

145729

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

MELİH CEVDET ANDAY TİYATROSUNDA ŞİİRSEL ADALET

YEŞİM GÖKÇE

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerin Parçasıdır

145729

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi

Eylül 2004

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

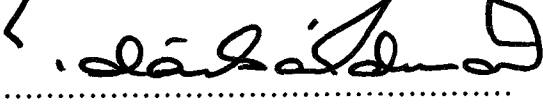
© Yeşim Gökçe



Babama

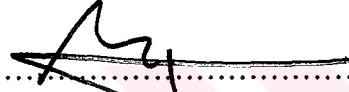


Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



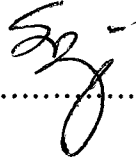
Prof. Talat Halman
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



Doç. Dr. Selda Öndül
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı



Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

Bu çalışmanın birinci bölümünde şiirsel adalet kavramının tanımı, ayrıca Antik ve Klasik tiyatro anlayışında kavramın genel olarak nasıl yorumlandığı üzerinde durulmuş ve kavramın içeriği *Kral Oidipus* oyunu örneklenerek açıklanmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde şiirsel adalet kavramının Romantizm ve Gerçekçilik akımları ile birlikte farklı yorumlanmaya başlanmasından söz edilmiştir. Modern ve modern sonrası tiyatro sanatının şiirsel adalet kavramına yaklaşımının genel bir özeti verilmiştir.

Üçüncü bölümde modern Türk tiyatrosunda şiirsel adalet kavramının yorumlanışı; 1915-2002 yılları arasında yaşamış olan Melih Cevdet Anday'ın özgün tiyatro oyunları ele alınarak açıklanmıştır. Yazılış sıralarına göre incelenen bu oyunlar: *Yılanlar*, *İçerdekiler*, *Mikado'nun Çöpleri*, *Yarın Başka Koruda*, *Dikkat Köpek Var*, *Ölümler Konuşmak İsterler*, *Müfettişler* ve *Ölümsüzler Ya Da Bir Cinayetin Söylencesi* başlıklı oyunlardır. Bu oyunların incelenmesi sonucunda, hem Türk hem de Dünya tiyatrosu tarihinde sıklıkla rastlanmayan çok özel bir şiirsel adalet düşüncesinin Melih Cevdet Anday tarafından tasarlandığı sonucu ortaya çıkarılmıştır. Bu adalet anlayışı; kötülüğün nedenlerinin ortadan kaldırılması ile dünyayı iyilikle donatmak biçiminde geliştirilmiş bir adalet anlayışıdır.

Anahtar Kelimeler: Antik Tiyatro, Kral Oidipus, Modern Tiyatro, Adalet

ABSTRACT

The first chapter of this study defines the concept of poetic justice, and looks at how Antique and Classical theater interpret this notion; the concept is illustrated via the play Oidipus Rex.

The second chapter of the study, deals with the interpretation of the concept by the Romantic and Realistic movements. The general summary of how modern and post-modern theater deal with the concept follows this section.

The third chapter of the study explains the concept of poetic justice in modern Turkish drama by using Melih Cevdet Anday's (1915-2002) original plays as illustrations. The following plays have been included in this study (in chronological order): *Yılanlar*, *İçerdekiler*, *Mikado'nun Çöpleri*, *Yarın Başka Koruda*, *Dikkat Köpek Var*, *Ölüler Konuşmak İsterler*, *Müfettişler* and *Ölümsüzler Ya Da Bir Cinayetin Söylencesi*. As a result of the study of these plays, it becomes evident that Melih Cevdet Anday has conceived a special kind of poetic justice, which is rare in both Turkish and World Theater. This understanding of justice has been developed in order to bring good to the world by eliminating the reasons of evil.

Keywords: Ancient Drama, Oedipus Rex, Modern Drama, Justice

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının devam ettiği bir buçuk yıl süresince yardımlarını
esirgemeyen ve her zaman hayatıma kattığı zenginliklerle hatırlayacağım hocam
Prof. Dr. Sevda Şener'e, Prof. Talat Halman'a, Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon'a ve
Dr. Süha Oğuzertem'e sonsuz teşekkürlerimle.



İÇİNDEKİLER

Giriş	1
Bölüm I: Şiirsel Adalet Kavramı	10
A. Antik Tiyatroda Şiirsel Adalet ve Bir Uygulama: <i>Kral Oidipus</i>	16
B. Şiirsel Adalet Kavramının Toplumun Adalet Anlayışı İle Örtüşmesi	19
Bölüm II: Romantizm ve On Dokuzuncu Yüzyıl İle Değişen Tiyatro Anlayışı	25
A. Modern Tiyatro Anlayışının Şiirsel Adalet'e Yaklaşımı	32
B. Modern Dünyada Ahlâk ve Adalet	36
Bölüm III: Melih Cevdet Anday Tiyatrosunda Şiirsel Adalet	43
A. Melih Cevdet Anday Tiyatrosu	45
1. <i>Yılanlar</i> Oyunu Olaylar Dizisi ve Şiirsel Adalet	47
2. <i>İçerdekiler</i> Oyunu Olaylar Dizisi ve Şiirsel Adalet	51
3. <i>Mikado'nun Çöpleri</i> Oyunu Olaylar Dizisi ve Şiirsel Adalet	57
4. <i>Yarın Başka Koruda</i> Oyunu Olaylar Dizisi ve Şiirsel Adalet	61
5. <i>Dikkat Köpek Var</i> Oyunu Olaylar Dizisi ve Şiirsel Adalet	66
6. <i>Ölümler Komuşmak İsterler</i> Oyunu Olaylar Dizisi ve Şiirsel Adalet	69
7. <i>Müfettişler</i> Oyunu Olaylar Dizisi ve Şiirsel Adalet	73
8. <i>Ölümsüzler Ya Da Bir Cinayetin Söylencesi</i> Oyunu Olaylar Dizisi ve Şiirsel Adalet	77
B. Melih Cevdet Anday'ın Şiirsel Adalet Anlayışı	83
Sonuç	86



GİRİŞ

Başlığı “Melih Cevdet Anday Tiyatrosunda Şiirsel Adalet” olan bu çalışmanın amacı, Melih Cevdet Anday tiyatrosunu, şiirsel adalet kavramının kapsamı doğrultusunda incelemek ve Anday tiyatrosuna bu bakış açısıyla yeni bir boyut getirmeye çalışmaktır. Anday’ın tiyatro oyunları farklı yaklaşımlarla incelenmeye uygun ve dramatik zenginliği olan oyunlardır. Ancak Anday’ın tiyatro oyunları içerdikleri örtülü anlamların çokluğu nedeniyle irdelenmesi güç oyunlardır. Bu nedenle Anday tiyatrosu ile ilgili çalışmaların sayısı yeterince fazla sayıda değildir. Şair yönü ile irdelendiğinde, hakkında pek çok sayıda kaynak bulunabilen Anday, tiyatro yazarlığı yönüyle incelenmeye çalışıldığında karşılaşılan en büyük sorun kaynak eksikliğidir.

Anday’ın tiyatro yazarlığı ve Anday oyunlarını incelemede konusunda eleştiri tarihimizde karşılaştığımız iki önemli isim; Prof. Dr. Sevda Şener ve Prof. Dr. Ayşegül Yüksel’dir. Bu isimler haricinde, Yüksek Öğrenim Kurumu, tez arşivinde yapılan tarama sonucunda Anday tiyatrosu üzerine hazırlanmış üç adet teze ulaşılmıştır. Bunlardan ilki 1994 yılında, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü adına hazırlanan; “Les Themes Existentialistes dans le theatre de Sartre et dans le theatre de Melih Cevdet Anday” başlıklı doktora tezidir. Mehmet Emin Özcan tarafından hazırlanan bu çalışma Anday tiyatrosu ile Jean Paul Sartre tiyatrosu arasındaki benzer varoluşçuluk temalarını karşılıklı olarak inceleyen bir tezdır. Ancak tezin Fransızca olmasından ötürü tezi ayrıntılı bir biçimde incelemek mümkün

olmamıştır. Konuyla ilgili ikinci tez çalışması; 1996 yılında, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü adına hazırlanan; “Melih Cevdet Anday’ın oyunlarında uyumsuz öğeler” başlıklı yüksek lisans tezidir. Üveys Akıncı tarafından hazırlanan bu çalışma daha çok Anday’ın tiyatro oyunlarını; zaman, mekan ve dil farklılıkları ile irdelleyen bir çalışmadır. Konu ile ilgili ulaşılabilen son tez çalışması; 2002 yılında Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü adına hazırlanan; “Melih Cevdet Anday tiyatrosu, Melih Cevdet Anday’ın oyunlarındaki karakterlerin iletişim sorunları ve “Mikado’nun Çöpleri” başlıklı yüksek lisans tezidir. Zeynep Ekin Öner tarafından hazırlanan bu çalışma, Anday oyunlarındaki karakterleri sadece “iletişim” düzleminde ele alışı ve *Mikado’nun Çöpleri* oyununun rejî defteri çalışmasını barındırması ile bu çalışma için bir kaynak oluşturmamıştır.

Söz konusu bu kaynak ve malzeme eksikliği nedeniyle bu tez çalışması farklı kaynaklar ve görüşler arasında çeşitli tartışmaları malzeme ederek geliştirilmiş düşünceleri taşımamaktadır. Ancak bu çalışma Anday tiyatrosu ile ilgili daha önce irdelenmemiş bir yaklaşımı ortaya koyma açısından hem bir ilk, hem de Anday tiyatrosunun farklı inceleme yaklaşımlarına hizmet edebilecek bir ön çalışma niteliğindedir.

Benzer bir kaynak sorunu ise, yine şiirsel adalet kavramının incelenmesinde ortaya çıkmaktadır. Martha C. Nussbaum tarafından yazılmış olan ve 1995 yılında, Beacon Press tarafından basılmış olan, *Poetic Justice* başlıklı eser, “Şiirsel Adalet” başlığını taşıyan tek eserdir. Ancak, eserin içeriği tiyatro tarihi değil, Amerikan televizyon kültüründeki şiirsel adalet açmazlarıdır. Bir diğer deyişle, şiirsel adalet kavramı ancak sözlük çalışmaları içerisinde tanımlandırılmış ve üzerinde derinlikli incelemeler yapılmamış bir konu başlığıdır. Kuşkusuz, bu durumun en önemli nedeni; şiirsel adalet kavramının, farklı pek çok görüşü kapsamaması, ayrıca, her koşul

ve durum karşısında anlam değışikliğıne uğramasıdır. Dolayısıyla, kavramın kendi dinamiğı bütünlüklü ve sınırları belirli bir incelemeyi olanaksız kılmaktadır. Bu nedenle bu tez çalışmasında bu iki farklı konu başlığını bir araya getirmek ve bunlar üzerinde bütünlüklü bir çalışma yapmak konusunda ciddi bir kaynak sıkıntısı yaşanmıştır. Ancak bu çalışma, ardından sürdürülecek yeni çalışmalar için farklı bir kaynak oluşturabilecektir. Çünkü özellikle Anday tiyatrosu, Türk tiyatro tarihindeki farklı konumundan ve felsefe ile tiyatro dilinin mükemmel bir birleşimini sergilemesinden ötürü incelikli olarak değerlendirmesi gereken bir konu başlığıdır. Anday tiyatrosu ile şiirsel adalet konusunu bir araya getirmek, farklı bir inceleme dinamiğini barındırmasından ötürü bir ön çalışma olarak düşünölmelidir. Kuşkusuz, bu tez çalışmasında amaç; yeterince işlenmemiş iki konu başlığını bir araya getirmekten öte, Türk tiyatrosunun önemli isimlerinden Melih Cevdet Anday'ın, Dünya tiyatrosu açısından da önemli sayılabilecek, farklı bir şiirsel adalet anlayışını bütönlemiş olduğunu göstermektir. Pek çok deneme ve makalesinde iyilik-kötölük, ahlâk ve toplumsal adalet kavramları üzerinde tartışmalar yürötmüş olan, Anday tiyatro oyunları ile da bu kavramların sorgulanması için bir zemin hazırlamıştır.

“Melih Cevdet Anday Tiyatrosunda Şiirsel Adalet” çalışmasında izlenen yol; öncelikli olarak şiirsel adalet kavramını Antik Yunan tiyatrosundan başlayarak, modern ve modern sonrası tiyatro düşöncesine değin genel tanım farklılıkları ile incelemek ve ardından Melih Cevdet Anday tiyatrosunda bu kavramın izlerini takip etmek biçiminde olmuştur. Çünkü şiirsel adalet kavramı üzerine konuşmaya başlamadan önce kavramın tarih içindeki farklı yorumlanışlarına göz atmak ve ancak bunun sonrasında Anday'ın şiirsel adaleti tiyatro oyunlarına nasıl uyarladığını göstermek mümkün olabilmektedir.

Şiirsel adalet tanımını ele alan kaynakların birçoğunda bu tanımın ilk kez on yedinci yüzyıl tiyatro eleştirmenlerinden Thomas Rymer tarafından kullanıldığı söylenmekte, ancak Rymer'ın hangi eserinde doğrudan bu tanımlamayı yaptığı belirlenmemektedir. Rymer tarafından yazılmış ve kütüphanelerde bulunan bütün çalışmalar bu tez için bir kaynak oluşturması amacıyla incelenmiş, ancak “şiirsel adalet” kavramının doğrudan tanımlamasını yaptığı herhangi bir bölüme rastlanamamıştır. Thomas Rymer'ın tiyatro sanatı ve tragedya üzerine yazdığı eserlerin tekrar basımı yapılmadığı için de, tanımın ilk kez kullanıldığı eseri saptamak mümkün görünmemektedir. Ancak Rymer'ın şiirsel adalet kavramına getirdiği tanımlama düşünüldüğünde, Rymer'ın bu terim ile aktarmaya çalıştığı düşüncenin, Antik Yunan düşünürlerinden Aristoteles'in şiirsel adalet fikri ile örtüştüğü ortaya çıkmaktadır. Aristoteles, herhangi bir tanımlayıcı isim kullanmadan kavramı, *Poetika* başlıklı eserinde, şu şekilde açıklamaktadır: “Çift yanlı sonucu olan tragedyalar, iyiler için başka, kötüler için başka ve birbirlerine karşıt sonuçlarla son bulurlar” (38). Aristoteles, bu tanımlamanın hemen ardından her ne kadar bu durumu; “Ama böylesi yapıtların verdiği zevk, tragedyanın vermesi gereken zevk değildir. O, daha çok komedyaya özgü bir zevktir” (39) sözleriyle eleştirse de, şiirsel adalet kavramının tanımlaması aşamasında ulaşılacak en eski kaynak, Aristoteles'in *Poetika* başlıklı eseridir. On yedinci yüzyıldan itibaren “şiirsel adalet” olarak tanımlanan bu düşünce, tiyatro sanatında Romantizm ve Gerçekçilik akımına dek Aristoteles'in açıklamasına uygun biçimde incelenmiştir.

Bu çalışmanın birinci bölümünde, bir tiyatro oyunundaki iyi karakterlerin ödüllendirilmesi ve kötü karakterlerin cezalandırılması olarak açıklanan şiirsel adalet kavramını örneklemek üzere *Kral Oidipus* oyunu ele alınmıştır. Antik Yunan tiyatro

düşüncesinde şiirsel adaletin nasıl yorumlandığını göstermek üzere seçilen bu oyun, hem Aristoteles'in hem de Rymer'in şiirsel adalet düşüncesi ile örtüşmektedir.

Bu örneklemenin ardından çalışmanın ikinci bölümünde şiirsel adalet kavramının Romantizm ve Gerçekçilik akımları ile birlikte nasıl farklı yorumlanmaya başlandığı üzerinde durulmuştur. On sekizinci yüzyıl tiyatro sanatını biçimleyen düşünce, genel bir tanımlama ile: “yaşamda iyi ve kötü, güzel ve çirkin bir arada bulunduğuna göre, tiyatro oyunları da bu gerçeğe uygun biçimde kurgulanmalıdır” şeklinde özetlenebilir. Ancak bu düşüncenin izlerini on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi tiyatro düşüncesinde daha kolay takip etmek mümkündür. On dokuzuncu yüzyıl gerçekçi tiyatro düşüncesinde; gerçek yaşamda adalete olan inancın yitirilmeye başlanması ile birlikte, sanat alanında da şiirsel adalet fikrinden kopmalar yaşanmaya başlanmıştır. Bu düşünce sonucunda, on dokuzuncu yüzyıl tiyatrosunda tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi genellikle iyilerin ödüllendirilmediği ve kötülerin cezalandırılmadığı tiyatro oyunlarına rastlanmaktadır.

Modern ve modern sonrası tiyatro sanatına gelindiğinde ise, “ne yaşamda ne de sanatta adalet yerini bulmayacaktır” biçimde özetlenebilecek bir yaklaşım ile karşılaşırız. Tiyatro sanatı bu dönemlerde, genellikle, biçimlemede şiirsel adalet kurgusunu odak almaktan vazgeçmiş ve toplum ile bağlarını yitirmiş olan bireyin yalnızlığını ve çaresizliğini konu edinmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünün giriş kısmında, Türk tiyatrosunun gelişimi özetlenmiş, ardından Melih Cevdet Anday (1915-2002) tiyatrosunun incelenmesine geçilmiştir. Anday'ın sadece özgün oyunlarının ele alındığı bu bölüm ile amaçlanan, Anday tiyatrosunda bir şiirsel adalet düşüncesinin izlerinin aramaktır. Anday'ın, Oktay Rifat ile birlikte kaleme aldığı *Kıskançlar* oyunu ve Turgenev'in *Babalar ve*

Oğullar romanından sahneye uyarladığı *Babalar ve Oğullar* oyunu bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

Üçüncü bölümde, çağın düşüncesine uygun olarak, ilk okumada şiirsel adaletin sağlanmadığı oyunlar gibi görünen bu oyunların; olaylar dizisi özetleri yapılmış, şiirsel adalet ile ilgili ipuçları toplanmış ve bölümde ele alınan söz konusu oyunun diğer Anday oyunları arasındaki farkı açıklanmaya çalışılmıştır. Oyunlar yayınlanış tarihleri dikkate alınarak incelenmiştir. Buna göre, incelemenin sıralanışı şu şekildedir: *Yılanlar*, *İçerdekiler*, *Mikado'nun Çöpleri*, *Yarın Başka Koruda*, *Dikkat Köpek Var*, *Ölümler Konuşmak İsterler*, *Müfettişler* ve *Ölümsüzler ya da Bir Cinayetin Söylencesi*.

Tezin son alt bölümü olan; “Melih Cevdet Anday’ın Şiirsel Adalet Anlayışı” bölümünde ise bu oyunlardan toplanan ipuçları ile Anday’ın şiirsel adalet kavramına yaklaşımı ve kavramı işleyişi değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda da ilk okumada şiirsel adaletin göz ardı edildiği oyunlarmış gibi görünen bu oyunlar ile aslında, Anday’ın üstü örtük bir biçimde de olsa; şiirsel adalet fikrinden yana bir tutum izlediği görülmüş ve çağının aksine farklı bir şiirsel adalet biçimlemesi yaparak bu düşüncesini kolay takip edilemeyecek hale getirdiği belirlenmiştir.

Sonuç olarak, Melih Cevdet Anday’ın bu oyunlar ile ilk okuma aşamasında “iyi”nin ödüllendirilmediği ve “kötü”nün cezalandırılmadığı fikri ile şiirsel adaletle bir dönem sorunsal olarak karşı çıktığı yanılgısı pekiştirilmemiş; aksine, Anday’ın kendine özgü şiirsel adalet anlayışının izleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Böylelikle Anday oyunlarındaki karakterlerin neden sadece “iyi” veya sadece “kötü” olarak değerlendirilemeyeceğinin ipuçları bulunmuş ve Anday’ın karakterlerinin “kötü” olana yaklaştıran nedenlerini yok etmesi ile birlikte herkes için şiirsel adaleti sağlamanın yollarını bulmaya çalıştığı ortaya çıkarılmıştır. Bu durum, Anday’ı Türk

tiyatro tarihindeki özel konumunun bir kez daha pekiştirilmesine hizmet etmekte ve Anday'ı belki de, döneminin en insancıl şiirsel adalet düşüncesine sahip tiyatro yazarlarından biri yapmaktadır.

Dolayısıyla Anday'ın bazı oyunlarında şiirsel adalet görülmesi de, söz konusu bu oyunlardaki karakterlerin neden şiirsel adalet ödülüne kavuşamadıklarının nedenleri gözler önüne serilmektedir. Bu da, Anday'ın tiyatro oyunları aracılığı ile verdiği önemli çıkarımlardan biridir. Çünkü Anday, bu yolla izleyici veya okuyucusuna, neleri yapmamaları halinde bir ceza ile karşılaşacakları konusunu hatırlatmakta ve uyarmaktadır. Üstelik, iyilik-kötülük gibi kavramlar hem tiyatro tarihinin hem de toplum tarihinin her döneminde farklı yorumlanmış, göreceli kavramlardır. Bu nedenle, her dönem değişime uğrayacak bu dinamik kavramlar üzerinde yapılan bu çalışma; hem çeşitli açılardan şiirsel adalet söz etmek, hem de bu kavramın az bilinen Anday tiyatrosuna nasıl yansıdığını göstermek amacını taşımaktadır.

Şiirsel adalet kavramının belli dönemlerdeki farklı algılanışları üzerine kısa bir inceleme ve Melih Cevdet Anday tiyatrosunda şiirsel adalet kavramının işleniş farklılığı konusuna geçmeden önce, Anday'ın yaşamı ve eserleri konusunda gerekli bilginin, bu bölümde aktarılması uygun görülmüştür.

Melih Cevdet Anday, 1915 yılında, İstanbul'da doğmuştur. 1936 yılında, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'ne girmiştir. 1938 yılında toplumbilim alanında öğrenim görmek amacıyla Belçika'ya gitmiş, fakat İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile birlikte, 1940 yılında Türkiye'ye dönmüştür. 1942-51 yılları arasında, Milli Eğitim Bakanlığı Yayın Müdürlüğü'nde yayın danışmanı, ardından Ankara Kitaplığı'nda kitap memuru olarak çalışmıştır. 1951 yılında İstanbul'a dönmüş ve *Akşam* gazetesinde gazeteci olarak çalışmaya başlamış, aynı yıllarda *Tercüman*,

Büyük Gazete, *Tanin* ve *Cumhuriyet* gazetelerinde fıkra ve denemeler yazmış, bu gazetelerin sanat ve edebiyat sayfalarının yöneticiliğini yapmıştır. 1954 yılından itibaren İstanbul Belediye Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nde "fonetik ve diksiyon" dersleri vermiş, 1964-69 yılları arasında TRT Yönetim Kurulu üyeliği yapmıştır. 1977 yılında konservatuardaki görevinden emekli olup, UNESCO Genel Merkezi'ne kültür müşaviri olarak Paris'e gitmiş, bir süre sonra Türkiye'deki hükümet değişikliği nedeniyle Türkiye'ye çağırılmıştır. *Cumhuriyet* gazetesinde 1960 ile 1990 yılları arasında düzenli olarak, 1990 ile 2000 yılları arasında da aralıklarla deneme yazıları yayınlamayı sürdürmüştür.

Daha çok şair kimliği ile tanınan Melih Cevdet Anday'ın, 1960'lı yıllardan itibaren oyun ve romanlar da yazdığı görülür. Anday, *Mikado'nun Çöpleri* adlı oyunuyla 1967-68 Tiyatro Sezonu En Başarılı Oyun Yazarı, İlhan İskender Armağanı ve 1971-72 Ankara Sanatseverler Derneği En İyi Oyun Yazarı ödülleri, *Gizli Emir* başlıklı romanı ile 1970 TRT Sanat Ödülleri Yarışması Başarı Ödülü'nü, *Buz Sarayı* adlı çevirisi ile 1973 Türk Dil Kurumu Çeviri Ödülü'nü, *Teknenin Ölümü* başlıklı kitabı ile 1978 yılı Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü'nü, *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış* başlıklı şiir kitabı ile 1981 Türkiye İş Bankası Ödülü'nü, *Ölümsüzler ya da Bir Cinayetin Söylencesi* adlı tiyatro oyunu ile 1980 yılı Enka Sanat Ödülü'nü, ayrıca, 1991 yılı TÜYAP Onur Ödülü'nü ve 2000 yılı Aydın Doğan Vakfı Edebiyat Ödülü'nü almıştır.

Melih Cevdet Anday'ın şiirleri; *Garip* (1941), *Rahatı Kaçan Ağaç* (1946), *Telgrafhane* (1952), *Yan Yana* (1956), *Kolları Bağlı Odysseus* (1963), *Göçebe Denizin Üstünde* (1970), *Teknenin Ölümü* (1975), *Sözcükler* (1978), *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış* (1981), *Tanıdık Dünya* (1984), *Güneşte* (1989), *Yağmurun Altında* (1995) ve *Seçme Şiirler* (1997) başlıkları altında yayınlanmıştır.

Melih Cevdet Anday'ın oyunları; *İçerdekiler* (1965), *Mikado'nun Çöpleri* (1967), *Dört Oyun (Yarın Başka Koruda, Dikkat Köpek Var, Ölüler Konuşmak İsterler ve Müfettişler)* (1972), *Ölümsüzler: Toplu Oyunları I (Yarın Başka Koruda, Dikkat Köpek Var, Ölüler Konuşmak İsterler, Müfettişler, Mikado'nun Çöpleri, Ölümsüzler ya da Bir Cinayetin Söylencesi)* (1981), *İçerdekiler: Toplu Oyunları II (İçerdekiler, Yılanlar, Babalar ve Oğullar)* (1981) başlıkları altında toplanmıştır.

Melih Cevdet Anday'ın deneme yazıları; *Doğu-Batı* (1961), *Konuşarak* (1964), *Gelişen Komedya* (1965), *Yeni Tanrılar* (1974), *Sosyalist Bir Dünya* (1975), *Dilimiz Üstüne Konuşmalar* (1975), *Maddecilik ve Ülkücülük* (1977), *Yasak* (1978), *Paris Yazıları* (1982), *Açıklığa Doğru* (1984), *Sevişmenin Gündüklüğü ve Yüceliği* (1990), *Yiten Söz* (1992), *Aldanma ki...* (1992), *İmge Ormanları* (1994), *Geleceği Yaşamak* (1994) başlıkları altında toplanmıştır.

Melih Cevdet Anday'ın romanları; *Aylaklar* (1965), *Gizli Emir* (1970), *İsa'nın Güncesi* (1974), *Raziye* (1975), *Yağmurlu Sokak* (1991), *Meryem Gibi* (1991), *Birbirimizi Anlayamayız* (1992) başlıklı romanlardır.

Melih Cevdet Anday'ın anı derlemesi olan; *Akan Zaman Duran Zaman* (1984) ve gezi notlarından derlenen; *Sovyet Rusya, Azerbeycan, Özbekistan, Bulgaristan, Macaristan* (1965) başlıklı eserleri de bulunmaktadır.

Pek çok çeviri eseri de bulunan Melih Cevdet Anday, 2002 yılında İstanbul'da yaşamını yitirmiştir. Melih Cevdet Anday'ın yaşamı ve eserleri ile ilgili bu bilgiler, *Tanzimat'tan Günümüze Edebiyatçılar Ansiklopedisi*'nden derlenmiştir.

