

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

137648

OKTAY ARAYICI'NIN OYUNLARINDA İRONİ ÇEŞİTLEMESİ

137648

REFİKA ALTİKULAÇ

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
İSTANBUL

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2003

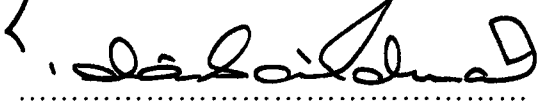
Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Refika Altıkulaç



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



Prof. Talat Halman
Tez Danışmanı

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



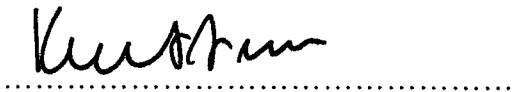
Prof. Dr. Nurhan Karadağ
Tez Jürisi Üyesi

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



Prof. Dr. Ayşegül Yüksel
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı



Prof. Dr. Kürşat Aydoğan
Enstitü Müdürü

ÖZET

Türk Tiyatrosunun önemli oyun yazarlarından biri olan Oktay Arayıcı, oyunlarında, Epik tiyatro ve Geleneksel tiyatrodaki yadırgatma yönteminden yararlanmıştır. Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*, *Rumuz Goncagül* ve *Tanilli Dosyası (Geçit)* adlı oyunlarında yadırgatma yönteminin nasıl kullanıldığı, Epik ve Geleneksel tiyatronun özelliklerinden nasıl yararlandığı incelendiğinde yazarın, mesaja dikkat çekmek için Epik tiyatrodan, anlatıma tat katmak içinse Geleneksel tiyatronun anlatım özelliklerinden yararlandığı görülebilir. Oktay Arayıcı'nın kendine özgü bir ironik bakış açısının olduğunu söyleyebiliriz. Yazarın oyuna yaklaşımında, oyuncunun rolüne yaklaşımında ve seyircinin oyuna yaklaşımında, ironinin ortaya çıktığını görebiliriz. Oktay Arayıcı, oyunlarında ciddi ve kesin mesajlar vermekle birlikte, yaklaşımı hoşgörülü ve insanidir. Oyunlardaki eleştiri, yaşam koşullarına yöneliktir. Oyun kişilerinin bilmeden hatalar yapmaları ise hoşgörülebilir insani zaafılar olarak verilmektedir. Bu nedenle yazarın, hoşgörülü ve şakalı bir ironi anlayışının olduğunu söyleyebiliriz. Oyuncular, Epik tiyatro anlayışına göre seyirciye kesin mesajlar iletmekle birlikte, Geleneksel tiyatronun alaycı, şakacı ve oyunsu tavrı ile rollerine yaklaştıklarından ironinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Oktay Arayıcı'nın oyunlarında seyirci, bilme ile bilememe, farkında olma ile olamama arasında ironik bir konumda bırakılır. Seyirci, mesajı alır belki de alamaz ve ikircikli kalır ya da oyun olarak algılamakla yetinir. Bu durum her oyunda farklı bir ironik durumun ortaya çıkmasına neden olur. Oktay Arayıcı'nın, yazarı, seyirciyi ve oyuncuyu içine alan ve her oyununda farklı biçimlerde ortaya çıkan bir ironi anlayışının olduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra Epik tiyatrodan ve Geleneksel tiyatrodan yararlanma biçiminin çağdaşları ile benzer özellikler taşıdığını da söyleyebiliriz.

Anahtar sözcükler: Epik Tiyatro, Geleneksel Tiyatro, Ironi, Yadırgatma.

ABSTRACT

Oktay Arayıcı, who is one of the important playwrights of the Turkish Theatre, makes use of the defamiliarism method of Epic theatre and Traditional theatre in his plays. If we study the use of this method of defamiliarism in his plays entitled *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*, *Rumuz Goncagül* and *Tanilli Dosyası (Geçit)*, we find out that he utilizes Epic Theatre's characteristics to attract attention to his message and he employs Traditional theatre's characteristics to enrich his narration. We can say that Oktay Arayıcı has his own ironic point of view. The playwright's approach to the play, the actors' approach to their roles and the audience's approach to the play create a sort of irony. Oktay Arayıcı conveys serious and clear messages in his plays. In addition, his approach is tolerant and humane. In his plays, his criticism is relevant to social problems. The heroes of the plays can be tolerant and we may think that it is the humane weakness. Therefore, we can assert that the author has an understanding of irony that is humorous and tolerant. In Epic theatre the message is taken very seriously. The players convey a message that is serious and clear. On the other hand, Traditional theatre approaches life humorously and players create the irony. In Oktay Arayıcı's plays, the audiences are usually in an ironic position in which they are neither fully aware nor fully unaware of what is happening. They might receive the message or not. They may hesitate or content themselves with perceiving the play. This situation causes a different ironic situation in each of his plays. Oktay Arayıcı has a different understanding of irony in his plays. In addition he has some characteristics similar to his contemporaries in terms of his a different use of Epic and Traditional theatre .

