu, viii  
 Ankara, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 123, 124,  
 125  
 Anne, 24, 25, 27, 60, 81, 82, 94, 96,  
 100, 112  
 Asker, 74

**-B-**

Baba, 21, 22, 23, 27, 60, 70, 71, 74, 83,  
 87, 90, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102,  
 103, 109  
 Batı, 1, 2  
 Bekçi, 26, 28, 60, 77, 105, 106

**-Ç-**

Çatışma, 55  
 Çocuk, 48, 49, 74, 78, 79, 91, 95, 102,  
 112, 118

**-D-**

Dekor, 85, 86, 87, 92  
 Doktor, 75

**-E-**

Erkek, 24, 28, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 48,  
 49, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 65, 66, 67,  
 68, 69, 77, 78, 83, 86, 91, 92, 94, 95,  
 98, 100, 101, 103, 105, 109, 111, 115  
 Evlilik, 80

**-G-**

Göç, 5, 11, 18, 32, 75, 123

**-İ-**

İstanbul, 2, 5, 10, 11, 97, 123, 124, 125

**-K-**

Kadın, 24, 25, 27, 28, 35, 36, 37, 40, 41,  
 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 53, 54, 58,  
 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68,  
 75, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 94,  
 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 104,  
 106, 108, 109, 111, 112, 114, 116,  
 124

Kozalar, x, 10, 17, 18, 42, 44, 51, 61,  
 85, 89, 90, 95, 96, 98, 99, 101, 104,  
 108, 114, 116, 119, 123

Köy, 1

**-M-**

Mektup, 113  
 Mimar, 76

**-N-**

Nallıhan, 5  
 Namus, 26, 77

**-Ö-**

Öğrenci, 77, 78

**-P-**

Paris, 9, 10

**-S-**

Sevim Uzgören, 8, 16  
 Sınırlarda, x, 16, 46, 51, 74, 76, 79, 86,  
 88, 91, 95, 96, 99, 100, 102, 104, 109,  
 112, 115, 117, 119, 123  
*Simge*, 117  
 Soyut, 120

**-Ş-**

Şehir, 2, 84

**-T-**

Tombala, x, 10, 16, 40, 42, 54, 65, 86,  
 91, 96, 99, 101, 109, 111, 116, 119,  
 120, 121, 123  
 Türk, v, viii, v, 1, 2, 3, 10, 16, 17, 21,  
 53, 105, 111, 119, 123, 124  
 Türkiye, 6, 8, 9, 10, 12, 17, 51, 52, 70,  
 80, 92, 123

**-Y-**

Yapı, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 124

**-Z-**

Zaman, 27, 92, 93, 121  
 Zengin, 120