BÖLÜM I

ŞİİRSEL ADALET KAVRAMI

“Şiirsel Adalet”, klasik tanımına göre, bir oyundaki iyi karakterlerin ödüllendirilmesi ve kötü karakterlerin cezalandırılması anlamına gelen bir tiyatro kavramıdır. “Şiirsel Adalet” tanımının, ilk kez on yedinci yüzyıl tiyatro eleştirmenlerinden Thomas Rymer (1641-1713) tarafından, 1678 yılında kullanıldığı tahmin edilmektedir. Rymer’ın şiirsel adalet kavramı ile aktardığı düşünce: “bir tragedyada namuslu ve iffetli olanın ödülüne kavuşması ve ahlâkı bozuk olanın cezalandırıldığıнын gösterilmesi ile” (Gethner) sağlanan adalettir. Rymer’a göre: “Tragedyanın ödevi, ahlâkı bir ders verme zorunluluğu idi. Bunu sağlamak ise, ancak oyunda şiirsel adaletin gerçekleştirilmesi ile mümkün olabilmektedir” (Grace, 26).

Thomas Rymer’ın çağdaşı olan ve Rymer’ın tiyatro görüşleriyle benzer eleştiri anlayışlarına sahip sanat kuramcıları, John Dennis ve John Dryden de şiirsel adalet konusundan çeşitli eserlerinde söz etmişlerdir. Buna göre, John Dennis (1657-1734) ise şiirsel adalet tanımlamasını, “Tanrısal adaletin kusurlu bir taklidi” (Grace, 82) şeklinde yapmaktadır. Şiirsel adalet ile taklit edilenin tanrısal adalet ya da ilahi adalet olduğu düşüncesi doğru sayılabilir. Ancak şiirsel adaletin bir gereklilik olarak işlendiği durumlar, tanrısal adaletin ya da ilahi adaletin işlevlerini yitirdiği durumlardır. John Dryden (1631-1700), 1679 yılında “Troilus ve Cressida için

Önsöz” makalesinde: “bir oyunda şiirsel adaletin yerine getirilmesinin kişi için mutluluk verici olduğunu” (148) belirtmiştir. Çünkü böylelikle tanrısal adaletin gerekleri yerine getirilmiş, daha doğrusu, tanrısal adalet insanoğluna bir kez daha, ancak bu sefer bir tiyatro oyunu ile, hatırlatılmıştır. Bu durumda kuşkusuz bireyin adalete olan inancı pekiştirilmiş ve bu pekiştirme ile bireyin dinginleşmesi sağlanmıştır.

Terimin içeriğinden ötürü, şiirin adaleti diyebileceğimiz bu ideal adalet anlayışının kapsamının daha rahat anlaşılabilmesi için, aktarılmak istenen durumu, sanatın veya kurgunun adaleti olarak adlandırmak daha gerçekçi olacaktır. Çünkü “şiirsel adalet” terimindeki “şiir” kelimesi, kuşkusuz, bütün sanat yapıtları ve sanatsal yaratıcılık için kurgulanmış bir metafor anlamındadır. Şiirsel adalet kavramı ile anlatılmak istenen, adil olanın gerçek yaşamda değil, ancak sanat yoluyla gerçekleştirilebileceğini vurgulamaktır.

Kurgunun adaletini işaret etmek için kullanılan şiirsel adalet kavramı, her ne kadar ilk kez Thomas Rymer tarafından kullanılmış olsa da, bu kavramın izlerini tiyatro tarihinin başlangıcından itibaren takip etmek mümkündür. Şiirsel adalet kavramının içerdiği düşüncenin açıklamasını ilk kez Yunan düşünür Aristoteles (İ.Ö. 384-322) yapmıştır. Aristoteles, *Poetika* başlıklı eserinin 1448a ve 1453a bölümlerinde, şiirsel adaleti şöyle tanımlamıştır: “Çift yanlı sonucu olan tragedyalar, iyiler için başka, kötüler için başka ve birbirlerine karşıt sonuçlarla son bulurlar” (38). Bu tanımlama, aynı zamanda, Antik ve Klasik tiyatro anlayışının ana düşüncelerinden birisi olan; “Bir kişinin aynı anda hem iyi hem de kötü olması mümkün görünmediği gibi, bir tiyatro karakterinin aynı anda hem kahraman hem de alçak olması beklenemez” (Jepsen, 6) açıklaması ile uyumludur.

Aristoteles, *Poetika* başlıklı eserinde: “Eylemde bulunanlar ya iyi ya da kötüdürler; insanlar karakter bakımından iyi ya da kötü olmaları bakımından birbirlerinden ayrıldığına göre, bütün ahlâksal özelliklerimiz dönüp dolaşıp sonunda bu iyi-kötü karşıtlığına varır” (13) demektedir. Antik veya Klasik tiyatro eserlerinde genellikle karşımıza, iyilerin her yönüyle iyi, kötülerin her açıdan kötü oldukları düşüncesi doğrultusunda bir ödüllendirme ve cezalandırma yaptırımı çıkmaktadır. Bu yaptırım sonucunda, gerçek yaşamda sıklıkla rastlanması mümkün görünmeyen bütünlüklü bir adalet anlayışı yapılandırılmaktadır.

Aristoteles’in yazdığı *Poetika* başlıklı eser, tiyatronun türleri ve tiyatro sanatı ile anlatılmak istenen insanlık durumlarına dair ilk düzenli incelemedir. Sanat estetiği üzerine temel bir eser sayılan, *Poetika* kitabında Aristoteles, daha çok “ilk tiyatro türü sayılan” (Arıkan 582) tragedya üzerinde durmuş, komedya türüne çok az değinmiştir. Aristoteles, tragedyayı, “salt bir öykü [mythos]” (22) değil, “ahlâksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklidi” (22) olarak ele almaktadır. “Tragedyalar; acı ve korku, coşku uyandıran konuları sergileyerek insan ruhunu tutkulardan arıtmak, kötülüklerden uzak tutmak, yüreklerini sevgi ve merhamet duygularıyla donatmak amacı güden oyunlardır” (Arıkan 582).

Aristoteles’a göre, tragedyaların en önemli ögesi “öykü”dür (*Poetika* 23). Öykü ögesini, karakter ögesi takip eder. Öykünün, izleyicinin veya okuyucunun, adalet duygusunu sarsmayacak şekilde kurgulanması gerekmektedir. Aynı şekilde tiyatro oyununun karakterleri de, hiçbir biçimde, adalet duygusunu zedelememelidir. Başka bir deyişle, oyun kahramanı ahlâki bir zaafından ötürü yıkıma uğramamalı, yıkım yazgısının bir parçası olmalıdır.

İsmail Tunalı, *Grek Estetik*'i başlıklı eserinde, antik dönem sanat düşüncesindeki, sanat eseri ve ahlak, dolayısı ile adalet arasındaki bağlantıyı şu sözlerle özetlemektedir: “Sanat, bir taklit [aracı] olarak belli bir objeye [yönelir], bu obje de iyi, ortalama ve kötü bir obje olduğuna göre, her sanat zorunlu olarak bir *ethik değeri* gerçekleştirecek, yine zorunlu olarak bir ahlâki temele dayanmış olacaktır” (101). Tragedyalarda olaylar kurgulanırken kahramanın yazgısı ve dolayısıyla yıkıma uğraması, toplumun adalet anlayışını ve adalet değerlerini destekleyecek biçimde belirlenir. Sevda Şener ise, *Oyundan Düşünceye* başlıklı eserinde yer alan “Antik Yunan Tragedyasında Değer Yargılarının Sınava Çekilmesi” makalesinde antik dönem tragedyalari ile ahlak ve adalet arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklamaktadır:

[Tragedyalarda] Erek, seyirciyi eyleme yön veren değer yargıları üzerinde düşündürmektir. Hangi eylemin hangi amaçla yapılsa, nasıl uygulanırsa “doğru” olacağı belirtilir. Bu oyunlarda insan, davranışları bakımından denetlenirken, dolayısı ile, bu davranışlara kaynak olan değer yargıları da sınava çekilmiş olur. Doğru olarak belletilenin farklı bir durumda ne dereceye kadar geçerli olduğu saptanır. Bu işlemde ölçüt topluma ve insana yararlı olandır (44).

Bu aşamada ceza ve ödölün, tragedya ve komedyalı türlerinde farklı bir kurgulama ile aktarıldığını belirtmek gerekmektedir. Aristoteles, bu düşüncenin nedenini *Poetika* başlıklı eserinde: “komedyalı, ortalamadan daha kötü karakterleri, tragedyalı ise ortalamadan daha iyi olan karakterleri taklit [eder]” (13) şeklinde özetlemektedir. Dolayısı ile tragedyalı ile komedyalı ele aldıkları kişiler bakımından, işledikleri oyun kişileri bakımından, birbirinden ayrılırlar. İzleyici ya da okuyucu tragedyalı kahramanının yazgısı karşısında sarsılırken, komedyalı karakterlerinin

yazgısını gülerek karşılar ve bu karakterlere gülerek onları cezalandırır. Çünkü, tragedya kahramanı erdemleri ile ön plandayken, komedya kahramanının zaafı vurgulanmıştır. Ancak, Aristoteles’a göre: “Taklit edici ozan [. . .], eğer kızgın, hafifmeşrep ya da bu gibi karakterlere sahip kişileri yansıtacaksa, bütün bu tutkulara karşın, onları *ahlâk bakımından üstün insanlar olarak* ifade etmelidir” (*Poetika* 45). Komedya kahramanının zaafı, tıpkı tragedya kahramanında olduğu gibi, ahlâki bir zaaf olmamalıdır. Komedya kahramanı kendisini aşırı ciddiye aldığı için gülünçtür. Kendisine uzak açıyla bakamaması ve yaptığı her eylemi koşulsuz doğru sayması komedya kahramanının belirgin bir davranış özelliğidir.

Antik ve Klasik dönem komedya anlayışı konusundaki önemli başvuru eserlerinden biri olan *Gülme* başlıklı kitabında Henri Bergson (1859-1941) bu konuda şöyle demektedir: “Toplum kendisine karşı saygısızca davranışların öcünü gülme ile alır. Doğa ise düzenine karşı saygısızca davranışların öcünü cezalandırarak alır” (99). Tragedyalarda kahramanın ahlâki olmayan zaafı, doğanın ve toplumun düzenini bozmaya başladığı anda tragedya kahramanının da düşüşü başlar. Aristoteles, *Poetika* başlıklı eserinde bu kurgulama biçimini şu sözlerle açıklamaktadır:

Buna göre tragedya ozanının yapacağı şey şudur: ne erdemli kişileri mutluluktan felakete düşmüş olarak göstermeli; çünkü böyle bir hal, korku ve acıma değil, tersine yalnızca öfke uyandırır [. . .]. Bundan başka, çok kötü olan birinin mutluluktan felakete düşmüş olarak gösterilmemesi gerekir. Böyle bir olay her ne kadar adalet duygusunu tatmin ederse de, korku ve acıma duygusu uyandırmaz. Çünkü, acıma, layık olmadığı halde acıya uğramış bir kimse karşısında duyulur. Korku da, acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik

bulmamızdan doğar. O halde tamamiyle kötü olan birinin mutluluktan felakete düşmesi, ne korku, ne de acıma uyandırır (13/2)

Aristoteles, şiirsel adalet düşüncesine hizmet eden bu sözleri, sanat eserinin aktardıkları ile toplum düzenini bozmaması ve tiyatro oyunu aracılığı ile bozulan uyumun yeniden kurulması gerektiğine işaret etmektedir. Genel olarak özetlemek gerekirse; Aristoteles’a göre; insanın erdemi, ahlâkı ve varoluşu toplumun erdemi, ahlâkı ve varoluşu içindir. Erdem ve ahlâk, her koşulda toplumun bütünlüğünü korumak ve toplumun iyiliğine yönelik çalışmak için varolmalıdır. Bu yaklaşım dolayısıyla şiirsel adalet, Antik ve Klasik oyun kurgusunun temelini oluşturan, önemli koşullardan birisidir. Ancak, Aristoteles’a göre önemle dikkat edilmesi gereken, adaletin gereklerini yerine getirirken, toplumda veya bireyde isyana yol açmayacak türden bir duygu boşalması sağlayabilmektir.

Aristoteles tarafından “katharsis” olarak adlandırılan bu duygu boşalması izleyiciyi veya okuyucuyu heyecanlandıracak, kendisinden üstün gördüğü kahramanların bile yıkıma uğrayabileceği gerçeği ile yüzleştirecek ve acıma duygusunun kendini tüketmesi ile arınmayı sağlayacaktır. Aristoteles, *Poetika* kitabında, katharsis durumunu şöyle açıklamaktadır: “Tragedyanın ödevi uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektedir” (22). Türkçe’ye “arınma” diye çevirebileceğimiz katharsis durumunun başarısı, kuşkusuz, izleyicinin veya okuyucunun oyun kişileri ile kuracağı empati ortaklığı ile yakından ilgilidir.

Katharsis durumunun izleyici veya okuyucuda yarattığı etkilenmenin şiddetini arttıran, tragedya kahramanının mitolojik bir şahsiyet veya kral soyundan asil bir kişi olmasıdır. Bir tiyatro eserinin tragedya veya komedyaya sayılabilmesi için kimi nitelikleri kesinlikle taşıması gerektiği gibi, bir oyun kişinin de kahraman sayılabilmesi için, erdemli ve iyi ahlâklı olması gerekmektedir. Dolayısıyla tiyatro

sanatı, öykü ve karakterleri kurgularken, gerçek hayatta görülmeyen bir şiirsel adaleti gerçekleştirme görevini de üstlenmiştir.

Hem tragedya kurgusunu, hem de tragedya kahramanı üzerinden adaletin sağlanmasını bir örnek vererek açıklamak gerekirse *Kral Oidipus* tragedyasından ve bir tragedya kahramanının hemen hemen bütün özelliklerine sahip Kral Oidipus karakterinden söz edilebilir.

A. Antik Tiyatroda Şiirsel Adalet ve Bir Uygulama: *Kral Oidipus*

Kral Oidipus, tragedya yazarı Sophokles tarafından oyunlaştırılmış, Oidipus mitidir. *Kral Oidipus* oyunu, Oidipus’a gelen, yaşadıkları Thebai kentinde, sürülerin ve ekinlerin mahvolduğu, çocukların ölü doğduğu ve vebanın ortalığı kasıp kavurduğu haberi ile başlar. Oyun ilerledikçe Oidipus, kendisine tanrılar tarafından kendisine biçilen yazgının ipuçlarını takip eder ve kendi gizli gerçeği ile yüzleşir. Anne ve babası olarak bildiği kişilerin kanından doğmadığını, gerçek babasını öldürüp, onun karısıyla-öz annesi ile-evlendiğini anlar. Annesi ve karısı İokaste, bu gerçeği öğrenince kendini asar. Oidipus, Kraliçe İokaste’nin elbisesinden söktüğü altın iğnelerle kendi gözlerini kör edip, Thebai şehrini terk eder.

Aristoteles’in sıraladığı karakter özelliklerine göre, Oidipus, Thebai şehri halkını-Thebai şehrine kral ilan edilmeden önce-haraca bağlayan canavarın elinden kurtarması ile “İyilik”, bir kralın erdemlerine ve gururuna sahip oluşu ile “Tipine Uygunluk”, insanî zaafı barındırması ile “Benzerlik”, oyunun başından sonuna dek kişiliğinde keskin bir değişim göstermemesi işe “Tutarlılık” ve ortalamadan üstün insan oluşu ile “Üstünlük” öğelerine sahip, ayrıca yazgısından kaçabileceğini düşünerek, trajik hatasını (Hamartia) yapmış bir tragedya kahramanıdır. Ancak Kral Oidipus’un bu hatası, yazgısının bir parçası olduğundan, yapılan sıradan bir hata değil, Aristoteles tarafından “Hamartia” olarak adlandırılan trajik bir hatadır.

Kral Oidipus oyunu, hem tragedya kurgusunun bütün öğelerini taşıması, hem de tragedyanın sosyal işlevini ve ahlâkî sorumluluklarını yerine getirmesi bakımından önemli bir oyundur. *Kral Oidipus* oyununda, veba salgını ile simgeleştirilmiş olan toplumsal düzenin ve uyumun bozukluğu, kurbanların verilmesi ile düzeltilir. Oidipus karakteri, daha önce işlenmiş günahların cezalandırılması ve sonuçlarından toplumun haberdâr edilmesi için tanrılar tarafından seçilmiş bir kurbandır. İokaste ise, hiçbir hatası olmadığı halde kurban verilen, trajik hatası olmayan masum karakterdir. Toplum eski düzenine ancak bu kurbanlar verildikten sonra kavuşur. Burada, şiirin adaleti toplumun uyumuna hizmet etmektedir. Joan C. Grace, Thomas Rymer'in şiirsel adalet ile aktardığı düşünceyi özetlerken şu soruyu sorar:

Rymer, şiirsel adaletin getirdikleri ile kahramanın trajik hatasının kasti olmadığına dair inanç arasında bir ikilik olduğunun farkındaydı.

Doğrusunu söylemek gerekirse, eğer olan bitenin ahlâkî sorumluluğu kahramanın elinde değilse neden kahramana acı çektirilir? (45)

Kuşkusuz burada karşılaşılan farklı iki durumun cevabı *Kral Oidipus* oyununda bulunmaktadır. Kral Oidipus karakteri acı çekmek zorunda bırakılmıştır, üstelik yazgısına karşı koymak için gerçek anne ve babası sandığı kişilerden uzaklaşmasına rağmen, değişmesi mümkün olmayan yazgısının kurbanı olmuştur.

Kral Oidipus karakterini, Thebai şehrinin-dolayısıyla toplumun-düzeninin korunması ve daha fazla felakete yol açmaması için kurban seçilen bir tragedya kahramanı olarak ele aldığımızda, karşımıza hem kahraman hem de kurban konumunda bir kahraman çıkmaktadır. Çünkü *Kral Oidipus* oyununun olaylar dizisinde, bireyin bütün karşı çıkışlarına rağmen toplumsal düzenin korunması uğruna kurban verilebileceği aktarılmaktadır. Kral Oidipus karakteri, birinci adımda

yazgısından kaçabileceğini düşünerek yazgısının adaletine, ikinci adımda da “Tanrıların adaletine karşılık bu da benim bireysel adaletim” diyerek, gözlerini kör etmesi ile Tanrıların adaletine karşı tavrını ortaya koyar. Thebai şehrinde dengesi bozulan doğa ve sosyal uyum, Kral Oidipus karakterinin kurban verilmesi ile düzelir. Toplum ahlâkının bozulmaması, sosyal düzenin değişmemesi, tekrar karmaşa yaşanmaması veya süregiden karmaşanın bitmesi için Kral Oidipus karakterinin kendi felaketi ile karşı karşıya kalması gerekir.

Dolayısıyla Kral Oidipus karakteri şiirsel adalet formuna göre bir kahraman, toplumsal adalet formuna göre ise bir kurbandır. Doğanın ve toplumun uyumu ne pahasına olursa olsun korunur ve bu durum bütün acııcılığı ile izleyicinin veya okuyucunun gözleri önüne serilir. İzleyici veya okuyucu böylelikle tragedyada takip ettiği öykünün kahramanı ile bir özdeşlik (empati) bağı kurar ve kendi gerçekleri ile kahramanın gerçekleri arasında bir karşılaştırma yapar. Henri Bergson, herhangi bir tiyatro oyununda takip edilen öykü ile izleyici veya okuyucu arasında bağlantıyı şöyle özetlemektedir: “Dram [. . .], ister toplumu zayıflatsın, ister doğayı güçlendirsın, aynı amacı güder ki bu amaç kişiliğimizin trajik ögesi denebilecek, kendi kendimizin gizli bir bölümünü bize göstermektir” (83).

Dolayısıyla, tiyatro sanatının etkilediği, toplumdan bir adım önce, bireydir. Kral Oidipus karakteri, her ne kadar, ortalamadan üstün insan özellikleriyle donatılmış olsa da, kendisini toplumun bütünlüğü ve sürekliliği adına cezalandıran tanrılardan, insanca bir karşı koyuş ile intikam alır. Çünkü kendi gözlerini kör etmesi, yazgısında yer almayan bir eylemdir. Kral Oidipus, tanrılardan intikamını kendi adalet anlayışını devreye sokarak alır. Bu hareket, Kral Oidipus karakterinin, oyun kurgusu süresince kendisi için hazırlanan yazgının dışına çıkarak, gerçekleştirdiği tek eylemdir. Kral Oidipus karakteri, bu eylemi ile kendi kendinin

yargıcı olabileceğini göstermektedir. Aslında bu durum, bir oyun karakterinin ve kişinin taşıyabileceği en özel erdemdir. Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik* başlıklı eserinde, *Kral Oidipus* oyunundan bağımsız olarak, ancak erdem ve adalet arasındaki ilişkiden şu şekilde söz etmektedir: “[. . .] hem kendine hem de dostlarına karşı kötülükle davranan kişi en kötü insan, ama kendisine değil başkasına erdemle davranan insan ise en iyi insandır; çünkü bu iş güç iştir. O halde adalet erdemin bir parçası değil, erdemin bütünüdür” (91). Dolayısıyla kişinin çevresi ile ilişkisinde kurguladığı adalet, o kişinin erdemidir. Kral Oidipus karakteri bu anlamda erdem özelliği ile donatılmış bir karakterdir, ancak bu özellik Kral Oidipus’a tanrıların bir armağanı değil, aksine Kral Oidipus’un tanrılara karşı koyuş biçimidir.

B. Şiirsel Adalet Kavramının Toplumun Adalet Anlayışı ile Örtüşmesi

Şiirsel adalet, gerçek hayatta rastlanmayacak türden bir kurgulama yöntemi ile oyunda ideal bir ahlâk anlayışını sergiler. Anthony Storr (1920-1980), *Yaratma Dürtüsü* başlıklı eserinde: “Bir oyun, olağan yaşamdan ayrılan ve bizim her zamanki, çetrefil varoluşumuzdan daha düzenli bir mikrokozmozdur” (147) demektedir. Bu yapay yaşam gerçekliği içinde ahlâk ve adalet inisiyatifi tiyatro yazarının, şairin elindedir. Şiirin adaletini uygulamak şaire kalmıştır, dolayısıyla bu aşamada oyunu kurgulayan kişinin adalet anlayışı ön plana çıkmaktadır. Berna Moran bu düşünceyle uyumlu olarak şiirsel adalet kurgusunu şu şekilde yorumlamaktadır:

Tragedya insanların zaaflarına, kusurlarına sahnede ayna tutarak kaçınılması gereken kötülükleri gösterecekti. Talihin oynaklığını, Tanrı’nın adaletini örneklerle gözler önüne sererek uyaracaktı seyirciyi. Adalet yerini bulmalıydı eserde. Gerçi hayatta öyle olmuyordu; kötüler her zaman cezalarını bulmuyor, iyiler mutluluğa kavuşmuyorlardı. Ama madem ki yazarın bir görevi de eğitmekti,

öyleyse olanı değil olması gerekeni yansıtmalıydı yazar. Kötüler cezalarını bulmalı, iyiler mutlu sonuca varmalıydı (38).

Böylelikle tragedya izleyicisi veya okuyucusu gerçek yaşamda karşılaşamayacağı bir adalet anlayışına tanık olarak, sanatın sağladığı dinginlik ile buluşabiliyordu. Kötülerin cezalandırıldığı ve en önemlisi iyilerin mutlak ödüllendirildiği bir öyküye tanık oluyor ve bunun sağladığı dinginlik izleyici veya okuyucuyu tragedyaya daha da yaklaşıtıyordu. Orhan Pamuk, “Şairin Düşleri, Köpeğin Dişleri” başlıklı yazısında şiirsel adalet kavramını yorumlarken, söz konusu bu cezalandırma ve ödüllendirme kurgusunun izleyici veya okuyucuda bıraktığı tatmin duygusunu şu şekilde açıklamaktadır:

Şairlerden, şu veya bu şekilde kötülerden bir intikam alması beklenir. Anlatmaya çalıştığım gibi ben kendi intikamlarımı almaya çalışıyorum ama çoğu zaman bunu son derece kişisel bir yolla yapıyorum, öyle ki okur bunu fark etmiyor ve intikamı güzellik sanıyor. Bu cins şiirsel adaletin en yüksek noktası çocuk kitaplarının, resimli serüven romanlarının sonlarında olduğu gibi bizim kahramanımızın kötü kahramanı cezalandırması, bunu yaparken de “bu tokat şunun için, bu yumruk da bunun için” demesidir (58).

Bir tiyatro kavramı olarak sanat yaşantısına giren, ancak sanatın her dalında karşılığını bulan şiirsel adalet kavramına günümüz koşullarının gerçekleri çerçevesinden baktığımızda şiirsel adaletin, sadece Antik ve Klasik oyunlarda ya da masallarda kalmış bir zorunluluk olduğunu görüyoruz. Çünkü “iyi” kişi için hazırlanan ayrı bir son ve “kötü” kişi için hazırlanan ayrı bir son anlayışı günümüzde hem gerçek yaşamda, hem de sanatta genelde geçerliliğini yitirmiştir. Kuşkusuz bu düşüncenin gelişmesindeki en önemli nedenlerden birisi de, adalet kavramını

açıklamanın zorluğundan kaynaklanmaktadır. Başkaları ile kurulacak ilişkide, adalet, “toplumsal ahlâk anlayışına uygun biçimde davranmak” şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bu düşünce, topluma tiyatro sanatı ile aktarılacak ise araç; *Kral Oidipus* oyunu örneğinde görüldüğü üzere, şiirsel adalettir. Ancak, gündelik yaşamın gereklerini yerine getirme kaygısı esas alınacak ise araç; toplumun ahlâk ve dolayısıyla adalet anlayışıdır.

Bu aşamada, şiirsel adaletin, toplumun adalet anlayışı ile bağlantısını ve tıpkı tiyatro tarihinde olduğu gibi, toplum tarihinde ve dolayısıyla birey yaşantısında gösterdiği değişimle birlikte incelemek gerekmektedir. Şiirsel adalet ile toplumun adalete yaklaşımının kesişme noktası, kuşkusuz, her ikisinin de toplumun bütünlüğünü ve sürekliliğini koruma kaygısına hizmet etmek olduğudur. Şiirsel adalet bunu sanatla, toplumsal adalet ise yasalarla gerçekleştirir.

Şiirsel adalet, Antik ve Yunan tiyatro anlayışında gerektiğinde kurban verebileceği karakterleri seçerken, tek bir şartı yeterli görür, söz konusu karakterlerin ahlâki bir zaafa düşmemesi şartını. Toplumsal adalet ise, toplumun düzenini ve sürekliliğini sağlamak için her türlü yanlış davranışı, kendi toplumsal gerçekleri doğrultusunda cezalandırır. Kuşkusuz, şiirsel adalet ve toplum adaletinin kesiştiği nokta ahlâka aykırı durumları bir biçimde cezalandırmasıdır. Ancak hem şiirsel adalet hem de toplumsal adalet, ceza gerektiren durumların neden ve sonuçları doğrultusunda görecelidir. Üstelik toplumdan topluma ve içinde bulunulan günün koşullarına göre değişen esnek bir yapıya sahiptir.