Keywords: Epic theatre, Traditional theatre, Irony, Defamiliarism

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın her aşamasında benden yardımını esirgemeyen, kitaplarını ve zamanını benimle paylaşan, tanımakla kendimi şanslı saydığım danışmanım Prof. Dr. Sevda Şener'e, iyimserliği, çalışkanlığı ve hoşgörüsü ile bana her zaman örnek olan Prof. Talât Sait Halman'a, tiyatro ile ilgili bir tez çalışmak konusunda ne zaman endişeye kapılsam beni cesaretlendiren hocam Dr. Süha Oğuzertem'e, tez yazma sürecindeki tüm çekilmezliğime sabırla katlanan aileme ve özellikle de benim her sıkıntımı paylaşan anneme teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Özet	iii
Abstract	iv
Teşekkür	v
İçindekiler	vi
Giriş: Sözünü Bitiremeden Giden Oyun Yazarı: Oktay Arayıcı	1
I. Epik ve Tiyatroda İroni ve Yadırgatma	10
A. İroni Nedir?	11
B. Yadırgatma Nedir?	20
1. Yadırgatma Yönteminde Amaç Farkı	24
2. Kurgu Kalıpları ve Yöntemleri	28
3. Komedi Üretme Kalıpları ile	
Düşünce Üretme ve Bilinçlendirme	34
II. Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Epik ve Geleneksel Tiyatrodan Yararlanma	
Biçimi ve Yadırgatma Yöntemi	40
A. <i>Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi</i> 'nde Yazarın Seçimi	40
1. Yazarın Tezi ve Yöntemi	45
2. Seyirciye Verilen Aktif Görev	49
3. Oyunun İletisine Uygun Yapı Kurgulamak	54
B. Kurban, Kahraman, Seferi Ramazan Bey	59
1. Oyunun Yapısı ve Mesajı	65
2. Neden Komik? Neden Trajik?	71
C. Şakalı, Hoşgörülü Bir Oyun: <i>Rumuz Gocagül</i>	81
1. Çağdaş Bir Ortaoyunu Denemesi	85
2. Komedi Üreten İroni	91

D.Politik Tiyatro ve <i>Tanilli Dosyası (Geçit)</i>	96
III. 1960-1980 Yılları Arasında Türk Tiyatrosunda	
İroni ve Oktay Arayıcı	107
A. Konu Seçiminde Ortak Yönelimler	108
B. İroni ve “Esnek Mesafe”.	119
1. Oktay Arayıcı ve “Esnek Mesafe”	122
2. Oktay Arayıcı’nın Kendine Özgü İronisi Var mı?	126
Sonuç	134
Seçilmiş Bibliyografya	139
Özgeçmiş	143

Giriş

Sözünü Bitiremeden Giden Oyun Yazarı: Oktay Arayıcı

Türk tiyatrosunun önemli yazarlarından biri olan Oktay Arayıcı'nın oyunları hakkında yeterince inceleme yapılmamıştır. Bu durum yazarın, Türk tiyatrosundaki yerinin göz ardı edilmesine neden olmaktadır. Bu tezde Arayıcı'nın Türk Tiyatrosuna katkılarını saptamaya çalışacağım.

Arayıcı'nın oyunlarında, yerel ve evrensel öğeler iç içedir. Epik Tiyatro anlayışının, Türk oyun yazınına etkilemiş olmasına karşın geleneksel tiyatronun içerdiği ve bugünün tiyatrosu için de geçerli olacak öğelerin yeterince dikkate alınmadığını biliyoruz. Oktay Arayıcı, oyunlarında, Geleneksel ve Epik öğelerden yararlanarak, kendine özgü bir ironik bakış açısı yaratmayı başarmıştır. Arayıcı'nın oyunlarının, çağdaş Türk tiyatrosuna katkısı bu özelliğinde aranabilir.

Oktay Arayıcı'nın yaşam öyküsü hakkında kapsamlı bilgiler bulunmamakla birlikte Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümünün hazırladığı *Oktay Arayıcı İçin* adlı kitapta yazarın yaşam öyküsüne ışık tutan bilgiler bulunmaktadır. "Kendi daktilosundan yazarlık serüveni" başlıklı bölümde Arayıcı, kendi yaşam öyküsünü anlatıyor. Ayrıca, Hülya Nutku'nun "Yaşam Öyküsünün Işığında Gelenekselden Bugüne

Arayışın Ustası: Oktay Arayıcı” yazısından da Arayıcı’nın yaşam öyküsü hakkında bilgi edinebiliriz.

Oktay Arayıcı, 12 Şubat 1936 yılında Rize’de doğmuş. Eski bir kaptan olan babası Nurullah Arayıcı, serüvenci yaşayışı yüzünden, uzun yıllar Karadeniz ve Akdeniz’de taşımacılık yapmış ve bir gün motorunu, Patras’ta satarak, baba ocağına dönmüş. Annesi Hikmet ise, Oktay Arayıcı’nın tanımıyla, eski ve yeni yazıyı bilen, iyi yetişmiş bir kadındır.