Toplumsal adalet kavramını, ilk kez geniş bir biçimde ele alan düşünür, Aristoteles olmuştur. Aristoteles, *Nikamakhos’a Etik* başlıklı eserinde; “Yasaya uymayan adaletsizdir, yasaya uyan adildir” dediğimize göre, açıktır ki, yasal olan şeyler bir anlamda haklı şeylerdir” (90) demektedir. Yine Aristoteles, *Politika*

başlıklı eserinde: “Adaletli olan bir anlamda yasalara uygun olandır. Ama adalet yasallığın çerçevesini aşar. Doğrudan doğruya toplumsal yaşamın yapısına göre tanımlanan bir adalet vardır ve bu da eşitlik olarak tanımlanır” (144) demektedir. Adalet kavramının “yasalara uygun olan” anlamına uygun olmasından yola çıkarak şu sorular sorulabilir: Yasaların her bakımdan adaletin temsilcisi olduğuna koşulsuz inanabilir miyiz? Tanrısal veya toplumsal yasaların yeterince asil olmadığını fark ettiğimiz bir durumu oyunlaştırırken, tıpkı Kral Oidipus karakteri örneğinde görüldüğü gibi, kendi adalet anlayışımızı devreye sokabilir miyiz? Toplumsal adalet, bireyin hakları esasına mı, yoksa toplumun hakları esasına mı dayanır? Toplumsal adalet, bir bireye gerektiğinde haklarından vazgeçmesini diretebilir mi?

Toplumu oluşturan tüm bireylerin ortak yararlarını gerçekleştirmek toplumsal adaletin amacıdır. [. . .] İnsanların herbirinin kendi amaçları doğrultusunda eylemlerini sürdürebilmeleri için karşılıklı anlayış ve yardımlaşma zorunludur. [. . .] İçinden herkesin birşeyler aldığı bu topluluğa göre herkesin birşeyler vermesi sağlanmalıdır. Toplum düzeninin haklar yanında görevlerle dengelenmesi ve korunması zorunludur. Toplumsal adalet bu dengeyi gerçekleştiren mekanizmadır (Çeçen 25-6).

Bu aşamada yukarıda sıralanan sorular tekrar birer tartışma konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütün bu soruların özeti olarak; “Toplumsal adaletin veya toplumsal uyumun korunması uğruna kurban edilen bireyin haklarına ne olacaktır?” sorusu sorulabilir. Bu durumda tartışmanın başında ele alınan Kral Oidipus karakterindeki erdem ve adalet ilişkisi konusu tekrar açılabilir. Kral Oidipus karakteri, küçük bir haz olarak gördüğü “görme” yetisinden vazgeçebilecek kadar erdemlidir. Kral Oidipus karakterinin veya bu mit kahramanının yazgısı, ahlâkın ve

adaletin aktarıcısı konumundadır. Çünkü Kral Oidipus'un yazgısı adil olmadığı halde, Kral Oidipus'un tepkisi adaletlidir. *Kral Oidipus* tragedyası haz verir, çünkü Kral Oidipus'un davranışı ahlâklıdır. Kral Oidipus, sorumluluğu üstlenmiş ve kendi kendini cezalandırmıştır. Bu toplumsal anlamda örnek alınabilecek, ahlâklı bir davranıştır.

Ancak adaletin iyi ve kötüler için ayrı işlediği konusuna dönülürse, Antik veya Klasik tiyatro düşüncesinde de görüldüğü üzere, “iyi”nin ve “kötü”nün kapsamına dair somut açıklamalar yapabilme imkanı yoktur. Ahlâkın iyiliği üzerinde durulur, toplum ve birey ilişkileri doğrultusunda açmazların giderilmesi için yollar önerilebilir, fakat tam anlamıyla bir soyutlama yapılamaz. Kuşkusuz, “iyi” ve “kötü” kavramları adalet kavramının tanımı açmazları doğrultusunda incelerken konuya fayda ve yarar işlevleri açısından yaklaşılabilir ancak bu durum da tam bir soyutlama yapmak için yeterli görünmemektedir. Montaigne, bu konuda: “Bir eylemi yararlı olduğu için dürüst ve güzel saymak yanlıştır; herkesi o eyleme zorlamak, yararlı diye herkes için onurlu olacağı sonucuna varmak doğru değildir” (318) demektedir. Ancak, bu aşamada tekrar her dönemin kendi doğrusunun, o günün yaşam koşullarına göre belirginleştiği düşüncesine odaklanmak gerekmektedir.

Sanatta ve tiyatro yaşantısında kurgulanan şiirsel adalet kavramı, her ne kadar adalet kavramının göreceliği ile boy ölçüşebilecek kadar karmaşık olmasa da, Antik ve Klasik düşüncede toplumun sürekliliğini sağlama amacına hizmet etmiştir. Ancak toplumun ve bireyin adalet hakkı üzerine sorgulamaya neden olabilecek açıklamaları izleyici veya okuyucuya vermemiştir. Antik veya Klasik düşüncede “iyi” ve “kötü” arasındaki fark kendisinden sonra gelen akımlara göre daha belirgindir. Ancak, Antik ve Klasik tiyatro düşüncesinin ardından romantizm ve on dokuzuncu yüzyıl

tiyatroy anlayışları, “iyi” ve “kötü” arasındaki farkın tıpkı tragedya ve komedyaya arasındaki fark gibi belirgin çizgilerle birbirinden ayrılma olanağının kalmayacağını habercisi olacaktıdır.



BÖLÜM II

ROMANTİZM VE ON DOKUZUNCU YÜZYIL İLE DEĞİŞEN TİYATRO ANLAYIŞI

Sanat ve tiyatrodaki Romantizm, on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Romantizm ile birlikte, tiyatrodaki türlerin kesin çizgilerle birbirinden ayrılması durumu geçerliliğini yitirmiş, duygusal dram gibi ara türlerle birlikte tragedya ve komedyaya öğelerinin birbiri içine geçtiği oyunlar yazılmaya başlanmıştır. Seveda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* başlıklı eserinde romantizm akımından hemen önce yaşanmaya başlanan sosyal farklılığı; “[Ortasınıf], tiyatrodaki üstün kahramanların olağanüstü işlerini izlemektense onu yakından ilgilendiren günlük olayları, sıradan kişileri görmeyi yeğler” (125) cümlesi ile özetlemekte ve eklemektedir: “Düşündürücü, yüceltici, arıttıcı tragedyalardan çok duygulandırıcı ve heyecan verici dramlardan hoşlanır” (125). On sekizinci yüzyıl ile değişmeye başlayan şiirsel adalet düşüncesi, Seveda Şener tarafından *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* başlıklı eserde şöyle özetlenmektedir:

Tiyatronun eğitici işlevini duygulandırarak yerine getirmesi için, oyun kişilerinin erdemli olmaları, acınmaya hak kazanmaları gerekir. Oyun kişisi yıkıma uğrasa da sonuna dek erdemini korumalıdır. Erdemli insanın sevgi ve acıya ile ödüllendirilmesi de bir bakıma şiirsel adaletin yerine getirilmesi demektir (133).

On sekizinci yüzyıl ile birlikte tiyatro oyunlarında adaletin sağlanması için, “iyi”nin erdemini korumaya çalışması, acınmaya hak kazanması için yeterlidir. On sekizinci yüzyıl ile birlikte tiyatrodaki duygulanma yoluyla da doğrulara ulaşılabileceği savunulur. Sevdâ Şener bu konuda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* başlıklı eserinde: “Tiyatro, yanılsama (illüzyon) yolu ile sahne ve seyirci arasında bir özdeşlik, bir duygu eşliği yaratmakta, bu duygudaşlık içinde oyunda acı çeken kişiye duyulan acıya, insanın özündeki ahlaklılığı ortaya çıkarmakta[dır]” (135) demektedir. Bu değişimin ardından ilkeleri belirlenen Romantizm akımı, klasik tiyatro anlayışını eleştirmiş, akımın savunucuları Antik ve Klasik tiyatro anlayışının gelecek yüzyıllar için tartışılmaz örnekler olarak ele alınmaması gerektiği söylemişlerdir. Romantizm ile birlikte, tragedya ve komedyâ türlerinin, birbirine içine geçmesi ile birlikte güzel ve çirkinin, iyi ve kötünün yan yana durduğu oyunlar yazılmaya başlanmıştır. Bu eğilimin dayandığı temel düşünce, yaşamda güzel ve çirkinin, iyi ve kötünün yan yana durmasıdır. Klasik tiyatro anlayışından gerçekçi tiyatro anlayışına bir geçiş olarak ele alabileceğimiz Romantizm akımının en önemli özelliği, bireyin özgürlük hakkını ön plana çıkarması, ahlâk ve vicdan sorumluluğunu bireyin kendisine teslim etmesidir.

Romantizm akımının ardından on dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde, tiyatro sanatı, ortalamadan üstün, erdemlerle donatılmış kahramanı odak almaktan vazgeçer. Değişimin bu yüzyıllarda belirginleşmesinde, kuşkusuz, değişen ekonomik değerlerin, endüstriyel gelişimin, bilimdeki yeniliklerin, kapitalizmden kaynaklanan sermaye yönetiminin toplumun güç dengelerini yeniden yapılandırmasının ve toplum içi sınıflar arası farkların boyut değiştirmesinin etkisi göz ardı edilemez. Sanat tarihi kuramcısı Arnold Hauser (1892-1978), *Sanatın Toplumsal Tarihi* başlıklı eserinde konu ile ilgili şu görüşlerini iletmektedir:

Sanayileşmenin gelişmesi ve anamalcılığın kesin zaferi ile el ele ilerleyen ekonomik usçuluk, tarihsel ve pozitif bilimlerin ve buna bağlı olan genel felsefeci bilimciliğin ilerlemesi, başarısız bir devrim deneyinin yinelenmesi ve sonunda ortaya çıkan siyasal gerçek; romantizme karşı, bundan sonraki yüzyılı kapsayacak olan bir savaşın açılmasına yol açtı (212).

Arnold Hauser'in, burada "savaş" olarak adlandırdığı durum, mükemmel ve bütünlenmiş ahlâk anlayışını da karşısına alan, bir karşı koyma mücadelesidir. Nasıl ki, gerçek yaşamda hiçbir durum açılan bir çember kurgusunun sonunda, adaletin sağlanması, iyilere ödüller verilmesi ve kötülerin cezalandırılması ile sonlanmıyor ise, sanat yaşantısında da bu uyumun zorunlu bir ilke olarak belirlenmesine dair bir karşı çıkış söz konusudur.

Birey, on dokuzuncu yüzyılın değişen değerleri ile birlikte, yaşamın acıtıcı gerçekleri ile karşı karşıya kalır. Dolayısıyla bu durumun tiyatro sanatına yansımaları, tıpkı gerçek hayatta yaşandığı gibi acıtıcıdır. "On dokuzuncu Yüzyıl Gerçekçi Tiyatro Düşüncesi" olarak adlandırılan bu akımla birlikte, tiyatro sanatının yaşamdan topladığı malzemeler idealize edilmeden, bütün acıtıcılığı ile sahneye taşınmaya başlanmıştır. On dokuzuncu yüzyıl gerçekçi tiyatro düşüncesinin ardından, yirminci yüzyıla gelindiğinde ise Antik ve Klasik tiyatro anlayışını tamamen bir kenara itecek olan, yeni bir tiyatro anlayışının yolu da açılmıştır. Sevdâ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* başlıklı kitabında bu yeni anlayışı şu sözlerle özetlemektedir:

Gerçekçi oyunlara gelindiğinde, ortalamadan üstün kahraman yerini sırada insan, karşı koyma, ya da başkaldırı biçimindeki eylemin yerini çevre koşullarına karşı etkisiz bir tepkinin aldığı görülür. Dramatik

olanın oluşmasında kişinin eyleminden çok, içinde bulunduğu durum karşısındaki tavrı ve tutumu belirleyicidir. Bu tavır, eyleme dönüşün, dönüşmesin, oyun kişinin moral kişiliğinin göstergesidir. Yazar, bu kişiliği, temsil ettiği değerlerle birlikte tartışmaya açmıştır. Söz konusu olan, Antik tragedyalarda olduğu gibi, kamunun paylaştığı, ya da Klasik dönem tragedyalarında olduğu gibi yönetim erkinin sahip çıktığı değerler sistemi değil, bir değerler sisteminin geçerliğini yitirmekte olmasıdır. Bu durumda ahlak kahramanlarının hareket alanı kısıtlanmıştır. Oyun kişisi, [. . .] ısrarla kendi değerlerine bağlı kaldığı, değişime ayak uydurmayı reddettiği için yıkıma uğrayacak, fakat onurunu koruduğu için seyircinin onayını ve sempatisini kazanacaktır (50).

Toplumsal değerlerin değiştiği ve bu değişimin bireyde yol açtığı karmaşanın işlendiği dönem oyunları çoğunlukla bireyin yalnızlığı ve çaresizliğinin vurgulanması ile sonuçlanmaktadır. Modern tiyatro anlayışına doğru evrilen bu sürecin başlangıcında yer alan önemli yazarlar arasında, Henrik İbsen (1828-1906) ve August Strindberg sayılabilir (1849-1912) sayılabilir. Gerçekçi tiyatro yazarlığının mükemmel örneklerini veren bir diğer tiyatro yazarı olarak Anton Pavloviç Çehov (1860-1904) gösterilebilir.

Rus oyun yazarı Anton Pavloviç Çehov tarafından kaleme alınan *Vişne Bahçesi* adlı oyunda yer alan Firs karakteri, dönem oyunlarındaki bireyin yalnızlık ve çaresizlik durumunu kısaca özetlemek için uygun bir örnektir. Çiftliğin uçağı Firs, seksen yedi yaşındadır. Firs, harekete geçme ve karşı koyma gücünü öylesine yitirmiştir ki; çiftlik sahibi Lyubov Andreyevna kendisine: “Firs, eğer çiftlik satılırsa sen nereye gidersin?” (67) diye sorduğunda, Firs: “Nereye emrederseniz oraya

giderim” (67) şeklinde cevap verir. *Vişne Bahçesi* oyunu sona erdiğinde, çiftlikte bulunan bütün karakterler çiftliği terk edip, gitmişlerdir. Ancak Firs karakteri çiftlik evinde unutulmuştur. Firs karakterinin duruma tepkisi ise şu sözlerden ibarettir.

FİRS – (*Kapıya gider, kapı kolunu yoklar.*) Kilitli. Gitmişler...

(*Divanın üzerine oturur.*) Beni unutmuşlar... Neyse... Şuraya biraz oturayım... Sanırım Leonid Andreyeviç kürkünü giymedi, paltosuyla gitti... (*Üzüntüyle iç çeker.*) Ben de ilgilenemedim... Düşüncesiz gençlik! (*Anlaşılmayan bir şeyler mırıldanır.*) Hayat sanki hiç yaşanmamış gibi geçti. (*Yatar.*) Biraz uzanayım... Gücüm kalmamış, hiç kalmamış... Ah, sen de hamhalat! (*Kımıldamadan yatar.*) (88).

Tıpkı burada *Vişne Bahçesi* adlı oyundan alınan bir alıntıyla özetlenmeye çalışıldığı gibi, Çehov’un *Martı* adlı oyununda da bir eylem beceriksizliği söz konusudur. *Martı* oyununda başarısız bir yazar kimliği ile karşımıza çıkan Treplev karakteri de benzer bir durumun aktarıcısıdır. Treplev karakteri, kendisini kuşatan çevreye ve annesine karşı kapıldığı bir öfkenin sonucu olarak, bir tüfekte kendini vurmaya dener. Ancak, bu intihar girişimi başarısızlıkla sonuçlanır. Üstelik bu denemenin sonunda açılan yaralara pansuman yapan kişi yine annesidir. Treplev karakteri, intihar nedeni olarak simgeleştirdiği annesinden pansuman konusunda yardım istemesiyle acınası bir durum sergiler.

Bu genel eylemsizlik hali, dönem oyunlarındaki karakterleri sessiz, edilgen ve teslimiyetçi kılmaktadır. Erich Fromm, *Kendini Savunan İnsan* başlıklı eserinde, söz konusu bu tiyatro oyunlarından bağımsız olarak, eylemde bulunma halinin birey için önemini şu sözlerle özetlemektedir: “Eylemde bulunma gücü, bu gücü kullanma gereksinmesini yaratır; bu gücü kullanmadaki başarısızlık, işlevsizlik ve mutsuzlukla sonuçlanır” (234). Dolayısıyla söz konusu bu oyunlar; harekete geçme, eylemde

bulunma hakkını ve gücünü kaybeden bireyi bekleyen mutsuzluğun ilk göstergeleri niteliğinde oyunlardır. Tiyatro yazarlığı anlayışında kendisini göstermeye başlayan bu değişim, gerçek hayatta yaşanmaya başlanan ekonomik, endüstriyel ve bilimsel değişimlerin hızı karşısında sıradan insanın seyirci kalması ile örtüşmektedir. Sevdâ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* başlıklı eserinde bu iki anlayışın farklarını şu sözlerle özetlemektedir:

Klasik tragedya kahramanın, kendi döneminde de onaylanmış bir yüksek değeri korumak ve savunmak için savaşıma girmesine ve bu değeri ölümü pahasına zafere ulaştırmasına karşın, Gerçekçi dram kahramanı hem kendinin, hem savunduğu değerın yenilgisini kabul etmek zorunda kalır. İnsanın üstün yeteneklerine dair olan inanç yitirilmiştir. Soylu kahramanların yerini beceriksiz kurbanlar almıştır (113).

Gerçekçi tiyatro oyunları ile birlikte, tiyatro oyunları kurgulamalarında önemli değişiklikler yaşanmıştır. Tiyatro oyunlarında, artık, erdem dolu mücadeleler, karşılığında her türlü bedelin ödenebileceği gururunu koruma savaşları veya bu duruma tanık olan kişileri sarsan büyük yıkımlar yoktur. Bütün bunlar yerini, durağan insanlık hallerinin tiyatro sanatı aracılığı ile yansıtılmasına bırakmıştır. Tiyatro sanatı, genel olarak, izleyiciyi veya okuyucuyu gündelik yaşamın gerçekleriyle yüzleştiren ya da gündelik yaşamın acııcılığına ara verilmesini sağlayan bir katharsis aracı değildir. Gerçek hayatta yaşanan, kurmaca olan hayata da taşınmıştır. Gerçek hayatta, sıklıkla rastlanmayan şiirsel adalete, tiyatro sahnesinde de rastlanmaz. Adaletin ve ahlâkın kurgusu, gerçek hayatta olduğu gibidir, tiyatro sanatında o güne dek olduğu gibi değil. Albert Camus (1931-1960), *Sisifos Söyleni* başlıklı eserinde, Antik tiyatro anlayışı ile modern tiyatro

anlayışına doğru evrilen gerçekçi tiyatro oyunları arasında görülen katharsis durumunun farkını şu sözlerle açıklamaktadır:

Dramın bütün çabası, sonuçlanmadan sonuçlamaya, kahramanın yıkımını tüketecek mantık düzenini göstermektedir. Bu görülmedik yazgıyı bize bildirmek pek o kadar korkunç değildir, çünkü gerçeğe benzemez. Ama bunun zorunluluğu bize günlük yaşayış çerçevesi, toplum, durum, aile coşkunu içinde tanımlanmışsa, o zaman ürperti başlar. İnsanı sarsan ve ona “Olmaz böyle bir şey”, dedirten bu başkaldırmada umutsuz bir kesinlik vardır: “bunun” olabileceği (138).

Dolayısıyla gerçekçi tiyatro anlayışı sadece günlük değerlerde görülen değişikliği yansıtmamış, aynı zamanda bu değer anlayışında görülmeye başlanan farklılıkların birey üzerinde yaratabileceği tehlikeleri de göstermeye çalışmıştır. Eyleyemeyen oyun kişilerini ne yüceltmiş ne de alay konusu haline getirmiştir. İzleyicinin veya okuyucunun alay ederek oyun kişisine ceza vermesi ya da oyun kişinin erdemlerini yüceltmesi söz konusu değildir. Aksine bu yenilmiş ve hareket etme yeteneğini yitirmiş kişiler, izleyicide veya okuyucuda bir acıma duygusuna yol açacak biçimde kurgulanmaya çalışılmıştır. Konuya ahlâk açısından bakmak gerektiğinde ise, gerçekçi tiyatro anlayışı çerçevesinde kurgulanmış kişilerin ahlâki birer bozuklukları yoktur. Bu kişiler sadece zayıf yönleri ile resmedilmiş kişilerdir ve dolayısıyla da, katharsis süreci bu kişilere karşı duyulan acımanın sınırları içerisinde yaşanabilmektedir. Gerçekçi tiyatro anlayışının bir tür önsemesini yaptığı modern ve modern sonrası tiyatro anlayışına gelindiğinde ise, yaşamın ve bireyin gerçekleri, çok daha acıtıcı bir biçimde tiyatro sahnesine taşınacak ve tiyatro sanatının şiirsel adalet anlayışında çok daha keskin değişiklikler görülmeye başlanacaktır. Modern ve modern sonrası tiyatro anlayışlarında görülen yaklaşım

farklılıkları bu çalışmada, “Modern Tiyatro Anlayışının Şiirsel Adaletle Yaklaşımı” ve “Modern Dünyada Ahlâk ve Adalet” başlıkları altında özetlenmeye çalışılmıştır.

A. Modern Tiyatro Anlayışının Şiirsel Adaletle Yaklaşımı

Tiyatro tarihinde modern anlayışın başlangıcı için kesin bir tarih belirlemek zor görünse de; sanatta türlerin birbiri içine geçtiği, hiçbir akımın bir diğerinden kesin çizgilerle ayrılamadığı bu dönemin izleri, kuşkusuz, yirminci yüzyıl ile birlikte bütün dünyada yaşanan ekonomik ve sosyal değişimlerin etkisiyle daha da belirgin hale gelmiştir. Arnold Hauser, klasik dönem sanat anlayışından modern sanat akımına dek incelemelerinin bulunduğu; *Sanatın Toplumsal Tarihi* başlıklı kitabında yer alan şu sözlerle hem dönemin sanata yaklaşımını eleştirmiş, hem de dönem anlayışının kısa bir özetini şu şekilde yapmıştır:

Modern sanat temelden “çirkin” bir sanattır; izlenimciliğin ahenginden, büyüleyici biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçmiştir. Resimdeki resimsel değerleri yıkmış, müzikte melodi ve tonaliteyi, şiirdeyse imgeleri dikkatle ve vazgeçmez bir biçimde yürürlükten kaldırmıştır. Süsleyici ve sevindirici, hoş ve güzel her şeyden sinirli bir kaçış içerisinde (405).

“Süsleyici ve sevindirici” ya da “hoş ve güzel” biçiminde tanımlanan durumların, kuşkusuz, gerçek yaşamı yansılayan sanatın amaçları ve sonuçları yer alması olanaksızdı. Gerçekçi akım ile gerçek yaşamı “olduğu gibi” yansılayan sanat, modern anlayış ile bu yansılamayı aynı zamanda deforme etmekten de çekinmeyecekti. Tiyatro sanatı da, bu deforme edebilme özgürlüğü sonucunda biçimin kendine özgü ve değişilmez sanılan kurgu anlayışına müdahale edecek, geleneksel kurgu kurallarının tamamını bir kenara itecekti. Mehmet Ergüven, “Gerçeğin Maskeleri” başlıklı makalesinin alt başlığı “Oyun ve Maske” bölümünde

sanatın kavuştuğu bu biçimsel özgürlüğü irdelerken aynı zamanda Arnold Hauser'in sözünü ettiği “çirkin” benzetmesinin de bir savunmasını yapmaktadır. Ergüven: “Sanatın doğasında yatan özgürlük istenci, bozmak için öğrendiğimiz kurallara koşulsuz sahip çıkmasından kaynaklanır. Oysa homo socialis için doğa ve topluma uymanın ilk şartı, önce kuralları yıkmaktır” (86) demektedir ve bu düşüncesi doğrultusunda “oyun”u, “yapay dölleme ile doğum yapan hayatın ısmarlama bir modeli” (86) şeklinde özetlemektedir. Kuralları yıkma eğiliminin meşrulaştığı bu dönemin başlangıcında kuşkusuz adalete duyulan güvenin azalmaya başlanmasının da etkisi sayılabilir. Yaşanan Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı ardından daha da belirginleşen adalete duyulan güvenin sarsılması ve bu durumun sonucunda da toplumsal yaşamda ve bireyde kendini göstermeye başlayan vazgeçiş ve kaçış hali, bir “umutsuzluk söylemi” şeklinde tiyatro sanatında da yerini bulmuştur. İçerik seçiminde ve biçimlemede özgür kalan tiyatro sanatı, yaşamın idealize edilmesi gereken yönlerini bütün acııcılığı ile sergilemeye başlar. Biçimdeki özgürlük, insanlık durumlarının bütün acııcılığın ve umutsuzluğun yansıtılmasını sağlamış, tiyatro sanatı hiç olmadığı kadar sorgulayıcı olmuştur. Sevdâ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* başlıklı eserinde biçimlemede özgürleşen tiyatro sanatının yeni görüntüsünü şu sözlerle özetlemektedir:

Modern oyunlarda insana olan güven giderek azalmaktadır.

Endüstrileşen toplumların sıradan insanı, makineleşmiş bir dünyada makinenin bir parçası olmuştur. Mekanizmanın nasıl işlediğini bilmez. Onun bir parçası olmak güvence de sağlamamıştır. Bütününü göremediği, işleyişini anlamadığı, her açıdan onu aşan bir gücün tehdidi altında olduğunu hisseder. Düşünene, duyan, yaşamına yön verebilen insan olma hakkı elinden alınmıştır (121).

Böylelikle güveni sarsılan birey günden güne daha az eyleyen ve yanlışlıkları düzeltmek için daha az mücadele eden birey görüntüsüne bürünecektir. Sanat ise, bu aşamada üzerine düşeni yapacak ve yaşamı bu umutsuz hali ile yansılamaya başlayacaktı. Bu umutsuzluk söylemi, tiyatro oyunlarına “ne gerçek hayatta ne de tiyatro sanatında adalet yerini bulmayacaktır” düşüncesiyle biçimlenen bir oyun iletisi haline gelmiştir. Seveda Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* başlıklı eserinde konuyu şu şekilde özetlemektedir: “Sahnede yansıtılan, yalnızca toplumdaki, ya da evrendeki bilinmez mekanizmaların tuzağına düşmüş, korkmuş, şaşırılmış insancıklar ve bu insancıkların nedensiz ve sonuçsuz çırpınışlarıdır” demektedir. Böylelikle oyun kişileri, artık, ne örnek alınabilecek üstün kahramanlar, ne de çaresizlikleri karşısında acıma duygusu uyandırabilen masum kişileri değildirler. Bununla birlikte, izleyici veya okuyucu da oyun kişileri ile aynı korkuları paylaşmaktadır.

Modern tiyatroda, iyi-kötü karşıtlığının izlerine sıklıkla rastlanmaz. Çünkü artık insanlar ve durumlar birbirinden kesin çizgilerle ayrılabilen özellikleri yitirmişlerdir. Herkes benzer bir bunalımın içindedir, bütün değer ve ahlâk anlayışları anlamlarını yitirmişlerdir. Modern insan için dünya üzerinde bilinmeyen, gizemli veya keşfedilmemiş bir yer kalmamıştır. Gizem yerini doğrulanması mümkün bilgiye bırakmıştır. Bilginin, iletişim kanalları aracılığı ile kolay ulaşılabilirliği, insanlığı oyun gerçekliğinin gizemli dünyasından uzaklaştırmıştır. Gerçeğini yakından görmenin mümkün olmadığı sanat eserleri, makineler aracılığı ile yeniden üretim sürecine sokulmuş ve çoğaltılarak her isteyen kişinin evinin bir köşesinde yerini almaya başlamıştır. Böylelikle tüketim kolaylaşmış, hatta tüketmek zorunlu bir alışkanlık haline gelmiştir.

Özellikle 1960'lı yıllar sonrasında iletişim araçlarının, bilgi iletişim ağı sistemlerinin yaygınlaşması ile birlikte bilgi kolay yayılabilir hale gelmiştir. Niteliğindeki bu değişim ile birlikte bilgi, tutarlı olmak zorunda olmayan, görece bir görünüme bürünmeye başlamıştır. Neden-sonuç ilişkileri belirsiz, çelişkili bu dönem ile birlikte birey, geçmişe ve geleceğe inancını yitirmiş, toplum ile bağlarını koparmış ve güvensizlik duygusunun egemen olduğu bir dünyada kalakalmıştır. Modern dönemin bir uzantısı olarak post-modern dönem olarak adlandırılan bu sürecin modern anlayıştan farkı, bireyin içinde bulunduğu koşulları daha soğukkanlı, daha akılcı bir biçimde ele almasından kaynaklanmaktadır. Ancak post-modern süreci, umutsuz, güvensiz, yitirilmiş duyguların bir devamı oluşu açısından modern anlayıştan belirgin çizgilerle ayırmak da mümkün görünmemektedir.

Post-modern süreç ile birlikte bilginin doğru veya yanlış olması da önemini yitirmiştir. Bilgi, keşifte bulunmaz; işlevselliği, işe yararlılığı önemlidir. Çünkü bilgiyi elde bulundurmamak, iktidarı elde bulundurmamak ile eşleşmiştir. Bilimin amacı doğruyu belirlemek değil, iktidarı daha da güçlendirmektir. Sevdâ Şener, yayınlanmamış ders notlarında konu ile ilgili şunları söylemektedir: “Post-modern bilim, statüsü değişmiş bilimdir. Doğru, adil, güzel olanı anlatmaz, üzerinde uyuşmaya varılmış duruma meşruluk kazandırır. Teknoloji ve bilgi toplumsal örgütlenmenin ilkeleri haline gelmiştir”.

Ulaşılmazlık, sadece ekonomik gücün yetersizliğine bağlı olarak ortaya çıkan bir engel haline gelmiştir. “Sanat, [. . .] onun değerini anlayabilecek bir beğeniye ve onu satın alabilecek paraya sahip olan herhangi birine seslenmektedir. O halde sanatın, herhangi bir şey için değil; bizzat kendisi için varolduğu söylenebilir” (Eagleton 381). Tiyatro sanatı ise varlığını, gerçek hayattan aldığı durumları bir süzgeçten geçirmeye gerek duymadan sahneye taşıyarak sürdürmüştür. Adaletsizliği

ve umutsuzluğu, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi karamsarlık ile uyumlu bir şekilde aktarmaya başlamıştır.

B. Modern Dünyada Ahlâk ve Adalet

Savaş karşıtlığı ile tanınan dönemin önemli felsefe kuramcılarından olan Bertrand Russell (1872-1970), *Bilim ve Din* başlıklı eserinde: “Ahlak bir topluluğun ortak isteklerini bireylere benimsetme girişimidir; ya da işi tersinden alırsak, bireyin kendi isteklerini topluluğa benimsetme çabasıdır” (159) demektedir ve eklemektedir: “Bu ikinci girişim, kuşkusuz, ancak bireyin istekleri topluluğun isteğine apaçık biçimde ters düşmüyorsa, mümkündür” (159). Dolayısıyla ahlâkın içeriği yirminci yüzyıl ile birlikte oldukça karmaşık ve göreceli bir hal almıştır. Üstelik bilginin hızla yayılması kolektif iletişimi beraberinde getirmiş ve dolayısıyla bilgi sorgulanmaya ve farklı bakış açıları ile irdelenmeye uygun hale gelmiştir.

Ancak modern dünyada birey, bu geniş iletişim ağı sayesinde kendini kalabalığın verdiği güven ile kuşatılmış hissedeceği yerde, belki de iletişimin makineler aracılığı ile yapılmasından ötürü daha da yalnız hissetmektedir. Üstelik makinelerin yapaylığı nedeniyle oyun ve gerçek arasındaki sınırlar kalkmış, sanal olanla gerçek olanın ayrımını yapabilmek, makineler karşısında ezilmiş kişi için gittikçe içinden çıkılmaz bir hal almıştır.

Öteki yaşam biçimlerinin, ahlâk ilkelerinin ve inançların “çürümüş bağlara” dönüşmekte olduğu, insanın ve insan düşüncesinin daha önceleri gizli kalmış olan zıt değerli ve son nokta barındırmayan mahiyetinin tüm çıplaklığıyla sergilendiği bir dönemin, yani kapitalizm koşulları altında değişen ilişkilerin sanatla kavranmasına yönelik bir araç olarak çok verimli olmuştur (Bakhtin 299).

Böylelikle “herkesin kendi mutluluğu uğruna mücadele etmesi” durumu, modern anlayışta kişinin toplumu ön plana çıkarması ile değil, sadece kendini merkeze alışı ile doğrulanabilir. Ancak kişinin bireysel bir mutluluğa inandığı iddia edilemez. Ross Poole, *Ahlâk ve Modernlik* başlıklı eserinde: “Ahlâkın sesini duyabiliriz, ama niçin itaat etmemiz gerektiğini bilmeyiz” (184) demektedir. Erich Fromm, *Kendini Savunan İnsan* başlıklı eserinde insanın içine düştüğü bu durumun nedenlerini şu sözlerle açıklamaktadır:

İnsan, doğruluğu bilmeye ve sevmeye gücü olan bir varlıktır. Ama eğer o, (yalnız bedeni değil tüm varlığı) daha üstün bir güç tarafından tehdit edilirse, zavallı ve korkan bir varlık haline getirilirse anlığı etkilenir; işlevleri bozulup felce uğrar. Gücün etkisi yalnızca uyandırdığı korkuya değil, eşit ölçüde örtük bir vaade de dayanır. Bu vaad, güç sahibi olanların kendilerine boyun eğen “zayıfları” koruyabilecekleri ve onlara bakacakları türünden bir vaaddir. [. . .] insanın bu tehdit ve vaad birleşimine boyun eğmesi, gerçek “düşüşüdür”. [Birey] sevmeye gücünü yitirir. Çünkü, duyguları kendilerine dayandığı kimselere bağlanmıştır. Ahlak duygusunu yitirir; çünkü, güç sahibi olan kimselerin sorgulama ve eleştirme konusundaki yeteneksizliği onun herhangi bir kimse ya da şeyle ilgili ahlaksal yargı gücünün etkisini azaltır (262).

20 Eylül 2003 ve 16 Kasım 2003 tarihleri arasında gerçekleştirilen Sekizinci Uluslararası İstanbul Bienali’nin ana teması “Şiirsel Adalet” olarak belirlenmiş idi. Dünyanın çeşitli ülkelerinden gelen ve farklı alanlarda ürünler veren sanatçılar, İstanbul şehri üzerinden şiirsel adaletin ve toplumsal adaletin açmazlarını sorgulayan eserlerini sergileme olanağı bulmuşlardır. Bienal tanıtım kitabının önsözünü yazan

Şakir Eczacıbaşı, hem bienalin konusunu, hem de adalet açmazlarını şöyle özetlemektedir:

[. . .] dünyanın en zengin ilk 3 insanının geliri, en yoksul 49 ülkenin milli geliri kadar. Çocuklara gelince: Her dört çocuktan birinin aldığı günlük besi açlık sınırının altında. Her gün 35 bin çocuk, her saat 1500 çocuk önlenebilir hastalıklardan ölüyor. Oysa, açlık sınırında olan bütün çocukların iyi beslenmeleri, önlenebilir hastalıklardan ölenlerin kurtarılabilmesi, okuyup yazma bilmeyenlerin eğitimlerini yapabilmeleri, dünyada gerçekleştirilen bir yıllık silah satışının yalnızca yüzde 5’iyle sağlanabilir...

Böyle bir dünyada adaletten söz edilebilir mi? (4)

Sekizinci Uluslararası İstanbul Bienali küratörü Dan Cameron, “Şiir ile adaleti ilişkilendirmeyi en zorunlu kılan dürtü, manevi unsurun tüm potansiyel tezahürleriyle birlikte değer kaybına uğratılmasına duyulan tepkidir” (*Gösteri* 37) demektedir. Dan Cameron, “şiir ve adalet” ortaklığı fikrini, eklediği şu sözlerle tamamlamaktadır. “Bu değersizleştirme çağdaş Batı toplumunun öylesine çarpıcı bir özelliğidir ki, günümüz sanatı maddi ve manevi alanların her ikisinin de eşit derecede yaşamsal ve son tahlilde ayrılmaz olduklarında ısrar eden bir tutumu benimsiyor” (*Gösteri* 37). Cameron’un bu tanımlaması, tiyatro sanatında modern sanat anlayışı ile değişen biçim ve içerik farklılıkları ile örtüşmektedir.

Tiyatro sanatının biçimi, yüzyıllardan bu yana, gerçek hayatın gerekçeleri ve sonuçları ile tekrar tekrar şekillenmektedir. Umudunu ve adaletle olan inancını yitirmiş modern dünyanın karamsarlığı, yalnızlığı ve kuşkuları ister istemez tiyatro sanatına da yansır.

Amerikalı oyun yazarı Sam Shepard'ın (1943-...), *Aç Sınıfın Laneti* adlı oyununda, evin oğlu Wesley, kesmeye hazırlandığı kuzuya şöyle demektedir:

Sense talihlisin, çünkü açlıktan gebermek üzere değilim. Evet, talihlisin, çünkü biz uygar bir aileyiz. Ya Kore'de olsaydın? Mukavva duvarlardan içeri oluk oluk yağmur suyu akan bir yerde... sense çamurlar içinde bir direğe bağlısın, iliklerine kadar ıslanmışsın, sıskan çıkmış, açsın... ama hiç fark etmez, çünkü her zaman senden daha aç biri bulunur. Birisi açtır. O açlıkla eline bir bıçak alıp dışarı çıkar. Seni boğazlar, gırtlığını keser, çiğ çiğ yer. Onun açlığı seni yer. Oysa sen de açsındır (125).

Amerikalı bir ailenin konu edildiği *Aç Sınıfın Laneti* adlı oyundan alıntılanan bu tirat ile aktarılacak istenen, açlığın ekonomik yönden güçsüz toplumlara özgü olmadığı, tüketme açlığının çağın bir sorunu olarak karşımıza çıktığıdır. Dolayısıyla, artık, ahlâkın veya adalete olan inancın sağlamlığının toplumdan topluma değişiklik göstermesi söz konusu değildir. Çünkü, toplumdan topluma farklılık gösteren tarihsel, dinsel, sosyolojik değerler yerini herkes için ortak olan zorluklara bırakmıştır. Küreselleşmenin kültürel yansıması sonucunda, bireyin durduğu her yerde benzer çelişkiler, zorluklar ve umutsuzluk yaşanmaktadır. Üstelik, post-modern anlayışa bir tepki olarak birey, ahlâka veya adalete neden itaat etmesi gerektiğini bilmemektedir. Ross Poole, bu konuda şöyle demektedir:

Nasıl her toplum kendi ahlâk biçimini inşa ediyorsa, bunun gibi her toplum kendi uygun akıl anlayışını da inşa eder. Modernliğin özellikle karakteristiği olan-belki sırf modernliğe özgü olan-şey, akıl ve ahlâkın ayrı düşmeleridir. Ahlâkın gerektirdiği gibi davranmak için akli bir nedenimiz yok, ve ayrıca ahlâkın iddialarını doğru kabul

edebileceğimiz akli nedenimiz de yok. Birçokları ahlâk için bundan daha kötü bir şey olamayacağının sonucuna varmışlardır. Başkaları, yine buna eşit bir geçerlilikte, aklın iddialarına karşı ahlâkın tarafında yer alarak günümüze ulaşmışlardır. Daha iyi bir alternatifi yolu ikisini de reddetmekten geçer (213).

Böylesine bir ret edişin kaynağında duran neden, kuşkusuz, bireyin kendisini kuşatan çevre karşısındaki gücünü yitirmiş oluşu, makinelere ve ekonomik güce boyun eğmek zorunda kalmışlığıdır. Yine Ross Poole, bu konuda: “Modern dünya egemen bireyin egemenlik koşullarını imha etmiştir” (191) demektedir. Bu durum, bireyin karşı koyma ve itiraz etme becerisini köreltecek, bir süre sonra da tamamen yok edecektir. Çünkü birey karar verebilme yeteneğini, bağımlı bulunduğu güçlerin etkisi ile yitirmeye başlamıştır. Ahlâk ile adaletin işleyişi konusundaki açmazların birincil nedeni kuşkusuz, iyi ile kötü kavramlarının tanımını yapmak zorluğundan kaynaklanmaktadır. Bu zorluk, daha çok iki kavram arasında bir seçim yapmak zorunda kalındığında çıkmaktadır. Bu seçim zorluğu da kavramların tanımlamasını imkansız hale getirmektedir. Erich Fromm, *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı* başlıklı eserinde konunun açmazını şu şekilde özetlemektedir:

[. . .] insanların çoğu “kötülük”e karşı “iyilik”i seçer. Oysa “iyilik”le “kötülük” arasında seçme diye birşey yoktur. İyilik ve kötülük doğru tanımlanmışsa, insanlığı iyiliğe götüren somut ve özel eylemlerden oluşan yollar ya da insanı kötülüğe götüren yollar vardır. Seçme konusunda içimizde doğan ahlâksal çatışma genel olarak iyilikle kötülük arasında bir seçme yapmaktan çok somut bir karar vermek zorunda kaldığımız zaman ortaya çıkar (118).

Kararsızlığın, umutsuzluk ve vazgeçiş dönüşmesinin doğal bir sonucu olarak ahlâk değerleri önemini yitirecek, adalete olan güven sarsılacaktır. Sorgulama ve eleştirme gücünü yitiren birey, ahlâkla ve adaletle olan bağlarını koparmaya hazır hale gelmiştir. Artık toplumun ve doğanın sürekliliğini sağlamak için adalete değil, daha çok makineye, dolayısıyla daha çok ekonomik gücü elinde bulundurmaya ihtiyaç vardır. Fromm, *Kendini Savunan İnsan* başlıklı eserinde konunun açmazlarını şu şekilde gerekçelendirmektedir:

Bizim ahlâk sorunumuz, insanın kendi kendisine karşı kayıtsızlığıdır.

Bu, birey önemine ve biricikliğine ilişkin duyguyu yitirmiş ve kendimizi kendi dışımızdaki amaçların araçları yapmış olmamız; kendi kendimizi bir eşya olarak görmemiz ve kendi güçlerimizin bize yabancılaşmış olması olgusunda ortaya çıkan bir durumdur (264).

Fromm, yukarıda belirttiği durumun, zamanla insanda ciddi bir güçsüzlüğe yol açacağını, kendisine inanmaktan vazgeçen insanın, diğer bütün değerlere olan inancını kaybetmesine yol açacağını söylemekte ve “Bizler, herkesi aynı yol üstünde gördüğümüz için, izlediğimiz yolun bizi bir amaca götürmesi gerektiğine inanmakta olan bir sürüyüz” (264) sözleriyle bitirmektedir.

Bütün bu görüşlerle belirgin olarak eleştirilen; modern ve modern sonrası dönemlerde toplumda ve bireyde görülen keskin değişimlerdir. Kendini yüzyıllar boyunca iyileştirmeye çalışan birey, makineler karşısındaki yenilgisini fark ettiği andan itibaren iyileştirmeye çalışmaktan vazgeçmiş ve teslim olma yolunu seçmiştir. Modern ve modern sonrası dönemde, belki de değişmeye başlayan, tanrının adaletini de pek sık hissedemeyen bireyin, inanmaktan ve tanrısal adaletin tekrarlarını yaşamına ve şiirine uyarlamaktan vazgeçmiş olmasıdır. Tiyatro yaşantısı da bu

vazgeçiş ve umutsuzluktan payına düşeni alacak ve tıpkı tarih boyunca yaptığı gibi,
bir kez daha gördüklerini sahneye aktaracaktı.



BÖLÜM III

MELİH CEVDET ANDAY TİYATROSUNDA ŞİİRSEL ADALET

Klasik anlamdaki şiirsel adalet kavramına Türk tiyatrosunda, daha çok Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi tiyatrosunda rastlarız. Türk tiyatrosunda klasik anlamdaki şiirsel adalet kavramının dışına çıkılarak oyunlar yazılması, Batı tiyatrosundaki değişim süreci ile benzer döneme denk gelmektedir. Martin Esslin, tiyatro sanatının nasıl günlük hayatın bir yansıması olduğuna dair şunları söylemektedir: “Dramatik gösteri, “gerçek” yaşamın mimetik yeniden yaratması olduğundan, yaşamımızdaki şeylere ayna tutar, ama bunu yaparken de, denetim, yönlendirme ve yoğunlaştırma için bazı müdahaleler gerektirir” (122) demektedir. Kuşkusuz bu müdahalelerin doğanın ve toplumun sürekliliğini vurgulamak için yapıldığı dönemlerin aksine, modern ve modern sonrası dönem tiyatro oyunlarında çevresi ve kendisi ile uyumunu yitirmiş birey ele alınmıştır. Türk tiyatrosunda doğa ve toplum ile uyumun pekiştirilmesi amacının dışına çıkılarak oyunlar yazılması, Cumhuriyet Dönemi tiyatrosunun son yarısına denk gelmektedir.

Sevda Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu* başlıklı eserinde yer alan “Tiyatromuzun Kendi Sesini Arama Süreci” makalesinde, Batılı biçim ve anlatım teknikleri ile kaynaşan Türk tiyatrosu oyunlarını üç küme altında toplamıştır. Birinci kümeye “kendi gerçeklerimizi Batı tiyatrosunun klasikleşmiş kurgu tekniği ve dramatik yapısı içinde dile ve görüntüye getiren oyunlar[1]” (13) yerleştirir. Bireysel

ve toplumsal sorunların günlük yaşamdan seçilen durumlar içinde ele alındığı bu oyunlara örnek olarak; Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri*, Turgut Özakman'ın *Ocak*, Güngör Dilmen'in *Kurban* başlıklı oyunları örnek verilebilir. İkinci kümede “seyirciyi rahatlatmak değil, onun gerçeklere yeni bir açıdan bakabilmesini, duygusunu ve düş gücünü geliştirmesini” (14) sağlama amaçlı oyunlara; Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914* ve Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül* başlıklı oyunları örnek olarak verilebilir. Yine bu kümede “geleneksel Türk tiyatrosunun biçim özellikleri ile Batı tiyatrosunun biçim özelliklerini kaynaştıran” (16) oyunlara örnek olarak Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* ve Bilgesu Erenus'un *Misafir* başlıklı oyunları sayılabilir. Üçüncü kümede ise, epik tiyatro olarak adlandırılan oyunlar yer alır. Seyirciyi yadırgatma yöntemi ile bir oyun illüzyonuna sokmaya çalışmadan, göstermecici bir yöntem ile sunulan epik tiyatro anlayışında, klasik dramatik kurgu anlayışına rastlanmaz, öykü her biri kendi içinde bir bütünlüğe sahip episodlarla aktarılır. Bu tanımlama sonucunda küme içerisinde sıralanabilecek oyunlardan bazıları; Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur*, Zengin Mutfağı ve Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* başlıklı oyunlarıdır. Ancak bu kümelerin dışında yer alan Melih Cevdet Anday tiyatrosu, Türk tiyatrosu içindeki farklı yeri ve anlatım yöntemi ile herhangi bir kümelemenin içerisine dahil edilemeyecek bir tiyatro anlayışını sergilemektedir. Üstelik Türk tiyatrosu adına sıklıkla görülmeyen bir yaklaşımla, Melih Cevdet Anday tiyatrosu bu çalışmada, şiirsel adalet kavramının gerçekleri doğrultusunda incelenecektir.

Bu çalışmada; zamanın ve mekanın belirsizleştiği, tarihsel olayların farklı bakış açıları ile ele alındığı ve bireyin kendisi ile sürdürdüğü çatışmaların gözler önüne serildiği tiyatro oyunlarında şiirsel adaletin nasıl gerçekleştirildiğini

örnekleme üzere, Melih Cevdet Anday tarafından yazılmış tiyatro oyunları seçilmiştir. Çalışmanın bu bölümünde; yazıldıkları dönemin toplumsal ve siyasal olaylarının bireylerde yol açtığı sonuçları ele alan ve bireye çözüm önerileri sunan Anday oyunları, yazılış sıralarına göre incelenecektir.

A. Melih Cevdet Anday Tiyatrosu

Melih Cevdet Anday, *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği* başlıklı kitapta toplanan yazılarından, 1987 yılında yazdığı “Sanat Güzelliğine Yaklaşmak” başlıklı makalesinde şöyle demektedir:

Sanatlardaki değişmeyi, yenileşmeyi durdurmaya hem olanak yok, hem de gerek yok. Biz onlara ayak uyduracağız. Bunun için de gereken her türlü hamaratlığı göstermeliyiz, çağımızın insanı olmak istiyorsak. Bunda duralarsak, bizi yoz sanatla insanlığımızdan çıkaracaklardır, koyun sürüsüne döndüreceklerdir, köle edeceklerdir (129).

Bu düşüncesiyle Melih Cevdet Anday, hem çağını hem de insanı anlamayı esas aldığını belirtmekte ve bunu yazdığı tiyatro oyunları ile de desteklemektedir. Döneminin getirdiği bunalımları, sıkıntıları, ülkede yaşanmakta olan siyasi ve toplumsal değişiklikleri yazdığı tiyatro oyunlarına taşıyan Anday, oyunlarında sadece günün koşullarını sergilemekle yetinmemiş, bu koşulların bireylerde yarattığı sorunları da aktarmış ve çıkış yollarını bulmaya çalışmıştır.

Aldanma ki... başlıklı eserde yer alan, ancak yazılış tarihi belirtilmemiş olan, “Şiir Yaşantısı” makalesinde, “Şair en sade sözü, en anlaşılır sözü söylediği zaman bile aklımızı şaşırtır ve bize dünyamızı sevdirebilir. Bıktığımız, değişmesini istediğimiz bu dünyayı” (146) diyen Anday, dünyayı değiştirmek için şöyle bir yöneme başvurur: Oyun kişilerini “kötü” olmaya iten nedenleri arar, bulduğunda oyun

kişilerini bu nedenler ile yüzleştirir, onları bir arınma süreci sonunda “kötü” olanın baskısından kurtarır. Böylelikle, Anday eserlerini yazdığı döneme dek rastlanmayan bir kodlama ile şiirsel adaleti sağlar. Anday oyunlarında, adaletin nasıl bir dünyayı özlemekte olduğu vurgulanır ve şiirsel adalet ile bu dünyaya ulaşmanın yolları aranır. Baskı, hırs ve korkularından arındırılan birey için kötülük ortadan kalkar ve geriye sadece iyilik kalır. Anday, Aristoteles’in; “Sanat olanı değil, olması gerekeni yansıtır” diyerek, kurmaca gerçekliğin mükemmel bir dünya yaratarak, gerçek hayatta örneklerine rastlanmasına gerek olmadan da tiyatro oyunlarında işlenebilecek, klasik anlamdaki şiirsel adalet anlayışını kendi düşünce disiplinine nasıl uyguladığını ise, “Aldanma ki...” başlıklı yazısında: “Yalan, birini aldatmak için söylendiğinde kötüdür; ozan ise kimseyi aldatmak istemez, fakat okuyanı bir söz cennetine götürür. O cennet elbette yalandır, ama yalan olmayan cennet yoktur ki” (*Aldanma ki...* 101) sözleri ile aktarır. Çünkü böylelikle artık ozanın kimseyi aldatma derdine düşmesine gerek kalmaz, baskı, hırs ve korkularından arınan birey için sığınılacak bir kurmaca dünyaya gerek kalmaz. Anday’a göre, böylelikle gerçeği mükemmellik formuna sokmaya ve bunun sonucunda da yalan bir cennet yaratmaya gerek kalmayacaktır.

Diyalektik anlayışa uygun olarak her düşüncüyü ve durumu bir karşıtıyla birlikte ortaya koyan Anday, oyun kişilerini gergin durum ve mekanlar içine yerleştirir. Anday oyunlarında, çatışmayı ve devinimi oyun kişilerinin diyalogları ile sağlar. Bu oyunlarda, kendi kimlikleri ile varolma şansını kaybetmiş oyun kişilerinin arınma süreçleri ele alınır. İyi-kötü ayrımının ortadan kalktığı modern dönemecinde yaratılan bu karakterler, oyunların sonlarında kendilerini tanıma şansını yakalarlar. Bu tanıma sayesinde, iletişim kurmanın yollarını keşfedip, arınırlar ve böylelikle yazarın “daha iyi bir dünya” anlayışına hizmet etmiş olurlar.

Anday'ın gerçekçi oyunları olarak nitelendirebileceğimiz *Yılanlar*, *İçerdekiler* ve *Mikado'nun Çöpleri* başlıklı ilk üç oyunu klasik dramatik kurgulamanın asal ilkelerini taşıyan oyunlardır. Ancak, Anday bu klasik kurgulamanın ilkelerini zamanla bozmaya başlamış ve yazdığı son oyun, *Ölümsüzler Ya Da Bir Cinayetin Söylencesi*'nde zaman ve mekan bütünlüğünü yok etmiştir. Oyun kişilerini bilinmeyen bir zaman ve mekana yerleştiren Anday, her defasında oyun kişilerine ve izleyici veya okuyucuya, “daha iyi ve adil bir dünya” yaratabilmenin ipuçlarını vermiştir. Ayşegül Yüksel, *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar* başlıklı eserinde yer alan, “Melih Cevdet Anday: Apollon'dan Esinlenmiş Bir Tiyatro Ozanı” başlıklı yazısında, Anday'ın izleyicisi veya okuyucusuna verdiği örtük ipuçlarından şu şekilde söz eder: “Anday'ın kişileri hesaplaşma süreci içinde bir yandan birbirlerini tüketirken bir yandan da birbirlerini yenilerler. Böylece, belli belirsiz de olsa “umuda” bir kapı aralanır” (50).

1. *Yılanlar* Oyunu Olaylar Dizisi ve Şiirsel Adalet

Melih Cevdet Anday'ın, *Akan Zaman Duran Zaman* başlıklı eserinde yer alan, ancak yayınlanış tarihi belirtilmemiş olan, “Ortaklık” başlıklı yazısında: “Tek dereceli ilk seçim günlerini yaşıyorduk. 1946 yılı idi” (243) şeklinde sözünü ettiği *Yılanlar* oyunu, Anday'ın kaleme aldığı ilk tiyatro oyunudur. Komedi türünde yazılmış olan üç perdelik *Yılanlar* oyunu; Rıza Yolbaşı, Kadın, Kız, Haydar, Gülizar, Şeref Tancar, Meraklı, Kahveci, Birinci Müşteri, İkinci Müşteri, Birinci Hırsız, İkinci Hırsız, Birinci Yolcu, İkinci Yolcu, Bir Nutukçu, Arkadaş, Beyazlı Adam, Dört Arkadaşı, Limonatacı, Şişman Adam, Birinci Mitingci, Uzun Boylu Adam, İkinci Mitingci, Elektrikçi, Penceredeki Çocuk, Hoparlör, Penceredeki İhtiyar Kadın, Anne, Bir Haberci, Gazeteciler, Fotoğrafçılar, Remzi Telçeken, Ahmet Hepgenç ve Necmi Kavrulan arasında geçmektedir. Birinci perdesi evin içinde, ikinci perdesi

miting alanında ve üçüncü perdesi evin içinde geçen *Yılanlar* oyunu ile aktarılan olaylar dizisi tek bir günü kapsamaktadır. Anday'ın yazdığı ilk oyun olmasına rağmen, ilk kez 1989 yılında yayınlanan *Yılanlar* oyunu yazarın komedi türündeki tek oyunudur.

Oyunun birinci perdesi Rıza Yolbaşı'nın evinde geçmektedir. Rıza Yolbaşı, mitingde yapacağı konuşmanın provasını yapmaktadır. Ancak eşi bir gece önce rüyasında çok sayıda yılan görmüştür ve bu nedenle mitingde Rıza Yolbaşı'nın başına bir terslik geleceğinden korkmaktadır. Evin uşağı Haydar'ın ise, Rıza'ya söyleyecekleri vardır. Ancak, Haydar, Rıza'nın miting konuşması provasının böylecek fırsatı yakalamayı becerememektedir. Rıza'nın karısı ise cesaretini toplayarak, gördüğü rüyayı eşine anlatıp, onu mitingde konuşma yapma fikrinden vazgeçirmeye çalışır. Bu sırada Haydar, konuyu Rıza'ya açmayı başarır. Haydar, aynı sabah uğradığı kahvede polis bir dostuna rastlamıştır. Polis, Haydar'a söz konusu mitinge gitmemesini, çünkü mitingde bir bombalama olayı olmasından şüphelendiklerinde söz etmiştir. Bu sırada sahneye giren evin damat adayı Şeref Tencer, miting meydanına yakın bir dükkanda bulunan saatli bomba haberini ulaştırır. Olaydaki bombacı, yakalanacağını anladığı sırada kendini asmıştır. Ancak Rıza haberi doğrulamak için emniyet müdürüne telefon eder ve olayın bir turşucu dükkanındaki saatin, saatli bomba sanılmasından kaynaklanan bir yanlış anlama olduğunu öğrenir. Ancak Rıza yine de karısının rüyası ile serimlenen söz konusu kehanetlere inanır ve mitingde konuşma yapmaktan vazgeçer. Miting meydanına gidip, kendisinin hastalandığı yalanını iletmesi için de Haydar'ı görevlendirir.

İkinci perde miting meydanı ile açılır. Çarşı esnafı bomba haberinin gerçek olup olmadığı konusunda tartışmaktadır. Bu sırada hırsızlar miting kalabalığından faydalanıp, nutukçuları soymak için plan yapmaktadır. Bir diğer tarafta Arkadaş,

Nutukçu'ya konuşma sırasında halkı daha fazla etkileyebilmesi için bazı ipuçları vermektedir. Miting kürsüsünde ise elektrik düzenlemeleri ve ses deneme provaları devam etmektedir. Rıza Yolbaşı'nın hâla miting meydanında yerini almadığı fark eden, I. Mitingci ilk konuşma sırasını almaya hazırlanmaktadır. Bu sırada kürsüye gecikme haberini vermek üzere yaklaşan Haydar, etraftakiler tarafından Rıza Yolbaşı sanılır. Haydar, neler olup bittiğini anlamadan kendisini kürsüde bulur. Haydar, kürsüden sorununu anlatmaya çalışır ama ses sistemindeki bir arızadan dolayı sesi miting meydanında toplananlara gitmez. Ses gitmeye başladığında ise Haydar: “Sizlerin huzurunda konuşma yapmak benim ne haddime? Ben bir uşağım” (109) demektedir. Rıza Yolbaşı'nın konuşma yaptığını sanan halk, bu sözleri bir alçakgönüllülük ifadesi olarak algılar ve çığgınca alkışlamaya başlar. Miting alanının coşkulu ortamından etkilenen Haydar, evde Rıza'nın provaları sırasında aklında kalan cümlelerle bir konuşma yapmaya başlar. Miting alanında toplanan halk bu coşkulu konuşma ve Haydar'ın alçakgönüllü tavrından bir hayli etkilenir. Haydar, Rıza'dan ezberlediği konuşmanın dışına çıkarak, halkın içinden biri olduğunu, politikacı yalanlarından kendisinin de çok sıkıldığını anlatır. Haydar, konuşmasını duygusal sözlerle tamamlayıp, halkın takdirini toplamayı başarır.

Üçüncü perde Rıza Yolbaşı'nın evinde geçmektedir. Rıza, eve dönmekte hayli geciken Haydar'ı merak etmektedir. Ev halkı gelen tebrik telefonlarına bir anlam veremez, ancak bütün akşam gazetelerinin Rıza Yolbaşı'nın müthiş konuşmasından söz ettiğini öğrenirler. Bir başkası ile karıştırıldığını anlayan Rıza sinirlidir. Eve gelen Şeref Tancar, konuşmayı yapan kişinin Haydar olduğunu aileye haber verir. Şeref, miting meydanından itibaren Haydar'ı takip etmiştir. Şeref, evdekilere Haydar'ın şehrin nasıl şehrin her yerinde coşkulu konuşmalar yapıp, halkın sevgisini kazandığını anlatır. Bu sırada ev Rıza'yı (Haydar'ı) tebrik etmek

isteyen insanlarla dolmuştur. Tebrik için gelen bütün önemli kişilerin, Rıza'ya (Haydar'a) önemli ve pahalı hediyeleri vardır. Tebrik için gelenlerin sahneden çıkmasının ardından, Haydar omuzlar üzerinde eve getirilir. Haydar ve Rıza olayın gelişimi üzerine konuşmaya başlarlar. Haydar, hayatı boyunca hiç olmadığı kadar açık sözlüdür ve özgüveni tamamlanmış bir kişi olarak kendisini savunur. Haydar, evin önünde toplanan kalabalığın dağıtılması için emniyete telefon etmeye hazırlanan Rıza'yı durdurmaya kalkışınca, Rıza'dan bir tokat yer. Bunun üzerine, evin diğer çalışanlarından Gülizar'a bohçasını hazırlamasını söyler ve sahneden çıkar. Gülizar da, Haydar'ın ardından çıkar ve ikisi birlikte evi terk ederler.

Yılanlar oyununda, gerçek yaşamda sıklıkla rastlanmayacak nitelikte bir tesadüf yaşanır. Haydar karakteri, içinde tutulduğu koşulların dışına çıkma fırsatını gürültülü bir biçimde yakalamayı başarır. Yıllardır yardımcılığını yaptığı ailenin hırslı üyeleri arasından sıyrılmayı başarır ve kalabalık bir gruba kendini ifade etme şansını yakalar. Haydar, Rıza Yolbaşı'nın yanında çalıştığı yıllar içerisinde yakalayamadığı kendini ifade etme, dolayısıyla kendini tanıma fırsatını bu yolla elde eder. Haydar, bu tanımanın ardından, Rıza Yolbaşı'nın evinde yaşadığı hayata, daha doğrusu kalıplarına sokulmaya çalışıldığı hayata, ihtiyacı olmadığını fark eder. Üstelik, Haydar yıllardır çalıştığı, yaşadığı evi terk ederken kurtarabileceği diğer bir kişiyi de yanına alır.

Yılanlar oyununda olaylar dizisi, klasik dramatik kurgu aşamalarının takip edilmesine uygun sıralanmıştır. *Yılanlar* oyununun olaylar dizisi kurgusunu takip etmek ve oyunun aktarmaya çalıştığı temayı tespit etmek, diğer Anday oyunlarına göre daha kolaydır. Ayrıca oyunun iki eksen karakteri Rıza ve Haydar “iyi” ve “kötü” karakter ayrımına diğer oyunların karakterlerinden daha elverişli karakterlerdir. *Yılanlar* oyununun olaylar dizisi sonunda, “iyi” olarak

nitelendirilebilecek Haydar karakteri ödüllendirilmektedir. Hırslarının kurbanı olmuş kişi görüntüsü nedeni ile “kötü” nitelendirilecek Rıza karakteri ise, elinden kendini ifade etme, topluluğa liderlik etme ve miting kalabalığı karşısında kendini var etme şansı alınarak, cezalandırılmaktadır.

Haydar, topluluk karşısına çıktığında önce ezberlediği bir konuşmadan parçalar aktarır. Ardından ise kelimeleri seçmeye özen göstermeye çalışmadan, kendini anlatmaya başlar. Duygularını ve düşüncelerini kalabalık ile paylaşan Haydar, bu paylaşımın sonunda sadece kendinin içinde tutulduğu şartları değiştirmekle kalmayıp, topluluğun içinde tutulduğu şartları dahi değiştirebileceğini fark eder. Böylelikle bir hizmetkâr olarak yaşadığı evde, gerçek kimliği ile varolamama baskısından kendisini kurtarabilecek gücü keşfetmiş olur. *Yılanlar* oyununda şiirsel adalet bu yolla sağlanmaya çalışılır. “İyi” olan oyun kişisine kendisini ifade ederek, gerçek kimliğini bulma şansı verilirken, “kötü” nitelendirilebilecek oyun kişinin elinden kendini ifade etme şansı alınır. Haydar, her ne kadar istekleri ve erdemleri uğruna savaşıp üstün nitelikli bir oyun kişisi değilse de, iyilikle donatılmış bir karakter oluşuyla modern şiirsel adalet ödülünü almaya hak kazanmış bir oyun kişisidir. “İnsanın suçsuzluğuna inanan” (“İnsancılık mı, İnsancılık mı?” 8) Anday, Haydar’a kendisi için hazırlanan kimliğin dışına çıkıp, kendisi gibi olma fırsatını verir. Haydar, kendisine biçilen sıfatlardan yanılsalıkla çıktığı bir miting kürsüsünde arınır ve özgür bir birey olarak yaşamını sürdürme fırsatını yakalar. Bağımsızlığını ilan edecek gücü keşfeder ve kuşatıldığı çevrenin dışına çıkarak Anday’ın şiirsel adalet düşüncesinin pekiştirilmesine hizmet eder.

2. İçerdekiler Oyunu Olaylar Dizisi ve Şiirsel Adalet

Melih Cevdet Anday’ın oyun kişilerini, belli bir zamana ve mekana bağlı kılmamak, onları bir anlamda evrensel kılmak üzere oyun kişilerine, birer isim

koymaktan vazgeçtiği ilk oyun olan; iki perdelik *İçerdekiler* oyunu, Komiser, Tutuklu ve Kadın arasında geçmektedir. İlk kez 1965 yılında yayınlanan, *İçerdekiler* oyununun nerede geçtiğine dair, Melih Cevdet Anday oyun başlangıcına şöyle bir not düşmüştür: “Olay, polisin tevkif kararı olmadan herhangi bir kişiyi süresiz olarak tutuklu bulundurabileceği bir ülkede geçer” (11). *İçerdekiler* oyununun her iki perdesi de Komiser’in odasında ve bir günlük bir süre içerisinde geçer.

Oyun, Komiser’in polis müdürlüğündeki odasında amiri ile yaptığı telefon konuşması ile başlar. Komiser, amirine henüz Tutuklu’yu konuşturamadıkları hakkında bilgi vermektedir. İkinci sahne ile birlikte Tutuklu, Komiser’in odasına getirilir. Tutuklu, aynı gün kendisini ziyarete gelecek eşini beklemektedir. Tutuklu, her Cumartesi söz verilmesine rağmen görüştürülmediği eşi ile sorgunun yapıldığı gün buluşmayı ummaktadır. Üç yüz kırk beş gündür devam eden bu sorgulama, oyunun birinci perdesi boyunca devam eder. Konuşmalar, Komiser’in meslekî zorluklardan ve karısı ile olan cinsel sorunlarından söz etmesi ile sürer. Sorgulama sırasında, soruları sorma hakkına sahip kişi oluşuyla Komiser gücü elinde tutmaktadır. Tutuklu, sorulara soru ile karşılık verdiğinde ya da soru sormaya başladığında ise, Komiser hayli sinirlenmektedir. Bu sırada, Tutuklu’nun karısının ziyaret saati yaklaşmaktadır. Tutuklu, isterse ziyarete izin vermeyeceği tehdidini savuran Komiser’in bu tuzağına daha fazla karşı koyamaz ve işlemediği bir suçü üstlenir. Ancak Komiser daha fazla itiraf talep etmektedir. Birinci perde sonunda Komiser, Tutuklu ve karısına, daha rahat edecekleri düşüncesiyle kendi odasını bırakıp, çıkar.

Ancak Tutuklu’nun karısı hastalandığı için gelememiş, yerine temiz çamaşırları ulaştırması için kız kardeşini göndermiştir. Tutuklu, uğradığı hayal kırıklığı karşısında yapabileceği hiçbir şey olmadığını fark edince, tıpkı Komiser’in

kendisine yaptığına benzer söz oyunları ile baldızını sorgulamaya ve kendisi ile sevişmesi için baldızının direncini kırmaya çalışır. Komiser’in sorular sorarak gücü eline almasına benzer bir oyunu, Tutuklu baldızına uygular. Karısının gelmesi ile cinsel açlığını bastırabileceğini düşünen Tutuklu, bu açlığı baldızı ile gidermenin yollarını arar. Tutuklu, karısı yerine baldızıyla da sevişebileceğini şöyle gerekçelendirir: “sevişenlerin birbirlerini desteklemelerinde, yüreklendirmelerinde, bir işi başarmaktan, maddi güçlükleri yenmekten çok, o güçlükleri bir an önce görmezden gelmek çabası vardır” (48). Ancak baldızının daha fazla direnmeyip, sevişmeye razı olması ile birlikte, Tutuklu kendisi ile ilgili bir gerçeği fark eder. Kendisi üzerinde baskı yaratan durumun cinsel açlık olmadığını, üzerindeki baskının iletişim kuramamaktan kaynaklandığını fark eder. Tutuklu, oyunun sonlarına doğru baldızına: “Sen içeri girdin biraz, biraz da ben dışarı çıktım. Evet, dışarı çıktım, dışarda yaşadım. Bu bana bir yıl yeter” (72) der. Bu konuşmanın ve perdenin sonunda, Komiser döner ve bu kez de sevişmenin ayrıntılarını öğrenmek üzere Tutuklu’yu sorgulamaya devam eder.

Adı Muhsin Ertuğrul tarafından konulan *İçerdekiler* oyunu ile ilgili Melih Cevdet Anday, *Akan Zaman Duran Zaman* başlıklı kitabında yer alan, ancak, yazılış tarihi belirtilmemiş “Türler Arasında” makalesinde şunları söylemektedir:

İçerdekiler adlı oyunumun konusu, Adnan Veli’nin hapishanede tanık olduğu bir olaydan kaynaklanır. Sorgucunun tutukluyu tutuklarevinde eşi ile birleştirme önerisindeki gizli tuzak. Bununla ne yapacağımı bilmiyordum, başlangıçta, ama yazacağım oyunun gerilimini bir anda duymuştum. Sadece oyun olabilirdi bu. Öyle ki, birinci perdeyi bir haftada yazıp bitirdikten sonra asıl sorunla karşı karşıya kaldım: Tutuklu, komiserin ona uyguladığı sorgulama yöntemini baldızına

uygulayacaktı. Konunun getirdiği mantıksal zorunluluktan bu. Elde etmek isteyen zalim oluyordu (251).

İçerdekiler oyununun dramatik kurgusunu tamamlamak için gerekli çatışma, görüşmeye Tutuklu'nun karısı yerine baldızının gelmesi ile tamamlanır. Birinci perde süresince kurban durumundaki tutuklu karakteri, ikinci perdedeki sürpriz sonucunda, baldızını kurban ilan edecek ve kendisine uygulanan “soru soran kişinin üstünlüğü” oyunun baldızına yönlendirmeye başlayacaktır. “İnsan masum bir araçtır” (“Korkmayın Tarihten” 33) diyen Anday, burada “iyi” olanın durumlar ve olaylar karşısında “kötü”yü oynayabileceğini, ancak bunun insanın masum çırpınışları olduğunu aktarmaktadır. Melih Cevdet Anday'ın, “iyi” ve “kötü” arasındaki farkın nasıl yorumlandığını ve kendisinin bu konudaki düşüncelerinin neler olduğunu aktardığı, *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği* başlıklı kitabında yer alan, 1983 yılında yazdığı “Hangisi Hangisinden” makalesinde konu ile ilgili şunları söylemektedir:

İyiliğin, doğruluğun, sevginin zamanla dünyayı cennete çevireceğini söyleyen çok kişi var, ama buna inanan onca çok değil sanıyorum.

Neden dersiniz, bu erdemlerin insanoğluna nasıl aşılacağı bilinmemektedir; eğer söz, kötülerini etkileseydi, kötülük çoktan kalkardı ortadan. İşte bu düşünceler karamsarlığın nedeni ve pek de yanlış sayılmaz. Demek, iyilik üzerine verilen vaazlar, kötülerin azalmasını sağlamıyor. Böyle olduğu için, kötülerin ortadan kalkmasını boşuna beklemektense, kötülüğün nedenlerini yok etmeğe yönelmenin daha kestirme olacağı söylenebilir. Ama bu nedenleri bulup etkisiz kılmak pek de kolay sayılmaz. Güçlüklerin başında da,

kötülüğün ve iyiliğin tanımı sorunu gelir, kişisel ve sınıfsal çıkarlar olanaksız kılmıştır ortak bir kavramda anlaşmayı (9).

İyiliğin ve kötülüğün birbiri içine geçtiği modern oyun anlayışında, tıpkı adalet kavramının anlamı tartışmasında olduğu gibi, görecelik sorunu bir kez daha ortaya çıkmaktadır. *İçerdekiler* oyununda otoriteye karşı çıkma eğilimi içerisindeki birey, gerektiğinde kendisine yapılan “kötü” niyetli planı bir başkasına uygulamaktan çekinmeyecek, içinde bulunduğu durumun şartlarına göre “iyi” kişi halinden çıkıp, “kötü” olandan öğrendiklerini bir başkası üzerinde denemeye kalkışacaktır. Ancak, Anday, bir kez daha bir oyun kişinin hikâyesi üzerinden bu baskıdan kurtulmanın ipuçlarını izleyicisine veya okuyucusuna verecektir.

Komiser, Tutuklu’yu sorgularken istediği cevaplara bir türlü ulaşamamasının nedenini, Tutuklu’nun üzerindeki cinsel baskı sanmaktadır. Bu nedenle de Komiser, bu açlığını gidermesi için Tutuklu’ya bir fırsat tanır. Komiser, bu açlığın giderilmesi ile birlikte istediği cevaplara ulaşabileceğini zanneder. Tutuklu, başlangıçta üzerindeki gerginliğin nedenleri konusunda Komiser ile aynı fikirdedir. Bu nedenle de Komiser’in tuzağına düşmeyi gönüllü olarak kabul eder ve karısı ile başbaşa kalabilmek için bir ön şart olarak sunulan işlemediği bir suçu üstlendiğini gösteren kağıtları imzalar. Tutuklu, ödemesi gerektiği söylenen bütün bedelleri böylelikle ödemiş olur. Ancak , Tutuklu’nun başlangıçta tek amacı cinsel ihtiyacını gidermek iken, çok daha özel bir ödül, şiirsel adalet ödülü ile karşılaşır.

Bir tiyatro oyunundaki iyi karakterlerin ödüllendirilmesi ve kötü karakterlerin cezalandırılması şeklinde özetlenen şiirsel adalet kavramının izleri, *İçerdekiler* oyununda kolaylıkla takip edilebilir. Suçsuzluğu serimlenen Tutuklu, bu oyunda “iyi” bir karakter olarak nitelendirilebilir. Komiser ise, her ne kadar, yer yer insanî davranışlar sergilese de, sorguladığı kişinin zayıflığından faydalanması açısından

“kötü” nitelendirilebilecek bir karakterdir. Bu anlamda Komiser, hiçbir zaman iletişim kuramamak ve bunun farkını yaşayamamak ile cezalandırılmıştır. “İyi” olarak nitelendirdiğimiz Tutuklu karakteri, ikinci perdede tıpkı, birinci perdede Komiser’in kendisine uyguladığı yönteme benzer bir yöntemle baldızını sorgulamış ve baskıdan kurtulmak gerektiğinde gerekirse kötücül davranabileceğini göstermiştir. Ancak Tutuklu’yu “kötü” kılan nedenler ve gerekçeler ortadan kaldırılınca, Tutuklu’nun barındırdığı “iyi”lik ortaya çıkacaktır.

Tutuklu’nun bu ödüllendirmeye ulaşabilmesi için mücadele etmesi gerekmektedir. Bu hem cinsel baskıya karşı bir mücadele, hem de “içeride” olmanın yarattığı baskıya karşı bir mücadeledir. Tutuklu, baldızı ile konuşmaya başlayınca, dışarıda olduğu günlerden kalma anılarını hatırlayınca, kendisini tanımaya başlar. Böylelikle karşısındaki kişiyi (baldızını) tanıma fırsatını yakalayabilir. İletişim kurma aşamasına geçince de, hem üzerindeki cinsel baskıdan, hem de sorgulanan kişi olma baskısından kurtulabilecek gücü kendisinde keşfeder.

Tutuklu, baldızı ile yaptığı konuşma sonunda üzerindeki baskının nedeninin cinsel açlığından kaynaklanmadığını anlar. Baskının; yalnız kaldığı, konuşamadığı ve dolayısıyla da sosyal olamadığı için beliren bir baskı olduğunu fark eder. Baskının gerçek nedenlerini keşfettiği anda da artık herhangi birisi ile sevişmesine gerek kalmadığını fark eder. Çünkü Tutuklu artık insancılığını yeniden kazanmış, sosyalleşmiş ve kendini baskılardan kurtararak güçlenmiştir. Tutuklu’nun baldızına yönlendirdiği kötülüğün nedenleri bulunmuş ve böylelikle bu nedenler etkisiz kılınmıştır. Konuşup, iç baskılarını dışa vuran ve bu baskılardan arınan Tutuklu, ikinci perdenin sonunda Komiser’in karşısına direnci artmış olarak çıkma ödülüne kavuşmuş olur.

3. *Mikado'nun Çöpleri Oyunu Olaylar Dizisi ve Şiirsel Adalet*

Melih Cevdet Anday'ın, ilk kez 1967 yılında yayınlanan, *Mikado'nun Çöpleri* adlı oyunu iki perdedir. Oyun kişileri, Kadın ve Erkek'tir. Melih Cevdet Anday, bu oyunda da oyun kişilerine isim vermeyerek, kişilerini herhangi bir zamana veya mekana bağlı kılma eğilimini kırmıştır. Böylelikle bu oyunlar kurgulamanın başlangıcından itibaren, oyun kişilerini “özgür ve bağımsız” kılma çabasına hizmet etmektedir. Anday, *Mikado'nun Çöpleri* oyunu ile ilgili olarak, *Akan Zaman Duran Zaman* başlıklı eserinde yer alan, ancak yazılış tarihi belirtilmeyen, “Türler Arasında” başlıklı makalesinde: “Bir kış gecesi, kar kapıları tutmuş durumda iken, sokak ortasında, kucağında bir çocukla gördüğümüz yersiz yurtsuz bir kadını eşimle evimize götürdüğümüz gece; *Mikado'nun Çöpleri* adlı oyunumun temelleri atılmıştı” (251-52) demektedir. *Mikado'nun Çöpleri* oyunu aynı evin tek bir odası içerisinde ve tek gecelik bir sürede geçmektedir. Anday, *Yiten Söz* başlıklı eserinde yer alan, 1983 yılında yazdığı “Ne Biçim Felsefe” makalesinde, *Mikado'nun Çöpleri* oyunundan şöyle söz etmektedir:

[. . .] *Mikado'nun Çöpleri'nin* ikinci bölümünde felsefe görenler, merak ediyorum, [. . .] düşünce türlerinden ona hangisini yakıştırdılar dersiniz? Ben felsefe yapmayı bilmem, beceremem; felsefe yapar görünmekten ise hiç mi hiç hoşlanmam. Felsefe açık seçik çıkarımlar gerektirir; sanat da kuşkusuz bir anlıksal etkinliktir, onun soyutlamaları felsefe niteliğinde değildir. Bizde felsefi düşünce geleneği olmadığı için, her soyutlamayı felsefe sanma alışkanlığı usumuzda yer etmiştir sanıyorum. Sanat yapıtlarında bir takım temel düşünceler vardır elbet, ama bunlar daha çok sanat anlayışlarını içeren

düşüncelerdir ve belki de felsefecilerin yorumlarında kullanılabilir (215).

Mikado'nun Çöpleri oyununda; kötü tecrübelerin getirdiği umutsuzlukla, mutluluğa inancını yitiren bireyin, eyleyemeyen ve ikili bir iletişim kurmakta zorlanan hali yansıtılır. Gerçek yaşamdaki umutsuzluk tiyatro sahnesindeki yerini alır. Bu durum, Sevda Şener'in, *Oyundan Düşünceye* başlıklı eserinde yer alan, "Tiyatroda Gelenekten Modern Sonrasına "Oyun İçinde Oyun"" makalesinde sözünü ettiği: "Tiyatro hayata ayna mı tutar, yoksa onu oyuna mı çevirir, sorusu yerini, hayatla oyun ne hayatın içinde, ne de tiyatrodan birbirinden ayrı düşünülebilir" (102) yaklaşımının bir devamıdır.

Mikado'nun Çöpleri oyununda; Erkek, soğuk bir gecede sokakta rastladığı Kadın ve bebeğini evine alır. Erkek ve Kadın gece boyunca hem birbirlerine kendi hikâyelerini anlatırlar, hem de oyun içerisinde oyun kurgusu geliştirerek sarmal bir döngü ile hikâyelerini izleyiciye ve okuyucuya aktarırlar. Sevda Şener, yukarıda sözü geçen makalesinde, oyun içinde oyun kurgusunun, modern oyunlarda, yaşamın bir ikilemi olarak sunulduğundan söz etmekte ve eklemektedir:

Artık oyunla gerçek, oyun içinde oyunla oyunun kendi arasındaki sınırlar belirsizleşmektedir. [. . .] Çünkü oyun kişisi böyle bir uzak açüstünlüğünü kazanmamıştır. Oyunun içinde olduğunu bilmeyen kişinin dramıdır yansıtılan. Çünkü eylemi ile ilişkilere yön veren tragedya kahramanın da yerini, içinden çıkamadığı oyunlar içinde yiten sıradan insan almıştır. Modern oyunlarda gerçek yanılsamanın, yaşama ile düşlemenin bazan yanyana, bazan içiçe verildiğini görürüz. Oyun kişisi iki durumu birden yaşar. Bu onun karışık ruhsal durumunun gereğidir (*Oyundan Düşünceye* 94).

Ancak, başlangıçta Kadın ile Erkek arasında oynanan oyuna hakim olan düşünce, aynı kelimeleri kullanarak konuştukları halde, başka anlamları kast etmeleri ile belirir. Eve geldikten hemen sonra Erkek, Kadın'a aç olup olmadığını sorar. Kadın ise bu soruyu: "Hayır. Evliyim ben..." (180) diye cevaplandırır. Erkek, aslında farklı algılamaya açık olmayan bir kodlama ile, Kadın'a açlığını sormaktadır. Kadın ise bu soruyu, "Aç mısın, açıkta mısın, sana sahip çıkan birileri var mı?" türünde bir kodlama ile algılamaktadır. Mehmet Ergüven, sanatta kuralları bozmaya ilişkin özgürlük istencinin kaynağını şu sözlerle açıklamaktadır: "Dil ile oynamanın bittiği yer, iletişim olanağının tükendiği noktada başlar; kurallara, yeni içerikleri temsil etmekte yetersiz olanı aşp, farklı iletişim şeklini hayata geçirmek üzere bakarız" (89). *Mikado'nun Çöpleri* oyununda Erkek gündelik dilin gerçekleri ile cümleler kurarken, Kadın'ın kurduğu cümleler daha çok oyun diline yakın, gerçek hayatta rastlanmayacak türden iyi kurulu cümlelerdir. Bu durum, Kadın ile Erkek arasında devam eden oyun içinde oyun kurgusunun bir diğer göstergesidir.

Kadın ve Erkek sürdürdükleri bu kimlik değişimi oyununda hikâye anlatma sıralarını belirlemek için *Mikado'nun Çöpleri* adlı denge ve strateji oyununu oynarlar. Başlangıçta serimlenen, kelimeleri farklı kodlamalar ile algılamaları durumu oyun ilerledikçe çözülecektir. Ancak bu aksaklığın giderilmesi için Kadın ve Erkek'in yapması gereken, aralarında sürdürecekleri oyunun kurallarını dengeli bir biçimde belirlemektedir. *Mikado'nun Çöpleri* oyunu, bu gelişimi serimlemek için kullanılmış bir simgedir.

Mikado'nun Çöpleri oyunu, iletişim olanaklarının tükendiği noktadan başlar ve bir iletişim ortaklığının bulunması ile son bulur. Bu ortaklığın sağlanması için Kadın ve Erkek istedikleri rollere bürünebildikleri bir oyun oynamaya başlarlar. Oyunun içeriği birbirlerine anlattıkları hikâyelerdir. Ancak bu hikâyelerde geçen

kişilerden istediklerini kendileri olarak seçerler. Örneğin Erkek'in anlattığı; evlatlık olduğunu bir sınıf arkadaşından alaycı bir biçimde öğrenen çocuk hikâyesinde, Erkek kendisini alay eden çocuk olarak anlatırken, aslında kendisi bu hikâyede evlatlık olduğunu öğrenince bunalıma giren çocuktur. Erkek anlattığı bir başka hikâyede kendisini gruba katılan yeni genci cüzdan çalmakla itham eden kişi olarak tanıtırken, aslında hikâyedeki yeni çocuk kendisidir. Sevdâ Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu* başlıklı eserinde konu ile ilgili şunları söylemektedir: “Kadının öyküleri ezilmişliğini, hırpalanmışlığını canlandırır. Erkek ise güçlünün, ezenin rolünü benimsemiş görünür. Fakat onun öyküleri de insanların, özellikle güçlü durumda olanların acımasızlığı üzerinedir” (179).

Bütün Anday oyunlarında olduğu gibi, *Mikado'nun Çöpleri* oyununda da oyun ve gerçek ayrımını yapabilmek güçtür. Çünkü Kadın ve Erkek'in nerede oyun oynadıkları ve nerede kendilerini anlattıkları belirsizdir. Kendi hikâyeleri olarak anlattıkları hikâyelerin, gerçekten de kendi geçmişlerine mi yoksa karşısındakinin geçmişine mi ait olduğunu belirlemek güçtür. Kadın ve Erkek, geceyi uyuyarak geçirmektense, birbirlerine hikâyeler anlatarak geçirmeyi tercih ederler. Çünkü her ikisi de yalnızdır ve bu yalnızlıklarını gidermenin bir yolunu bulmak zorundadırlar. “Elimizden ancak konuşmak gelir” (228) diyen Erkek, bir yandan mutlu olmaktan korkmakta, bir yandan da kendini anlatarak, arınmaya çalışmaktadır. Ancak böylelikle kendisine karşı bir uzak aç kazanabileceğini bilmektedir. Birbirlerine korkularını ve acılarını anlatırken yaptıkları sadece kendilerini anlatmak değil, karşısındakine de kendini anlatma şansı vererek, arınma hakkı sağlamaktadır. Kadın ve Erkek, oynadıkları oyunun onlara sağladığı özgürlük sayesinde, zaaflarından ve içinde bulundukları koşulların yarattığı baskılardan kendilerini arındırabilirler.

Anday'ın üzerinde fikir yürütmesi zor oyunlarından birisi olan, *Mikado'nun Çöpleri* oyununda “iyi” veya “kötü”yü belirlemek mümkün değildir. Çünkü oyun karakterlerinin nerelerde kendi kimlikleri ile oyunda olduğunu veya oyunun hangi kısımlarında bir rol oyunu oynamaya başladıklarını belirlemek imkansız görünmektedir. Ancak kötülüğün nedenlerinden arınma şansı her iki karaktere de verilmiştir.

Oyunun sonunda Kadın, Erkek'ten bir ayna ister ve aynadaki yüzünü inceledikten sonra: “Demin ki gibi değil” der (247). Ardından Kadın gitmek ister. Erkek, Kadın'dan sabahın alacasında odaya dolacak maviliği seyredebilmesi için kalmasını ister. Her gece sabaha doğru sızdığı için bu şansı hiç yakalayamamış olan Erkek, Kadın'la beraber bir süre bu maviliği seyrederek. Odaya dolan mavilik arınma sürecinin tamamlandığının göstergesidir. Ardından Kadın uyumak üzere yatağa uzanır. Kadın bu arınmanın sonucunda göreceği rüyalardan korkmadan uyumaya hazırlanabilecek kadar güçlenmiştir.

Kadın da, Erkek de gecenin sonunda anlattıkları hikâyelerle birbirlerinde kendilerini bulur, kendi kimliklerini tanır ve böylelikle geçmiş tecrübelerin onlara getirdiği öfke, tutku ve zaafardan arınıp, daha anlayışlı ve insancıl olurlar. Oyunun geçtiği gece içinde, her iki karakter de bir arınma sürecini tamamlarlar. Böylelikle, *Mikado'nun Çöpleri* oyununda şiirsel adalet, Anday'ın “daha insanca bir dünya” görüşüne hizmet edecek şekilde kurgusunu tamamlamış olur.

4. Yarın Başka Koruda Oyunu Olaylar Dizisi ve Şiirsel Adalet

Melih Cevdet Anday'ın, ilk kez 1972 yılında yayınlanan *Yarın Başka Koruda* başlıklı tiyatro oyunu iki perdedir. Oyun kişileri; Kadın, Erkek, Evsahibi Kadın, Yaşlı Adam, Madam Rosa, Kız, Öğrenci ve Orman Bekçisi'dir. Oyunun her iki

perdesi de, pansiyonun hem oturma odası, hem de yemek salonu olarak kullanılan giriş kısmında ve tek günlük süre içerisinde geçmektedir.

Oyun, Kadın ve Erkek'in on üç yıl önce kaldıkları pansiyonda tekrar birkaç gün geçirmeye karar verip, pansiyondan içeri girmeleri ile başlar. Kadın, yıllar önce pansiyona geldiklerinde yaptıkları her hareketi bire bir tekrarlamak konusunda ısrarlıdırlar. Üstelik on üç yıl önce kırılan bir çift bardağın diğer tekinin de çiftin pansiyona gelişi ile birlikte kırılması, geçmiş kurgunun tekrarlanması kaçınılmazlığını ispatlamaktadır. Anday, yaşam gerçeğinde anlamlı tesadüf olarak nitelendirilebilecek bu tür ayrıntıları oyunlarına taşıırken, olaylar dizisinin sıralanışı ile farklı bir biçim dili yaratır. Bu nedenle de, Anday'ın oyunlarında kurguladığı olaylar dizisi, serim-düğüm ve çözüm olarak özetlenebilecek dramatik kurgu sıralamasına sahip değildir.

Çift pansiyona yerleşir yerleşmez, tıpkı on üç yıl önce yaptıkları gibi, evin yakınlarındaki ormana giderler. Kadın ve Erkek'ten bir süre sonra, Evsahibi Kadın'ın kızı ve ormana yürüyüşe gittikleri sırada nişanlandığı pansiyon müşterilerinden Öğrenci ormandan eve dönerler. Kız ve Öğrenci'nin hemen ardından Orman Bekçisi pansiyona girerek, ormanda bir katilin saklandığını ve bu katilin her yerde arandığını haber verir. Orman Bekçisi, daha önce de bir katilin ormanda saklandığını ancak bir süre sonra ormanda kimseyle konuşamadığı için teslim olduğunu anlatır ve ekler:

ORMAN BEKÇİSİ: Yakalandı ya... Astılar. Öldükten sonra bir iki an kendini yaşıyor sanmış. Yaşadığından değil, alışkanlıktan.

Yaşamağa çok alışmış da ondan. Alıştığı için de bağırmış yaşıyorum diye, öldükten sonra. Orman bu, başka şeye benzemez (53).

Ardından Orman Bekçisi, yıllar önce bu pansiyona bir haftalığına gelen, ancak yirmi yıldır pansiyonda yaşayan Yaşlı Adam'ı sorgulamaya başlar. Daha sonra da Öğrenci'yi sorgular. Ancak bir süre sonra bu rolden sıkılıp, pansiyonu terk eder. Anılarını bulmak üzere ormana gitmiş, ancak on üç yıl önce adlarının baş harflerini kazıdıkları ağacı bulamamış olan Kadın ve Erkek pansiyona dönerler. Yirmi yıldır her gece doğum gününü kutlamaya çalışan ama bir türlü bunu başaramayan Yaşlı Adam ile Erkek'in sohbet etmeye başlaması ile, Erkek'in bir beyin hastalığı geçirdiğini ve bu nedenle geçmişle ilgili hiçbir olayı hatırlamadığını öğreniriz. Karısı ise onu mutlu etmek için geçmişleriyle ilgili hikâyeler uydurmaktadır ve Erkek'in bu hikâyelere inanmaktan başka şansı yoktur. Aynı gece pansiyon sakinleri, hem yıllardır kutlanamayan doğum gününü, hem de nişanı kutlamak üzere bir araya gelmeyi başarırlar. Kutlama sırasında, Orman Bekçisi tekrar pansiyona gelir ve bu kez de Erkek'i sorgulamaya başlar. Sorgu sırasında, Orman Bekçisi'nin aslında ormanda saklanan bir katili aramadığını, ancak olur da günün birinde bir katil ormana saklanırsa diye sorgu tatbikatı yaptığı ortaya çıkar. Pansiyon sakinlerinden Madam Rosa'nın ilgilenmekte olduğu hasta o gece odasında ölür ve oyun son bulur.

Ayşegül Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama* başlıklı eserinde, *Yarın Başka Koruda* oyunu ile aktarılmak isteneni: “[. . .] bireysel gerçekliğe varolma hakkı vermeyen bir yaşam döngüsü içinde, bireyin kendi gerçeğini somutlaştırma çabasının acıklı gülünç öyküsü” (176) sözleriyle tanımlamaktadır. Erkek, geçmişini hatırlayamadığı için kendini geçmişinden konuşarak var etme şansını yitirmiştir. Kadın ise, eşi ile ortak bir geçmişleri, yaşanmış bir hikâyeleri olduğunu ispatlamak için geçmişle ilgili hikâyeler uydurmaktadır. Bardağın kırılması ise, Kadın'ın anlattığı hikâyelerin doğruluğunu ispatlaması açısından Kadın için önemli bir

ayrındır. Yaşlı Adam ise, doğduğu günü kutlayarak anılarında kendisini bulabilecektir, çünkü ancak bu şekilde geçmişi ile yüzleşebilecek ve arınabilecektir. Ancak, Yaşlı Adam yirmi yıldır olduğu üzere hiçbir zaman doğum gününü kutlama ve geçmişi ile bir bağ yaratma şansını kullanamayacaktır.

Anday'ın klasik dramatik kurgu sıralamasının dışına çıkarak yazdığı *Yarın Başka Koruda* oyunundaki acııcılığın nedeni, oyun kişilerinin kendileri hakkında hikâyeler anlatarak iletişim kurmaya çabalamalarına rağmen, bu hikâyelerde yaşananları ispatlama şansları olmadığını fark etmeleridir. Kadın ve Erkek, pansiyona gelir gelmez ormana giderek, yıllar önce adlarının baş harflerini kazdıkları ağacı aramaya koyulurlar. Ancak oyunun sonunda Orman Bekçisi'nin de teyit ettiği gibi ormandaki hiçbir ağaçta bu harfler kazılı değildir. Erkek, bu durumu “Bir aksilik oldu” (87) sözleriyle dile getirir ve ekler: “Karımın mutluluğu ile ilgiliydi de ondan” (87). *Yarın Başka Koruda* oyununda Erkek geçmişini hatırlamadığı için kendisi için hazırlanan geçmiş hikâyelerine sorgulamadan inanmış, Yaşlı Adam her gün doğum gününü kutlamaya çalışarak varolduğunu ispatlama yolunu seçmiş, Orman Bekçisi ise iletişim ihtiyacını gidermek için ormanda saklanan katil hikâyesini uydurmuştur.

Yarın Başka Koruda oyunundaki karakterler, varolabilmek için iletişim kurmaktan başka şansları olmadıklarını bilmektedirler. Ancak iletişim kurarak varolmaya çalışmaktansa, daha çok kendilerini anlatma telaşına düştükleri için bu çabalarını bir türlü sonuçlandırmazlar. Aynı durumdaki bu insanlar bir pansiyonun içinde yaşayarak, kendilerini pansiyon dışındaki dünyanın tehlikelerinden korumaktadırlar. Bu nedenle, pansiyon onlara bir tutsaklıktan çok, güvenilir bir ortam sağlamaktadır. Pansiyona yeni gelen Kadın ve Erkek, genç oldukları için henüz cesaretlerini yitirmemiş Kız ve Öğrenci haricinde, hiçbir pansiyon sakini

ormana gitmeye cesaret edememektedir. Pansiyon dışına çıkmak, özgür olmaktan çok tehlikelerle karşılaşmak anlamına gelmektedir. Pansiyonun etrafındaki orman bir korunak görevindeyken, ormanda saklanan katil hikâyesi bu korunağın sağladığı güveni sarsar.

Yarın Başka Koruda oyunu, korkmuş ve vazgeçmiş insanların hikâyesini aktarması ile Anday'ın klasik anlamdaki şiirsel adaleti gerçekleştirmekten uzaklaştığı oyunlarından birisidir. Oyun sonunda Orman Bekçisi'nin anlattığı, ormanda saklanan katil hikâyesinin doğru olmadığı ortaya çıktığında, Evsahibi Kadın: “İnsan hiçbir şeye inanamıyor bu dünyada” (89) derken, Erkek: “İnanıp inanamamak sorunu değil bu hanımefendi. Bir şeyin olması ile olmaması aynıdır. Ne değişir? Hangisi daha gerçek?” (89) diyerek karşılık verir. Anday, *Akan Zaman Duran Zaman* başlıklı eserinde yer alan “Türler Arasında” yazısında: “İki perdelik *Yarın Başka Koruda* adlı oyunumda ve birer perdelik üç oyunumda şiirin mantığına girdiğimi sezinlemişimdir. Bir tür “saçma mantığı” idi bu; anlam sözlerle birleşip kalmıyor, onları güdüyordu o kadar” (252) demekte ve “O oyunların bugüne dek oynanmamasının nedeni belki de bundandır” (252) diye eklemektedir. Anday'ın absürd oyunlarından biri olan *Yarın Başka Koruda* oyunundaki kişiler iletişim kurmaktansa bir biçimde kendilerini anlatma derdine düşmüş kişilerdir. Yaşlı Adam, Kadın gibi kişiler geçmişten izler arayıp, bunları ortaya koymaya çalışırken kendilerini anlatmanın yollarını zorlamaktadırlar. Ağaçta kazılı isimler bulunamayınca Erkek, önce ağaçlara yanlış isim yazmış olabilecekleri konusunu açar (71) ve ardından karısını: “Moralini bozma sevgilim, yarın başka koruya gideriz. Bakarsın bizim ağacımız orada çıkıverir karşımıza” (76) diyerek teselli etmeye çalışır. Geçmişini hatırlamayan Erkek'in kimliğini, anılarının getirdiği birikimle ortaya koyma şansı yoktur. Karısı ise, ortak bir geçmişleri olduğunu ispatlamayı

başaramaz. Her ne kadar Evsahibi Kadın onları on üç yıl öncesinden hatırladığını söylese de, daha çok Kadın’dan duyduklarını tekrarlıyor gibidir. *Yarın Başka Koruda* oyunundaki kişiler, kendilerini daha fazla yormamak için söylenenlere inanmayı tercih ediyorlarmış gibi görünmektedirler. Yapılan konuşmalar, aktarılan hikâyeler ve anılar oyun kişilerinin kendilerini anlatabilmek için yaptıkları hamlelerdir. Anday’ın “şiirin mantığı” diye özetlediği durum, bu oyundaki kişilerin konuşurken kullandıkları şiirsel dilden kaynaklanmaktadır. Oyunun karakterleri bir yandan gerçeğin ne olduğunu sorgulamakta, bir yandan da gerçeği bulmaya çalışmaktadırlar. Ancak, gerçek olanla bağlantıları öylesine kopmuştur ki, kimliklerini bulma, kendilerini tanıma ve arınma şansları kalmamıştır. Anday’ın konuşmalarda kurguladığı şiir mantığı da, karakterlerin adalete ulaşmalarına yetmeyecektir. Oyunun son repliğinde bir ölüm haberi gelir ve bu haber sessizlikle karşılanır. Bu haber, çırpınışlarının sonuçsuz kalması durumunda pansiyondaki herkesi bekleyen sonu anlatır. Bu nedenle *Yarın Başka Koruda* oyunu Anday’ın karakterlerine klasik anlamdaki şiirsel adalet ödülünü sunmadığı oyunlarından birisidir.

5. Dikkat Köpek Var Oyunu Olaylar Dizisi ve Şiirsel Adalet

İlk kez 1972 yılında yayınlanan tek perdelik *Dikkat Köpek Var* oyunu; Delikanlı, Kız, Adam, Kadın ve Doktor karakterleri arasında ve tek günlük bir süre içerisinde, söz konusu evin önünde geçmektedir.

Delikanlı, bir bankta oturduğu sırada karşıındaki evin bahçe kapısından çıkan Kız’ı görür ve Kız’a aşık olur. Hemen Kız’ın yanına giderek, ona evlenme teklif eder. Kız: “Bunu babamla konuşun” (95) diyerek, Delikanlı’yı babasına yönlendirir. Kız’ın babası ise: “Bunu karımla konuşun” (95) diyerek, Delikanlı’yı karısına yönlendirir. Ancak, Delikanlı evin bahçe kapısından geçerek, Kız’ın annesi

ile konuşma şansına sahip değildir. Çünkü bahçe kapısındaki levhada “Dikkat Köpek Var” yazmaktadır ve Delikanlı da bu nedenle içeri girmeye çekinmektedir. Ancak bu sırada Kız’ın annesi dışarı çıkar ve Delikanlı, anne ile konuşma fırsatını yakalar. Kadın, Delikanlı’nın evlenme isteğini: “Köpekten korkan bir adamı ne kızım ister, ne babası, ne de ben isterim” (97) diyerek yanıtlar ve kesin bir söz vermeden oradan uzaklaşır. Delikanlı, az sonra eve dönen Adam’a karısı ile görüştüğünü söylediğinde, Adam buna inanamaz. Çünkü karısı kırk yıldır yatalaktır. Adam, yatalak karısının aniden ayağa kalkmaya karar verip, bundan kendisine hiç söz etmemiş olmasına bozulur (98). Adam ile Delikanlı’nın sohbeti sonrasında Delikanlı, bunca zorluk ile karşılaşmış olmasından dolayı cesaretini kaybedip, ağlamaya başlar. Adam, Delikanlı’yı teselli eder. Adam uzaklaştıktan sonra Delikanlı iş aramaya gider. Döndüğünde, Kız’ın annesi ile karşılaşır ve Kız’ın yarım saat önce Doktor’la evlendiğini öğrenir. Kadın, iş aramaya giderek Kız’ı başkasına kaptırmasının Delikanlı’nın kendisi olduğunu söyler. Delikanlı, Kadın’ı kızlarını evlendirmemek için bahçelerinde kocaman bir köpek beslemeleri ile suçlar. Kadın ise, bahçede havlayanın bir köpek değil, kocası olduğunu iddia eder. Delikanlı, Kız’ın evlendiği söylenen ve aynı zamanda yatalak anne ile ilgilenen Doktor ile tanışır. Doktor, Delikanlı ile konuşurken doktor maskesini çıkarır ve maskenin altından bir köpek maskesi çıkar. Doktor, Delikanlı’yı evden uzaklaştırmaya çalışır, çünkü Delikanlı’nın evin alışlagelmiş düzenini altüst etme ihtimali vardır. Delikanlı, Doktor’un yarattığı düzeni bozabilecek bir tehlikedir. Delikanlı’nın hem eve girebilmesi, hem de evlenme teklifine olumlu cevap alabilmesi ise ancak evin bahçe kapısındaki “Dikkat Köpek Var” levhasını ters çevirmesinde sonra gerçekleşir.

Delikanlı, kurban edilmeyi dahi göze alıp eyleme geçtiği için değil, basit bir eylem denemesi ile bu umutsuzluk ve vazgeçmişlik ortamında bir karşılık bulur ve

ile konuşma şansına sahip değildir. Çünkü bahçe kapısındaki levhada “Dikkat Köpek Var” yazmaktadır ve Delikanlı da bu nedenle içeri girmeye çekinmektedir. Ancak bu sırada Kız’ın annesi dışarı çıkar ve Delikanlı, anne ile konuşma fırsatını yakalar. Kadın, Delikanlı’nın evlenme isteğini: “Köpekten korkan bir adamı ne kızım ister, ne babası, ne de ben isterim” (97) diyerek yanıtlar ve kesin bir söz vermeden oradan uzaklaşır. Delikanlı, az sonra eve dönen Adam’a karısı ile görüştüğünü söylediğinde, Adam buna inanamaz. Çünkü karısı kırk yıldır yatalaktır. Adam, yatalak karısının aniden ayağa kalkmaya karar verip, bundan kendisine hiç söz etmemiş olmasına bozulur (98). Adam ile Delikanlı’nın sohbeti sonrasında Delikanlı, bunca zorluk ile karşılaşmış olmasından dolayı cesaretini kaybedip, ağlamaya başlar. Adam, Delikanlı’yı teselli eder. Adam uzaklaştıktan sonra Delikanlı iş aramaya gider. Döndüğünde, Kız’ın annesi ile karşılaşır ve Kız’ın yarım saat önce Doktor’la evlendiğini öğrenir. Kadın, iş aramaya giderek Kız’ı başkasına kaptırmasının Delikanlı’nın kendisi olduğunu söyler. Delikanlı, Kadın’ı kızlarını evlendirmemek için bahçelerinde kocaman bir köpek beslemeleri ile suçlar. Kadın ise, bahçede havlayanın bir köpek değil, kocası olduğunu iddia eder. Delikanlı, Kız’ın evlendiği söylenen ve aynı zamanda yatalak anne ile ilgilenen Doktor ile tanışır. Doktor, Delikanlı ile konuşurken doktor maskesini çıkarır ve maskenin altından bir köpek maskesi çıkar. Doktor, Delikanlı’yı evden uzaklaştırmaya çalışır, çünkü Delikanlı’nın evin alışlagelmiş düzenini altüst etme ihtimali vardır. Delikanlı, Doktor’un yarattığı düzeni bozabilecek bir tehlikedir. Delikanlı’nın hem eve girebilmesi, hem de evlenme teklifine olumlu cevap alabilmesi ise ancak evin bahçe kapısındaki “Dikkat Köpek Var” levhasını ters çevirmesinde sonra gerçekleşir.

Delikanlı, kurban edilmeyi dahi göze alıp eyleme geçtiği için değil, basit bir eylem denemesi ile bu umutsuzluk ve vazgeçmişlik ortamında bir karşılık bulur ve

evlenme isteğinin kabul edildiği vaadi ile ödüllendirilir. Anday'ın bu oyununda şiirsel adalet Delikanlı karakteri için bu yolla sağlanır. Delikanlı'nın arzuladığı amaca ulaşması için ödemesi gereken bedel, ahlâk ve adalet anlayışını zorlayacak güçlükte bir model olmasa da, aklını kullanarak bir engeli ortadan kaldırması bedelidir. Bu basit bedelin ödenmesi ile Delikanlı, arzusuna kavuşacak, Kız ile evlenebilmesi için engeller ortadan kalkacaktır. Delikanlı, böylelikle süregiden ev düzenini değiştirecek ve olay akışını kendi yararları doğrultusunda değiştirebilecektir. Biraz daha ayrıntılı aktarmak gerekirse; Delikanlı kurulu düzeni değiştirerek, hem söz konusu evi, hem de kendisini özgür kılma şansını yakalar. Delikanlı sabit bir durumu değiştirerek, daha doğrusu değiştirebileceğini ispatlayarak, daha anlayışlı, daha adil ve insancıl bir dünya yaratmanın yollarını zorlar. Ayşegül Yüksel, bu konudaki görüşlerini şu sözlerle aktarmaktadır:

[. . .] akan zaman süreci içinde insanın, özgür istemi engelleyici boyutlara ulaşmış değer yargılarında donup kalmasının korkunç “saçma”sını dile getirme yolunda “öz” (içerik)-“biçim” (anlatım) ilişkisini tam verimle değerlendirerek, “değişme”nin ve “değişme” adına savaşın vermenin “insan”ın “insan” olarak kalmasının önkoşulu olduğunu belirtmektedir (195).

Dikkat Köpek Var oyununda “insanı insan yapan değerler”le bağlarını yitirmiş ve kendileri için hazırlanan düzene teslim olmuş oyun kişileri; Kız, Adam ve Kadın, Delikanlı'nın gerçekleştirdiği küçük bir eylem sonucunda özgür kalırlar. Çünkü değişme adına bir savaşıma girmeyi kabul ederler. Kendilerini özgür kılmak için yapabilecekleri bu küçük değişikliği yapma cesaretini Delikanlı'nın gelmesinden önce gösterememiş olan bu kişiler, sadece eyleme şansını yitirmiş kişiler değil, aynı zamanda eylemin nasıl gerçekleştirileceğini de unutmuş kişilerdir. Konuşmak ve

iletişim kurmaya çalışmak bu karakterler için anlamını yitirmiştir. Delikanlı'nın sorularına Kız, Adam veya Kadın cevap verebilecek durumda değildirler. Cevaplar için Delikanlı'yı bir diğerine yönlendirirler veya Delikanlı'nın aklını daha da karıştıracak karşılıklar verirler. Ancak, Delikanlı insan olmanın gereklerini aklını kullanarak yerine getirir. Delikanlı, "Dikkat Köpek Var" levhasını ters çevirir, evi ve aileyi içine sokuldukları bu düzenden kurtarır. Bir kahramanın yaklaşımında olduğu gibi, kurtarmaya yönelik olmayan bu eylemin amacı Kız ile evlenebilmektir. Delikanlı, kendini ödüllendirmek için bu eylemi gerçekleştirir. Ancak bunu yaparken de sevdiği kızı ve ailesini; baskıcı ve hükmedici olan, aşka ve mutluluğa engel koyucu anlamındaki "kötü"nn yarattığı kuşatılmışlıktan kurtarır.

6. Ölüler Konuşmak İsterler Oyunu Olaylar Dizisi ve şiirsel Adalet

İlk kez 1972 yılında yayınlanan tek perdelik *ller Konuşmak İsterler* oyunu; bir vapurda, Kız, Etyemez, Cenaze Memuru, şişman Kadın, Kocası, Posbıyık, Yaşlı Adam ve Rozetli Genç arasında ve birkaç saatlik bir süre içerisinde geçmektedir.

Oyun, Kız'ın evlilik vaadi ile kendisini kandırıp, ırzına geçen Posbıyık'ı mahkemeye vermek için, vapur yolcularından mahkeme masraflarına yardım etmelerini istemesi ile başlar. Kız'ın ardından Etyemez, vapur yolcularından et yememelerini ister. Çünkü canlı bir varlığın yenmesine kızan tanrı, insanlardan et yedikleri için feci şekilde intikam almaktadır. Etyemez'in iddiasına göre tanrının feci intikamı, radyo bobinlerini bozmasıdır. Radyo tamirciliği yapan Etyemez, bu iddiasını sürdürürken söze karışan Cenaze Memuru, vapur yolcularından ölmeden önce zayıflamalarını rica eder. Çünkü şişman ller mezarlıklarda çok yer kaplamaktadır ve şişmanlar yüzünden mezarlıklarda yer sıkıntısı çekilmektedir. Ayrıca şişman ölülerin mezarlarına dökülen su miktarı diğerlerine göre daha fazla olduğu için, su tasarrufu yapılamamaktadır. Vapur yolcularından şişman Kadın,

bütün bu konuşmalara itiraz eder. Çünkü Şişman Kadın'ın parası çoktur ve bu nedenle de hiç kimsenin kendisine neyi nasıl yapması konusunda akıl veremeyeceğini düşünmektedir. Bütün bu konuşmalar sırasında Posbıyık, sık sık söze karışarak namusun ve ırzın önemini anlatmaktadır. Tartışmalar iyice kızıştığı sırada Yaşlı Adam, Cenaze Memuru'na neden vapurda olduğunu sorar. Cenaze Memuru ise: “Vapur yolcularını gömmek” (123) diye cevap verir. Bu söz vapur yolcularının tavrında önemli bir değişikliğe yol açmaz. Cenaze Memuru, sık sık zamanlarının azaldığını hatırlatmaya devam etse de, yolcular bu sözlerin üzerinde pek durmazlar. Fakat bir süre sonra güverteye su dolmaya başlar. Vapur yolcuları sakın tavırlarını bozmazlar ama vapurun batmakta olduğunu da farkındadırlar. Etyemez ise tanrının et yedikleri için, bu kez farklı bir ceza uyguladığını düşünmektedir. Rozetli Genç, Kız'a evlenme teklifi eder. Kız kabul eder ama teklifi aslında pek de ciddiye almaz. Rozetli Genç ise bu teklif için geç kaldığını fark edip, pişmanlığını dile getirir. Bunu: “Dünyaya bir daha gelirim sandım. Yol daha çok uzun sandım” (130) sözleriyle ifade eder. Vapur batarken, Cenaze Memuru yolcularla vedalaşır. Perde iner.

Ölüler Konuşmak İsterler oyununda kişiler arasındaki iletişim tamamen kopmuştur. Oyun kişileri birbirleri ile değil, daha çok kendi kendilerine konuşuyorlarmış gibidirler. Yönlendirilen sorulara verilen cevaplar belirgin bir eyleme geçme halini gerektirse bile oyun kişilerinin eyleme geçmeye niyetleri yoktur. Üstelik bu sırada, vapur batmaktadır ama oyun kişileri eyleme geçip, kendilerini/birbirlerini kurtarmaya çalışmaktansa, söylemek istediklerini birbirlerine duyurmaya çalışmaktan ötesini yapmazlar. Ayrıca, bir diğerrinin söylemek istedikleri ile kesinlikle ilgilenmezler. Erich Fromm, *Kendini Savunan İnsan* başlıklı eserinde, insandaki varoluşsal ve tarihsel ikiye bölünmüş üzerine söylediği şu sözlerle, *Ölüler*

Konuşmak İsterler oyunundaki vazgeçmişliğin, aslında bir bakıma nedenlerini de sıralamaktadır:

Rastlantısal bir yer ve zamanda bu dünyaya fırlatılmış olan insan, yine rastlantısal bir şekilde oradan çıkmak için, güçsüzlüğünü ve varoluşunun sınırlamalarını algılamaktadır. Kendi sonunu yani, ölümü gözünün önüne getirmektedir. O, varoluşunun ikiye bölünmüşlüğünden hiçbir zaman kurtulamaz; istese bile, kendisini ruhundan özgür kılamaz. Yaşadığı sürece bedeninden de kurtulamaz (51).

Bu ikiye bölünmüşlük, eyleme geçememe ile birleştğinde ise, artık çabalamaya gerek kalmamıştır. Vapur batmaktadır ve yapılabilecek bir şey yoktur. Üstelik bu ikiye bölünmüşlükten bedeninden kurtulmanın tek yolu vapurla birlikte batmaktadır. Çünkü bu vapurdaki kişilerin tek derdi, kendi sorunlarını ve isteklerini anlatmaktır. Dinlemek, anlamak, tanımak ve iletişim kurmak gibi bir çabaları yoktur. Ayşegöl Yüksel, *Ölüler Konuşmak İsterler* oyunuyla ilgili şu sözleri söylemektedir:

İnsanların tümünün bireyci bir tutum içinde yaşadığı, düşünce özgürlüğünün toplum yaşamını etkileşimli denetime dayalı bir çoğunluk yönetimine dönüştürmekte yetersiz kaldığı, başı boş bir sözde-demokrasi içinde yaşanan kısır yaşamdır. Oyun kişilerinin batma süreci içinde bile bireyciliklerinden ödün vermemeleri, birbirleriyle iletişim kurmaya çalışıp ortak bir ilke çevresinde toplanamayışları toplumun batmaktan öte bir seçeneği olamayacağını gösterir (215).

Melih Cevdet Anday, *Açıklığa Doğru* başlıklı kitabında derlediği yazılardan, yayın tarihi belirtilmemiş olan, “Sanat Neden Gerekli?” makalesinde, bireyin demokrasi ve adalet uğruna sürdürdüğü savaşında en çok görevi sanatın ve sanatçının üstlendiğini vurgulamakta ve *Ölümler Konuşmak İsterler* oyunu ile aktarmak istediği düşünce ile örtüşen şu sözleri söylemektedir: “Toplumun, insanın alışlagelmiş yeri, inanış ve kanıları temelden sarsılmıştır; öyle ki onun toplumbilim, tinbilim, fizik karşısındaki birey olarak değerini yeniden saptamak işi, her zamankinden çok sanata düşmektedir. Sanat hiçbir zaman bugünkü kadar gerekli olmamıştır” (25). Ancak, Anday bu sözleri ile desteklediği düşüncenin gerçekleşmemesi halinde karşılaşılabilecek kaçınılmaz sonu *Ölümler Konuşmak İsterler* oyunu ile göstermeye çalışmıştır. Dolayısıyla *Ölümler Konuşmak İsterler* oyunundaki, oyun kişileri için bir şiirsel adalet ödülü ihtimali kalmamıştır. Çünkü oyun kişileri değişmek veya değiştirmek için hiçbir biçimde çabalamaya gerek duymamaktadırlar.

İnandığı değerler adına inat etmesine olanak kalmayan insanın, ölümü kabullenmekten başka şansı kalmayacağını gösteren *Ölümler Konuşmak İsterler* oyununun sonuna dek merak ve gerilim ögesi korunur. Fakat vapurun batması ile birlikte oyun karakterlerinin içine sürüklendiği açmazın içine izleyici veya okuyucu da sürüklenir. Çünkü vapurun batmasını engelleme şansı yoktur ve bu koşullar altında yapılabilecek tek şey vapurun batmasını kaçınılmaz olacağını kabullenmektir. Anday, bu yolla neleri yitirmekte olduğumuz değerleri göstererek, bir uyarı yapmaktadır.

Yılanlar, *Mikado*’nun *Çöpleri* ve *İçerdekiler* oyunlarında kendini tanıma ve dolayısıyla karşılıklı bir iletişim kurup, insancıllaşan oyun kişileri dolayımı ile gerçekleştirilen şiirsel adalet; *Yarın Başka Koruda* ve *Dikkat Köpek Var* oyunlarında ise farklı bir içerikle sağlanmıştır. *Yarın Başka Koruda* oyununda kişilere adalet için

çalama hakkı verilirken, *Dikkat Köpek Var* oyununda çıkar yolun ne olduğuna dair ipuçları verilmiştir. Ancak *Ölümler Konuşmak İsterler* oyununa gelindiğinde, oyun kişilerinin bencilliklerinden hiçbir biçimde ödün vermeye niyetli olmadıkları görülür. Birbirleriyle iletişim kurmak için yollar aramazlar, öneriler sunmazlar. Oyun kişileri için tek amaç, kendilerini anlatmaktır. Topluluk içinde mantıklı olsun olmasın düşüncelerini dile getirmenin özgürlük sayıldığı bu ortamda, oyun kişileri bu yollarınabileceğini sanmaktadırlar. Ancak birbirlerini dinlemedikleri için özgür olma şansları hiç yoktur. Oyun kişileri vapurun batmakta olduğunu fark ettiklerinde bile insancillaşmanın yollarını aramaktansa, kendi sıkıntılarını duyurmaya devam ederler. Hem batmakta olan bir vapurun yolcuları olmaları, hem de neden batmakta olduklarını sorgulamamaları oyun kişilerinin sonunu hazırlar. Böylelikle izleyici veya okuyucu da, benzer yanılgılara düşmeleri durumunda tıpkı bu oyunun kişileri gibi, şiirsel adaleti sağlama yollarının tıkanacağına tanıklık ederler. Dolayısıyla, *Ölümler Konuşmak İsterler* oyunu, diğer Anday oyunları ile karşılaştırıldığında, çözüm yollarının gösterilmediği, oyun kişilerinin şiirsel adalet ödülünü alamadan kaçınılmaz son ile buluşturulduğu ve Anday'a özgü şiirsel adalet çerçevesinden bakıldığında karamsar bir oyundur.

7. Müfettişler Oyunu Olaylar Dizisi ve Şiirsel Adalet

İlk kez 1972 yılında yayınlanan tek perdelik, *Müfettişler* oyunu; Kadın, adam, Müşteri ve Tellal karakterleri arasında, evin oturma odasında ve birkaç saatlik süre içerisinde geçmektedir.

Müfettişler oyunu Adam'ın, Kadın'ın ayak seslerini duyup, masanın altına saklanması ile başlar. Ancak Adam, Kadın'ın odaya girmesi ile gönüllü olarak ortaya çıkar. Konuşmalardan bu oyunu sık sık oynadıklarını anlarız. Kadın sebze ayıklamaya başlar. Adam, gazeteleri okumaktadır. Adam, Kadın'a ölüm ve doğum

ile ilgili haberlerin sayısı hakkında bilgi verir. Ancak bu sırada bir takım müfettişlerin Adam'ın peşinde olduğunu öğreniriz. Oysa ki, Adam'ın ifadesine göre aranmayı gerektirecek hiçbir suçu yoktur. Kadın, Adam'ı yakında evlerini satın, deniz kıyısında bir yerlerde yeni bir ev satın alarak, müfettişlerin baskısından kurtulacaklarını söyleyerek, teselli eder. Ancak evlerinin önünde sürekli birileri beklemektedir. Üstelik ne Adam ne de Kadın bu bekleyenlerin müfettişler mi, yoksa evlerini satın almayı düşünen müşteriler mi olduklarını bilememektedir. Bir süre sonra evlerinin kapısı çalar. Kadın kapıyı açar. Sahneye kılıkleri aynı iki adam girer. Bu ikiz görüntüsü, Kadın ile Adam'ın gazeteden gördükleri “ikiz doğuran bir kadının bir bebeği siyah tenli, bir bebeği ise beyaz tenli doğdu” haberi ile örtüşmektedir. Sahneye giren iki kişiden Tellal karakteri komisyoncu olduğunu, Müşteri karakteri ise müşteri olduğunu söyler. Kadın'ın kahve hazırlamak üzere mutfığa geçtiği sırada Tellal ve Müşteri, Adam'ı sorgulamaya başlar. Sorgulama, Adam'ın oyunun başlangıcında neden pencereden dışarı baktığı ve bunu günde kaç kez tekrarladığı üzerinde yoğunlaşır. Ardından, Adam'ın bir zamanlar neden intihara kalkıştığı ile ilgili çapraz sorgulama halinde devam eder. Kadın'ın odaya dönmesi ile birlikte, Tellal ve Müşteri tekrar evi satın almaya gelen iki kişi gibi davranmaya başlarlar. Bir süre konuştuktan sonra Tellal ve Müşteri, Adam ve Kadın'a belli etmeden sahne dışına çıkar. Adam ve Kadın ise, deniz kıyısına yerleşme hayallerine geri dönerler.

Müfettişler oyunu, sorgulama-sorgulanma temasına rastlanan bir diğer Anday oyunudur. Oyun süresince, çiftin günün birinde deniz kıyısında bir evde yaşayabilme hayallerini gerçekleştirebileceklerine dair bir serim yoktur. Dışarıdan gelen iki kişi, çifti hayallerine kavuşturabilecek müşteriler gibi görünürken, aslında çifti göz hapsine alarak bu eski eve tutsak eden kişilerdir. Adam, her gün gazete

okumakta, doğum ve ölüm haberlerinin sayısından karısına söz etmekte, her gün evin için saklanma oyunları oynamakta ve gelecekle ilgili sadece hayal kurabilmektedir. Gazeteye ilan vermedikleri halde, evlerini satacaklarını duyup gelen iki müşteri bile Kadın'ın durumu sorgulamasına neden olmaz. Kadın dışarıdan birilerinin hayallerine destek olmak için gelmelerinden hoşnuttur. Oyunun son repliği Kadın'dan gelir. Kadın, Adam'a: "Konuşmakla yoruyorsun kendini. Konuşma artık, yat, uyu biraz. Hah, hah şöyle" (172) der. Ayşegül Yüksel, *Müfettişler*, oyunu ile ilgili: "Adam'ın tutsak, tüm öteki kişilerin de zindancı olduğu bu ilişki içinde *denetleyenler* ve araştırdıkları suçlar birbirine karışmıştır ve birbirinin yerine geçmektedir; duyulan korku ise "denetleyen" konumundaki kişilerin tümüne yöneliktir" (266). Tek taraflı bir sorgulama Anday'ın bir diğer sorgulama temasını işlediği *İçerdekiler* oyunundaki gibi, sorgulananın bir başkasını sorgulamaya çalışmasına da dönüşmeyecektir üstelik.

Kadın ve Adam, evin satılması ile birlikte başlayacakları yeni hayatın hayalini kurmaktadır, ancak evin satılması için bir çaba göstermemektedirler. Sevda Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu* başlıklı eserinde, *Müfettişler* oyunu ile ilgili şunları söylemektedir: "Anılarla dolu evin satılması anılardan kurtulma rahatlığını getirecektir. Bu satış bütün bir geçmişini satılığa çıkarma gibi algulandığından ise hüznün verir. Müşteri anıların anlamını bilir ve evi o yükü satın almak istemez" (183).

Müfettişler oyununda anılarına giderek kendini arama temasına bir kez daha rastlanır. Ancak, bu oyunda Kadın ve Erkek'in geçmişlerinde acı verici bir "ölü çocuk" anısı vardır. Bu anı baskısından kurtulmanın yolu ise evi satmaktır. Bu satışın ardından daha iyi bir dünyaya (deniz kıyısında bir eve) kavuşma fırsatını yakalayabileceklerdir. Ancak geçmişlerindeki bu kötü anı, aynı zamanda onları eve

bağlayan, geçmişlerine ait bir gerçektir. Kadın ve Erkek, oyunun sonunda bu “ölü çocuk” anısı yüzünden evden ayrılamayacaklarını fark ederler ve böylelikle klasik anlamdaki şiirsel adaletin kendilerini ödüllendirmesine ihtiyaçları kalmaz. Sevda Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu* başlıklı eserinde, *Müfettişler* oyunu ile ilgili şunları söylemektedir:

Adam ile Kadın neden yıllardır oturdukları evi satıp deniz kıyısında bir eve taşınmak istedikleri, öte yandan, kurtulmak istedikleri anılardan neden bir türlü kopamadıkları ve neden satış olmasın diye bahaneler buldukları bu bölüm pörçük anlatılmış öykü aracılığı ile aydınlığa kavuşur. Adamın suçluluk duygusu, intihar girişimi, kalabalık korkusu, güvensizlik, teftiş edildiği duygusu gibi ruhsal sorunlarını, hem bu olayla, hem iş yaşamında karşılaşılan baskıcı yönetim düzeni ile açıklamak olasıdır (185-86).

Üstelik, dışarıda evi gözetleyen ve evin içine girmeyi başardıkları andan itibaren soru sormaya ve sorgulamaya başlayan Müşteri ve Tellal karakterleri beklemektedirler. Dolayısıyla evin içi, taşıdığı anılara rağmen dışarıya göre daha güvenlidir. Bu nedenle de evi satmak, Adam ve Kadın için yeni ve anısız bir yaşamın kapısını aralamak anlamına gelse de, dışarının tehditlerinden korunmak için bu satışı gerçekleştirmeye yönelik bir çaba harcamamak için güvenli bir yoldur. Eyleme isteğini hayaller kurarak tatmin etmeye çalışan Adam ve Kadın karakteri, değişmeye ve değiştirmeye çalışmaktansa oyunun son repliğinde de vurgulandığı üzere, yatıp uyumaktan yana bir tercih kullanacaklardır. Böylelikle Adam ve Kadın’ın şiirsel adalet için aslında savaşmaya gerek duymayacakları vurgulanmaktadır. Çünkü *Müfettişler* oyunundaki Adam ve Kadın karakterleri bir adalet ihtiyacı içerisinde değildirler, üstelik bu durumu pekiştirmek adına, mümkün

olduğuna “dışarı”nın kötücülüğünden korunmak için herşeye rağmen bu evde saklanmayı tercih etmektedirler.

8. *Ölümsüzler Ya Da Bir Cinayetin Söylencesi* Oyunu Olaylar Dizisi ve Şiirsel Adalet

İlk kez 1987 yılında yayınlanan, *Ölümsüzler Ya Da Bir Cinayetin Söylencesi* oyunu altı tablodan oluşur. Birinci tablo Paris’te bir kahvede, ikinci tablo Paris’te bir otel odasında, üçüncü tablo Paris’te bir meyhanede, dördüncü tablo Paris’te bir parkta, beşinci tablo Paris’te bir akıl hastanesinde ve altıncı tablo Roma’da Forum alanında geçmektedir. Oyunun süresini tam olarak belirlemek mümkün görünmese de, birkaç günlük bir süreyi kapsadığı söylenebilir. *Ölümsüzler Ya Da Bir Cinayetin Söylencesi* oyununun kişileri; Calphurnia, Garson, Jül Sezar, Orta Masadaki Adam(Doktor), Meyhaneci, I. Genç Adam, I. Genç Kız, II. Genç Kız, Akerdeoncu, Clochard, Polis, Başhekim, Başyardımcı, Polis, Brutus, Delikanlı, Rehber ve Bir Japon’dur.

Ölümsüzler Ya Da Bir Cinayetin Söylencesi oyunu, Brutus’un tiradı ile başlar. Bu tirat, Brutus’un Roma’da, forum alanında yurttaşlarına seslendiğı konuşma metnidir. Konuşmanın ardından birinci tablo ile oyun geçilir. Birinci tablo, Paris’te bir kahvede ve Calphurnia, Garson, Jül Sezar, Orta Masadaki Adam (Doktor), karakterleri arasında geçmektedir. Tablonun geçtiğı zaman günümüzdür. Jül Sezar, Capitolino müzesinde sergilenen heykelinin kılığındadır. Eşi Calphurnia ise, günümüz Paris modasına uygun bir kıyafet giymiştir. Calphurnia ve Jül Sezar arasında geçen konuşmadan, her ikisinin de iki bin yıldan bu yana yaşadıklarını ve Calphurnia’nın bu durumdan hoşnutsuzluğunu anlarız. Bu sırada, Orta Masadaki Adam, izin isteyerek Jül Sezar ve Calphurnia’nın masasına konuk gelir. Orta Masadaki Adam’ın özelliğı, Jül Sezar’ın kimliğini fark eden ilk kişi olmasıdır. Orta

Masadaki Adam, tarih doktorudur ve “Sezar” üzerine bir tez yazmaktadır. Orta Masadaki Adam’ın kendisini tanıtmamasının ardından, oyunda Doktor adıyla yer almaya başlayacaktır. Doktor, üzerinde çalıştığı tezin ayrıntılarından söz ederken, Calphurnia Sezar’ın bencilliğinden söz etmekte ve duygusal açıdan tatmin edici bir yaşam sürdürmediğini anlatmaktadır. Calphurnia, Sezar’ın bencilliğini şu sözlerle özetler: “Size söyleyeyim mi, öldürülmeden önce de dünyada yaşamıyordu, tarihte yaşıyordu hep. Bu yüzden öldürüldüğünün farkına bile varamadı” (262). Sezar ve Calphurnia mekandan ayrıldıktan sonra, Doktor ve Garson arasında bir konuşma geçer. Doktor, Garson’a az önce konuştuğu kişileri tanıtır, ancak, Garson “Sezar” adında bir imparatoru ilk kez duyduğunu söyler. Garson, Doktor’un ardından kendi kendine şöyle der: “Delilere mi büyük adam diyoruz yoksa? Karı ile işi pişirmişsin, zavallı adamla ne uğraşıyorsun? Ben büyük adamları bilmem, hiç görmedim. Bizim küçük oğlanın öğretmeni diyor ki, bunlar ölmezlermiş. Peki ölmeyip de ne yapıyorlar?” (264-65).

İkinci tablo, ikinci sınıf bir otel odasında Jül Sezar ve Calphurnia arasında geçmektedir. Sezar’ın iki bin yıl önce öldürüldüğü sahneyi tekrar canlandırdıkları oyunlarını henüz bitirmişlerdir. Calphurnia, bu oyunu iki bin yıldır tekrar tekrar oynamaktan bir hayli şikayetçidir. Sezar ise, Calphurnia’yı haddini bilmezlik ve kendisinin başarılarını kıskanmakla suçlamaktadır. Aralarında şiddetli bir tartışma yaşanır. Sezar, tarihin yanlış yazıldığını düşündüğünden değiştirmek, Calphurnia ise bu sonsuz bekleyişten kurtulmak istemektedir.

Üçüncü tablo, Paris’te bir meyhanede, ulusal bayram kutlaması sırasında; Jül Sezar, Calphurnia, I. Genç Adam, II. Genç Adam, I. Genç Kız, II. Genç Kız, Garson, Polis, Akordeoncu, Polis ve Yakışıklı Adam arasında geçmektedir. Sezar, meyhanede tanıştığı gençlere kim olduğunu anlatmayı dener, fakat “Sezar” adını

sadece Shakespeare'nin bir oyununda duymuş olduklarını öğrenince, sinirlenir. Çünkü Sezar'a göre Shakespeare tarihi yanıltmaktadır. Bu sırada I. Genç Kız Sezar'a, Yakışıklı Adam ise Calphurnia'ya kur yapmaktadır. Ancak Calphurnia, Yakışıklı Adam'ın eski bir tarih öğretmeni olduğunu öğrenince hemen yanından uzaklaşır. Genç Kız ise, Sezar'ın deli olduğundan şüphelenip, meyhaneyi terk eder. Olayın ardından Calphurnia fikrini değiştirir ve Sezar'ı terk edip, tarih öğretmeni Yakışıklı Adam ile meyhaneden çıkar.

Dördüncü tablo, parkta, Jül Sezar, Doktor, Söylevci, Calphurnia, Clochard ve Polis Arasında geçmektedir. Jül Sezar ve Doktor bir taraftan parkta yürüyüp, bir taraftan da tarihin gerçekleri üzerine sohbet etmektedir. Jül Sezar, Doktor'dan tarih yazımındaki bazı yanlışlıkların düzeltilmesini istemektedir. Jül Sezar, kendisini bıçaklayanın Brutus olmadığını ve bu hatanın düzeltilmesi gerektiğini söylemektedir. Ancak elinde bu iddiasını kanıtlayabilecek bir belge bulunmadığı için, Doktor'a fikrini kabul ettirememektedir. Bu konuşma sırasında park alanında devam eden mitingden yükselen sesler Sezar'ın konuşmasını bastırır. Ancak bu izinsiz miting bir süre sonra polis tarafından dağıtılır. Bu sırada Calphurnia, Sezar'a dönmüştür. Calphurnia, bir başkasını severse ölümlüğe kavuşabileceğini düşünerek yanıldığını söyler. Calphurnia: "Sevgimle sevmiyordum da, sevmeyi taklit ediyordum..." (297) itirafında bulunurken, Jül Sezar şu karşılığı verir: "Sen eskiden de öyleydin bel! Kime yutturuyorsun şimdi" (297). Bu sırada, eskiden rahiplik yapan ve bir zamanlar gece gündüz tanrıya onu cennetine alması için dua eden bir Clochard (evsiz) sahneye girer. Clochard, eskiden Rus çarının atı olduğunu ve Jül Sezar'ı da ahırdan tanıdığını iddia eder. Jül Sezar, Clochard'ı kovar. Calphurnia ise günün birinde bu dünyada yaşamaktan azat edilecekleri umuduyla, Jül Sezar'a: "Belki bir gün tanrılar bize acır"

(298) diyerek, sakinleştirmeye çalışır. Mitingi dağıtan polis, Calphurnia ve Jül Sezar'ın yanına gelir ve Jül Sezar'ı yanında kimlik taşımadığı için tutuklar.

Beşinci tablo, bir akıl hastanesinde, Başhekim, Başyardımcı, Polis, Calphurnia ve Jül Sezar arasında geçmektedir. Başyardımcı, Başhekim'e hastaneye kendisini Sezar sanan bir deli getirildiğini söyler. Ancak Başhekim, koğuştta kendini Sezar sanan iki deli daha bulunduğunu söyleyip, yeni deliyi hastaneye kabul etmek istemez. Başhekim, getirilen delinin eşi ile görüşmek ister. Calphurnia ile konulan Başhekim'in kafası oldukça karışır. Başhekim'in odasına davet edilen Jül Sezar, "Artık geçmişİ değıl, geleceğı yaşamaya" (310) başladığını anlatır. Jül Sezar, Başhekim'e; insan beyninin basiti kavrayamadığını, oysa ki yaradılışın gizinin basit bir matematik denkleminde gizlendiğini, bunun da "eksi bir artık bir eşittir sıfır" (311) şeklinde özetlenebileceğini aktarır. Başhekim, Jül Sezar'a "Paris'te mi kalmaya devam edeceğini, yoksa Roma'ya mı döneceğini" sorar (311). Jül Sezar, Roma'ya doğru yola çıkmak üzere, Başhekim'le vedalaşır ve hastaneden ayrılır.

Altıncı tablo, Roma'da forum alanında, Jül Sezar, Brutus, Calphurnia, Delikanlı, Rehber ve Japon turist kafilesi arasında geçmektedir. Jül Sezar, Brutus'a "Olayların kendi koşulları, mantıkları, rastlantısalhıkları içinde yitip gittiğinden" (314) söz etmekte, "Ama öyle doruk noktasını bulalım ki, iki yanı birden görelim. Öyleyse ben geçmişe bakarak görece bir gelecek, geleceğı bakarak da görece bir geçmişim" (314) demektedir. Zamanın dışına çıkarak, hem geçmişİ hem de geleceğı görme yetisine kavuşan Jül Sezar, artık, "Tarihle ilgilenmediğini çünkü zamanın ötesini görmeye başladığını" (315) ekler. Brutus, Jül Sezar'a onun ölümünden sonra neler hissettiğini anlatırken, Calphurnia ve sevgilisi Delikanlı ile birlikte sahneye girer. Calphurnia, bir kez daha sevmeye çalışarak, ölümlü olmayı denemektedir. Bu sırada Jül Sezar, yenilmeyi şerefsizlik sandığı için bir savaşıarak yenilerek

ölmediğini, ancak aradan geçen iki bin yıl içerisinde asıl şerefsizliğin “yaşamak” (319) olduğunu anladığını söyler. Jül Sezar, tarihi kendi şerefine önem vererek saptırdığı için suçluluk duymaktadır (320). Ardından sahneye bir rehber eşliğinde forum alanını gezmekte olan, Japon turist kafilesi girer. Rehber, turistlere Jül Sezar ve Brutus’u, turistlerden daha fazla para koparabilmek için “Jül Sezar” ve “Brutus” kılığına girmiş iki dilenci olarak tanıtır (321). Japon turistler Jül Sezar ve Brutus’a sadaka verip, sahneden çıkarlar. Jül Sezar kafilenin dışarı çıkmasının ardından bir bıçak çıkarıp Brutus’a uzatarak, Brutus’tan kendisini öldürmesini ister. Brutus önce direnir, fakat ardından bıçağı Jül Sezar’ın karnına saplar. Oyunun ve Jül Sezar’ın son konuşması şöyledir:

JÜL SEZAR: Cesedimi bıçakladın Brutus. (Karnının tutar, öne doğru eğilir, sonra başını zar zor kaldırır.) Cesetleri öldürmeli! Tarih de bir ceset, yani saçma. (Brutus’un yüzünde şaşkınlık ve sevinç.)
Güvenilecek hiçbir güç yok dünyada. (Yüzünü buruşturur.)
Ölümsüzlüğüm de bir işe yaramadı, bir tanrı gibi dünyadan habersizim. Olmayan bir şeyin içinde yok oldum. (Brutus’un kucağına düşer.) (322).

Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* başlıklı eserinde: “Tarihçi, olmuş olanla yetinmek zorundadır, sanatçı ise bir hikayeyi kullanır ya da uydururken olayları öylesine bir düzene sokar ki bu düzenlemedeki olabilirlik, bilimsel bir genellik taşır” (29) demektedir. Anday, *Ölümsüzler Ya Da Bir Cinayetin Söylencesi* oyununda tarihten aldığı bir malzemeyi işlemektedir. Anday, sanatçıya sağlanan gerçekleri, yeniden kurgulama özgürlüğünü kullanarak Jül Sezar ve Calphurnia’ya iki bin yıl daha yaşama şansını verir. Böylelikle bu iki bin yıllık süre içerisinde, tarihin yanlış yazıldığını ispatlama fırsatı Sezar’a tanınmış olur. Ancak Sezar,

modern çağın bunalımı ile karşı karşıyadır. Eyleme ve değiştirme şansı yoktur. Bu nedenle, Jül Sezar ve Calphurnia'y tanıyan iki bin yıl yaşama hakkı, yazarın sağladığı bir şiirsel adalet ödülü olmaktan çıkar. Moran, "Tarih, gerçeği söylemek zorunda olduğu için insanlara fena örnek olacak olayları da nakleder. Oysa sanatçı olayları kendi yarattığı için iyiyi daima ödüllendirip kötüyü cezalandırabilir" (37) demektedir. Dolayısıyla *Ölümsüzler Ya Da Bir Cinayetin Söylencesi* oyununda, Jül Sezar'a yanlış bilinen tarihi düzeltmek için verilen iki bin yıllık süre, oyunun sonunda Sezar'ın hiçbir yanlışlığı düzeltemeyeceği gerçeğini görmesi ile şiirsel adaletin bir ödülü olmaktan çıkmıştır. Bu hayal kırıklığı, Jül Sezar'ın daha fazla direnip, değişmeye çalışma gücünü tüketir. Jül Sezar, tarihe boyun eğmek zorunda kalır. Tarihin değiştirilmesine bir daha gerek kalmaması için, kendini Brutus'a bıçaklatır. Anday, oyunun sonunda karakterlerini bu sonsuz bekleyiştten kurtarır. Jül Sezar ve Calphurnia iki bin yıl boyunca adalet beklemişler, ancak adaletin sürekli geciktiğini anladıkları anda, Calphurnia ölümlü olmayı ve Jül Sezar da kendini öldürtmeyi seçmiştir. Anday, *İmge Ormanları* başlıklı eserinde yer alan, 1986 yılında yayınlanan, "Tarih ve Tarihsel Roman" makalesinde, tarihsel olaylarla kurmaca bir gerçeklik yaratmanın açmazlarını irdelemiş ve *Ölümsüzler Ya Da Bir Cinayetin Söylencesi* oyunu ile de örtüşen şu sözleri söylemiştir:

Bir tarihçi, "Tarih ölüyü sorguya çekmektir" der. Ama ölü ne kadar konuşur? Düşünülmeye değer. Bu yüzden olacak, tarihin tarihini yazma konusu ortaya atılmıştır. Bu da tarihçilerin yazdıklarını gözden geçirme anlamına gelir elbet, ta baştan başlayarak. O zaman görürüz ki, ilk tarihçilerde, tarihsel olaylarla söylenceler birbiri içine girmiştir; başka bir deyişle, bilginin, belgenin yetmediği ya da olmadığı yerde, geçmiş anlatmak için uydurmalara başvurulmuştur. Peki, geçmiş

anlamak neden bunca meraka değer olsun? Bu soru bizi, en önemli özelliklerimizden birine götürür: insanoğlunun zaman içindeki sürekliliği (137).

Anday’a göre; tarihini bilmek, tarihini tanımak kişinin kendisini de tanımaya yardımcı olacaktır. Bu dolayım sonucunda da birey ve toplum geçmişi ile uzlaşabilecektir. Anday’ın geçmişi ve dolayısıyla kendisi ile uzlaşmak için anılarıyla yüzleşen veya anılarını arayan oyun kişileri, bu kez tarihi değiştirerek kendileri ile uzlaşmaya çalışan oyun kişilerine dönüşmüşlerdir. Ancak Dördüncü Tablo’da, Doktor karakterinin söylediği gibi; geçmişteki tek bir olayı bile değiştirmek bütün yapının çökmesine neden olabileceği (293) için, bu isteğin gerçekleştirilmesi mümkün görünmemektedir. Çünkü olayların nedenlerini değiştirebilme şansı yoktur. *Ölümsüzler Ya Da Bir Cinayetin Söylencesi* oyunu Anday’ın yukarıda sözünü ettiği tarihi ve tarihin gerçekliğini sorgulamaya yönelik bir oyun olmakla birlikte, şiirsel adalet ödülünün tarihsel gerçekler ile birlikte sorgulandığında, bir ödülün çok cezaya dönüşebileceğini gösteren bir oyundur.

B. Melih Cevdet Anday’ın Şiirsel Adalet Anlayışı

Melih Cevdet Anday, *Şeyhmenin Güdüklüğü ve Yüceliği* başlıklı eserinde yer alan, 1987 yılında yayınlanmış olan “Vıdıvıdı” yazısında: “Hiçbir yazar, hiçbir şey uydurmaz. Ne denli uydurursa uydursun vara vara gerçeklere varır. Gerçek demek, gerçeği taklit etmek değildir. Düşünün, uydurun, varacağınız yer gene gerçektir” (125) demektedir. Bireye, dolayısıyla topluma hizmet eden tiyatro sanatı, gerçeği yeniden kurgularken; bireyi ve toplumu arındırmakta ve gerçek yaşamda kolaylıkla rastlanmayacak türden bir adalet tatmini sağlamaktadır. Anday, *İmge Ormanları* başlıklı eserinde yer alan, 1987 yılında yayınlanmış, “Tanrıların Kıskançlığı” yazısında şu sözleri söylemektedir: “Sanatçı, yalnız “yapan değil”, “bozan”dır da.

Bu davranış doğa ile yetinmemeyi, bir başka deyişle, tanrılara karşı gelmeyi gösterir. Çünkü sanatçı, doğanın bir taklitçisi olmaktan kurtulmak isteyecektir, elinden geldiğince bozacaktır düzeni” (266).

Ancak, Anday’ın bu çalışmada yer alan oyunları incelendiğinde, Anday’ın bir tiyatro yazarı olarak amacının tanrılara ya da doğaya karşı gelerek bir kaos yaratmaktan öte, insan için daha iyi bir dünya yaratmak olduğu ortaya çıkar. Anday, sadece oyunların geçtiği mekanları ve oyun zamanlarını kurgularken gerçek dışı denebilecek mekanlar ve zamanlar yaratmıştır. Anday, oyunları aracılığı ile kurguladığı kurmaca gerçekliği, *Açıklığa Doğru* başlıklı eserinde yer alan, “Sanat Neden Gerekli” makalesinde şu sözlerle özetler: “İnsan doğayı üretirken kendini de üretir, yepyeni bir doğa yaratır; buna insansal doğa da diyebiliriz” (15).

Bu “insansal doğa”yı yaratırken, kuşkusuz, sanatçının elindeki özgürlüklerden en önemlisi şiirsel adaleti kurgulama veya kurgulamama özgürlüğüdür. Antik ve Klasik sanat düşüncesinde, şiirsel adalet-genellikle-bir zorunluluk olarak yerine getirilirken, bu düşünce on sekizinci yüzyıl sanat anlayışı ile birlikte değişmeye başlamıştır. Şiirsel adalet, on dokuzuncu yüzyıl düşüncesinde “yaşamda adalet yok, öyleyse sanatta da olmasın” fikrine uygun olarak işlenmiş ve modern dönemecine gelindiğinde ise yerini, “ne yaşamda ne de sanatta adalet yerini bulmayacaktır” umutsuzluğuna bırakmıştır. Her dönemde farklı biçimlerde işlenen şiirsel adalet, Anday oyunlarında insancıl bir amaca hizmet etmek amacıyla kurgulanmıştır. Anday, iyileri ödüllendirip kötülerini cezalandırmaktansa, kötülüğün nedenlerini ortadan kaldırarak, daha iyi bir dünya yaratmanın yollarını aramış veya kötülüğün nedenleri ortadan kaldırılmadığında insanı bekleyen sonu göstermeye çalışmıştır.

Anday’a göre, modern çağın getirdiği kuşatılmışlıktan korunmak için gerektiğinde kötü olmayı göze alabilen birey, üzerindeki baskının nedenlerinden kurtulmayı başardığında, iyilik ile donatılacaktır. Böylelikle dünyayı düzeltmek için gerekli malzeme de toplanmış olacaktır. Modern ve modern sonrası çağın bunalımından kurtulmak için Anday’ın kendi tiyatro yazarlığına uyarladığı şiirsel adaletin ana düşüncesi budur ve şu şekilde özetlenebilir: Birey, sıfatlarından arındığında, gerçek bir iletişim kurmanın ve karşısındaki ile birlikte varolmanın yollarını keşfedecek, böylelikle uyum ve insancılık ödülünü almaya hak kazanacaktır. Bunu yapamadığında ise, yenilgiyi veya ölümü kabullenmek zorunda kalacaktır. Anday’a göre, kötülüğün nedenlerinin ortadan kaldırılmasında başka bir yol yoktur, hem şiirsel adaletin sağlanması hem de izleyici veya okuyucunun mutluluğun modern çağdaki yollarını bulabilmesi için.

Ayşegül Yüksel, *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar* başlıklı eserinde yer alan, “Anday’ın Tiyatro Söylemi” başlıklı yazısında, Anday’ın insancıl tiyatro anlayışını aktarmaya hizmet eden şu sözleri söylemektedir: “Anday’ın oyun kişileri, yaşadıkları hesaplaşma süreci sonunda “iletişim” kurabildikleri, “insan” ortak paydasında buluşabildikleri oranda özgürleşirler” (55). Böylelikle biçim açısından farklı bir tiyatro oyunu kurgulaması ile karşılaşan izleyici veya okuyucunun oyunun iletisini anlamak için incelikli bir çaba göstermesi gerekmektedir. Ancak, bu çabanın ardından izleyici veya okuyucu; içinde bulunduğu iletişimsizlik, yalnızlık ve eyleme geçememe ataletinden kurtulmanın yollarını keşfedebilecektir. Üstelik, Melih Cevdet Anday oyunları ile birlikte, izleyici veya okuyucu, hem çok eskilerde kaldığını sandığı bir şiirsel adalet dinginliğinden faydalanabilecek, hem de oyun aracılığı ile hatırladığı bir davranış biçimini gerçek yaşamına taşıyabilme şansını da elde edebilecektir.

SONUÇ

Klasik tanımına göre; “bir tiyatro oyununda iyi karakterlerin ödüllendirilmesi ve kötü karakterlerin cezalandırılması” anlamına gelen şiirsel adalet kavramı, Antik düşünceden bu yana pek çok tiyatro oyununda karşılığını bulmuş bir kavramdır. Ancak, şiirsel adalet kavramı, tiyatro anlayışındaki değişimlerle uyumlu olarak her dönemde farklı yorumlanmıştır. Antik ve Klasik tiyatro düşüncesinde kavramın işlenişinin genel olarak, “iyiler için hazırlanan ayrı bir son ve kötüler için hazırlanan ayrı bir son” olduğu söylenebilir. Şiirsel adalet kavramı, gerçekçilik anlayışının hakim olduğu dönemlerde ise daha çok gerçek yaşamdaki adalet anlayışı ile uyumlu olarak işlenmiştir. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde ise, tiyatro sanatında şiirsel adalet, “gerçek yaşamda olmayan sanat yaşantısında da olmamalıdır” düşüncesiyle uyumlu işlenmiştir. Bu değişim modern ve modern sonrası dönemlere gelindiğinde ise, “gerçek yaşamda da, sanat yaşantısında da adalet sağlanamayacaktır” düşüncesiyle örtüşmeye başlamıştır.

Dolayısıyla Antik ve Klasik dönemlerde şiirsel adalet, izleyici veya okuyucu için bir arınma yolu iken, modern dönemecine gelindiğinde bu durum geçerliliğini yitirmiştir. Tiyatro sanatı, izleyiciyi veya okuyucuyu tutkularından, zaaflarından ve kötücül düşüncelerinden arındıran bir sanat türü olmaktan çıkmış, alıcısını düşünmeye, yaşamı ve kendisini sorgulamaya yönlendiren bir sanat biçimi haline gelmiştir. Kuşkusuz, bu durum tiyatro sanatının çağlar boyunca toplum ve birey yaşantısında gördüklerini sahneye aktarması ile yakından ilgilidir. Ancak, Antik ve

Klasik dönemlerde “olanı değil, olması gerekeni yansıtan” tiyatro sanatı, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçilik düşüncesi ve modern anlayışı ile birlikte yaşamdan topladığı malzemeyi bir süzgeçten geçirmeden, idealize etmeden sahneye taşımaya başlamıştır. Bu anlayış sonucunda da, şiirsel adalet kavramının tanımını değiştirmiş, hatta şiirsel adalet düşüncesi genellikle göz ardı edilmeye başlanmıştır.

Ancak, modern dönemin yazarlarından biri olarak karşımıza çıkan Melih Cevdet Anday, yazdığı tiyatro oyunları aracılığı ile ilk bakışta fark edilmesi kolay olmayan bir şiirsel adalet düşüncesi yaratmıştır. Üstelik, Anday, bu farklılığı biçimlerken izleyicisine veya okuyucusuna gerçek yaşamında adaleti nasıl elde edebileceğinin yollarını da göstermiştir. Anday, adaleti tekrar kazanma uğruna yapılması gerekenleri anlatmasının yanı sıra, bu değer uğruna savaşılmaması veya savaşmaktan vazgeçilmesi halinde bireyi bekleyen kaçınılmaz sonu da sergilemekten kaçınmamıştır. Oyunlarında şiirsel adaleti aracı kullanarak gerçek yaşamda adaletin nasıl sağlanabileceğini de öğreten Anday, hem insancılık düşüncesine hizmet etmiş, hem de bireye nasıl daha iyi bir dünya yaratabileceğinin ipuçlarını vermiştir. Bu bağlamda da, Anday sadece Türk tiyatrosu için değil, oyunlarında kullandığı evrensel kodlamalarla aynı zamanda Dünya tiyatrosu için de önemli bir tiyatro yazarıdır.

İnsancıl bir yaklaşımla oyunlar yazan Anday, aynı zamanda şiirsel adaletin veya gerçek yaşamdaki adaletin sağlanamaması halinde kişinin karşılaşacağı sonu da bütün acııcılığı ile sergilemekten çekinmemiştir. Dolayısıyla Anday, bu anlayışı ile hem modern sanat ile şiirsel adaleti bağdaştırmayı başarmış, hem de toplumdaki genel adalet anlayışının yapamadığı somutlamayı yapmıştır. İyiilerin ödüllendirilmesi ve kötülerin cezalandırılması anlamındaki şiirsel adalet, Anday oyunlarında “kötülüğün nedenleri ortadan kalktığında, geriye herkes için sadece

iyilik kalacaktır” şeklinde biçimlenmiştir. İlk okuma aşamasında şiirsel adalet düşüncesinin göz ardı edildiği izlenimini uyandıran bu oyunların, daha incelikli bir okuma sonunda, aslında çağının adalet anlayışını düzelten ve somutlayan oyunlar oldukları ortaya çıkmaktadır.

Bu tez çalışmasının tasarlanma aşamasında Melih Cevdet Anday oyunları, modern oyun yazarlığı anlayışına uygun olarak şiirsel adalet düşüncesinden uzak oyunlara örnek teşkil etmeleri amacıyla ele alınmaya uygun bulunmuştu. Ancak, Anday’ın sanat ve insancılık üzerine geliştirdiği düşünceler tarandıkça ve söz konusu oyunlar daha incelikli bir okuma aşamasında incelendikçe, modern çağın -belki de-en insancıl tiyatro görüşüne ve en insancıl şiirsel adalet yorumlarından birine varılmıştır.

Birbirinden bağımsız olarak, üzerinde az çalışılmış iki konu başlığı, şiirsel adalet ve Melih Cevdet Anday tiyatrosunu bir araya getirmek her iki başlığın içlerinde barındırdıkları anlam zenginliği ile yakından ilgilidir. Hem şiirsel adalet kavramı, hem de Anday tiyatrosu farklı dönem ve bakış açıları ile farklı değerlendirilme ve incelemelere olanak sağlayan başlıklardır. Üstelik Anday tiyatrosundan, dönemi itibari ile ilk okuma aşamasında şiirsel adalet kavramının klasik tanımlamalarına ters düşecek bir anlayış sergilemesi düşünülürken, daha ayrıntılı bir okuma ile Anday tiyatrosunun, hem döneminin hem de tiyatro tarihinin şiirsel adalet kavramının farklı ve özel bir yorumunu barındırması açısından incelenmeye değer tiyatro anlayışlarından birisi olduğu anlaşılmıştır.

Bu çalışma, şiirsel adalet kavramını konu edinen ve Melih Cevdet Anday tiyatrosunu şiirsel adalet kavramı doğrultusunda inceleyen ilk çalışmadır. Ancak, bu çalışmanın yanı sıra; hem Anday oyunlarının farklı bakış açıları ile ve eleştiri yöntemleri ile incelenmeye uygun oyunlar olmaları, hem de şiirsel adalet kavramının

toplum ve birey yaşantısındaki açmazlarını ve göreceliğini çeşitlemenin zengin imkanlarından dolayı konu üzerine yeni çalışma ortamları yaratılabilir. Örneğın, Anday'ın insancılık anlayışı doğrultusunda oyunları incelenebilir ya da şiirsel adaleti Anday'ın yaklaşımına benzer yaklaşımlarla ele alan oyun yazarlarının oyunları araştırılıp, karşılaştırmalı incelemeler yapılabilir.



SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Anday, Melih Cevdet. *Açıklığa Doğru*. “Sanat Neden Gerekli”. İstanbul: Adam Yayınları, 1984. 7-37.
- . *Akan Zaman Duran Zaman*. İstanbul: Adam Yayınları, 1984.
- . *Aldanma ki...* İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
- . “Aldanma ki...”. *Aldanma ki...* İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992. 101-03.
- . “Bu Ne Biçim Felsefe”. *Yiten Söz*. İstanbul: Adam Yayınları, 1996. 212-15.
- . “Hangisi Hangisinden”. *Sevişmenin Gündüklüğü ve Yüceliği*. İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1990. 9-11.
- . *İçerdekiler*. İstanbul: Adam Yayınları, 1989.
- . *İmge Ormanları*. İstanbul: Adam Yayınları, 1989.
- . “İnsancılık mı, İnsancılık mı?”. *Sevişmenin Gündüklüğü ve Yüceliği*. İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1990. 5-8.
- . “Korkmayın Tarihten”. *Yeni Tanrılar Yasak*. İstanbul: Adam Yayınları: 1996. 31-34.
- . “Ortaklık”. *Akan Zaman Duran Zaman*. İstanbul: Adam Yayınları, 1984. 242-44.
- . *Ölümsüzler*. İstanbul: Adam Yayınları, 1996.
- . “Sanat Güzelliğine Yaklaşmak”. *Sevişmenin Gündüklüğü ve Yüceliği*. İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1990. 126-29.
- . *Sevişmenin Gündüklüğü ve Yüceliği*. İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1990.

- . “Şiir Yaşantısı”. *Aldanma ki...* İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992. 144-48.
- . “Tarih ve Tarihsel Roman”. *İmge Ormanları*. İstanbul: Adam Yayınları, 1989. 137-40.
- . “Türler Arasında”. *Akan Zaman Duran Zaman*. İstanbul: Adam Yayınları, 1984. 250-52.
- . “Vıdıvıdı”. *Sevişmenin Gündüklüğü ve Yüceliği*. İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1990. 122-25.
- . *Yeni Tanrılar Yasak*. İstanbul: Adam Yayınları, 1996.
- . *Yiten Söz*. İstanbul: Adam Yayınları, 1996.
- Arıkan, Yılmaz. *Uygulamalı Tiyatro Eğitimi*. İstanbul: Arıkan Yayınları, 1996.
- Aristoteles. *Politika*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975.
- . *Poetika*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- . *Nikamakhos’a Etik*. Ankara: Ayraç Yayınevi, 1997.
- Bakhtin, Mikhail. *Karnaval dan Romana*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Bergson, Henri. *Gülme*. Çev. Yaşar Avunç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Cameron, Dan. “Şiirsel Adalet”. *Gösteri* (Eylül 2003): 36-7.
- Camus, Albert. *Sisifos Söyleni*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları, 1998.
- Çeçen, Anıl. *Adalet Kavramı*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993.
- Çehov, Anton. *Bütün Oyunları II*. Çev. Atıf Behramoğlu. İstanbul: Adam Yayınları, 1991.
- . *Vişne Bahçesi*. Çev. Belgi Paksoy. Ankara: İmge Yayınları, 1997.
- Dryden, John. “Preface to Troilus and Cressida”. *European Theories of Drama*. Ed. Barrett H. Clark. New York: Crown Publishers, 1965. 147-56.

- Eagleton, Terry. *Estetiğin İdeolojisi*. Çev. Hakkı Hünler, Türker Armaner, Nur Ateş, Ayfer Dost, Engin Kılıç, Elâ Akman, Neşe Nur Domaniç, Ayhan Çitil. İstanbul: Özne Yayınları, 1998.
- Eczacıbaşı, Şakir. “Önsöz”. *Şiirsel Adalet*. Ed. Efza Evrengil. İstanbul: Mas Matbaacılık, 2003. 4-5.
- Ergüven, Mehmet. “Gerçeğin Maskeleri”. *Cogito* (Güz 1998): 86-92.
- Esslin, Martin. *Dram Sanatının Alanı*. Çev. Özdemir Nutku. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Fromm, Erich. *Kendini Savunan İnsan*. Çev. Necla Arat. İstanbul: Say Yayınları, 1985.
- . *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*. Çev. Yurdanur Salman, Nalân İçten. İstanbul: Payel Yayınları, 1994.
- Gethner, Perry. “How Is It Played?”. 1 Şubat 2004. <http://www.Warwick.ac.uk>
- Grace, Joan C. *Tragic Theory in the Critical Works of Thomas Rymer, John Dennis and John Dryden*. London: Associated University Presses, 1975.
- Hauser, Arnold. *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Çev. Yıldız Gölönü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- Jepsen, Laura. *Ethical Aspects of Tragedy*. New York: AMS Press, 1971.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- Murat, Yalçın, ed. *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001. 87-92.
- Pamuk, Orhan. “Şairin Düşleri, Köpeğin Dişleri”. *Şiirsel Adalet*. Ed. Efza Evrengil. İstanbul: Mas Matbaacılık, 2003. 58-9.
- Poole, Ross. *Ahlâk ve Modernlik*. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1993.

Russell, Bertrand. *Bilim ve Din*. Çev. Hilmi Yavuz. İstanbul: Cem Yayınevi, 1993.

Shepard, Sam. *Aç Sınıfın Laneti*. Çev. Pınar Kür. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.

Storr, Anthony. *Yaratma Dürtüsü*. Çev. İpek Babacan. İstanbul: Yayınevi
Yayıncılık, 1992.

Şener, Sevda. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi
Yayınları: 1991.

———. “Melih Cevdet Anday’ın Oyunlarında Anı-Öyküler”. *Gelişim Sürecinde Türk
Tiyatrosu*. İstanbul: Alkım Yayınevi, 2003. 172-86.

———. *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,
1997.

Tunalı, İsmail. *Grek Estetik’i*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.

Yüksel, Ayşegül. *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*. Ankara: Gündoğan Yayınları,
1995.

ÖZGEÇMİŞ

Yeşim Gökçe 1976 yılında doğdu. 1994 yılında Özel Arı Lisesi'nden mezun oldu. 1996 yılında Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı'na lisans öğrencisi olarak kabul edildi. 2000 yılı, Haziran ayında aynı üniversiteden lisans derecesini aldı. Halen Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans öğrencisidir.