Oktay Arayıcı, ailenin üçüncü ve sonuncu çocuğudur. Onun, okul öncesi dönemden hatırladığı şeyler arasında, masal dinleme, kendi deyimiyle “anlattırı” dinleme vardır. Bu yüzden kış gecelerinde komşu evlerini dolanıp durmuş. On yaşındayken, bademciklerinin alınması için İstanbul’a gönderilince, Karagöz’le karşılaşmış. Bu karşılaşma onun için ilginç ve etkili olmalı ki, iki yıl sonra evlerinin bahçesinde perde kurup, arkadaşlarına Karagöz oynatmış.

Ortaokulda iken iyi bir öğrenci olduğunu söyleyen Arayıcı, okul kütüphanesindeki Milli Eğitim Bakanlığı’nın klasiklerinin kendisi için derslerden daha ilgi çekici olduğunu söylüyor. Rize’de lise olmadığı için Ağabeyi Trabzon lisesinde okumaktadır. Arayıcı ortaokulu bitirdiğinde, memuriyete başlamış olan babası, iki çocuğunu birden dışarıda okutabilecek güçte olmadığından onu, Malatya’daki bir akrabasının yanına gönderir. Bu yolculuk ve Malatya’da geçirdiği sekiz ay, onu, Karadeniz’inkine pek benzemeyen Anadolu gerçeğiyle yüz yüze getirir. Ertesi yıl, Rize’de lise açılınca, öğrenimine bir yıl ara vererek, ikinci sınıftan itibaren, Rize’de eğitimine devam eder. O yıllarda şiir ve hikayeye yönelik denemler yapmakta, okul gazetesini çıkarmakta, oyunlar sahnelemektedir. Yine bu yıllarda, tatil

aylarında, ay Fabrikasında, mevsimlik işçi olarak da çalışır. 1954'de, iki arkadaşıyla birlikte, pek uzun ömürlü olmayan "Bomba" adlı haftalık mizah gazetesini çıkarmıştır. Hülya Nutku, bu derginin çıkarılmasından üç ay sonra mahkeme kararıyla kapatıldığını ve yazarın altı ay hapis cezasına çarptırıldığını ama bu cezanın tecil ettirildiğini söylüyor (126).

1956'da liseyi bitiren Arayıcı, aynı yıl, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesine girer. Üniversitede, Talebe Birliğine bağlı, Gençlik Tiyatrosu'na katılır. Daha sonraki yıllarda, bu amatör tiyatroda, yöneticilik ve yönetmenlik yapmış ve toplulukla birlikte, yurt içinde ve dışında turnelere çıkmış, şenliklere katılmıştır. Öğrencilik yıllarında *Varlık* dergisinde ilk şiirlerini yayınlattır. 1959'da *Gel Nişanlanalım* adlı ilk film senaryosunu yazar, ancak bu senaryo sansüre takılır.

Oktay Arayıcı, 1960'da, tek perdelik ilk oyununu, *Dışarda Yağmur Var*ı yazar ve Gençlik Tiyatrosu'nda sahneye koyar. 1961'de yüksek öğrenimini tamamlayan Arayıcı'nın aynı yıl yazdığı bir film senaryosu Merkez Film Kontrol Komisyonunca sakıncalı bulunur ve onaylanmaz. Arayıcı, 1962-1964 yılları arasında askerliğini yapar.

1964'de, Cahit Atay'ın *Sultan Gelin* adlı oyununa bağlı bir dramaturji çalışması niteliği taşıyan ve İzmir'te, Good-Year lastik fabrikasındaki grevi içeren, *Kondulu Hayriye* adlı oyunu, İzmir şehir Tiyatrosu'nda, seyirci önüne çıkarılma aşamasındayken, valilikçe yasaklanır. 1965-1966 yıllarında, Türkiye Milli Talebe Federasyonu tarafından düzenlenen, Uluslararası Kültür şenliklerini yönetir. 1965 yılında program yazarı olarak Türkiye Radyo Televizyon Kurumuna girer ve 1981'e kadar hizmet verdiği bu kurumda, çeşitli programlara yapımcı imzası atar. İzmir ve Ankara radyolarında

program, İstanbul Radyosu'nda, kültür ve eğitim müdürlükleri yapar. Arayıcı bu çalışmalarında, yasal dayanağını 1961 Anayasası'ndan alan özerk ve çağdaş bir yayın düzeni için çaba harcadığını belirtiyor.

1969'da *Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası* adlı "Seyirlik Komediya"yı yazan Arayıcı, TRT'nin açtığı yarışmada, jüri tarafından övgüye değer bulunur. Bu oyun 1971'de, Ankara Sanat Tiyatrosu'nda, Ergin Orbey'in yönetiminde sahnelenmiş ve Sıkıyönetimce yasaklanmıştır. Ankara Sanatseverler Derneği ise, oyunu, *Mikadonun Çöpleri* ile birlikte yılın en iyi oyunu seçerek onu Melih Cevdet Anday'la ortaklaşa ödüllendirmiştir. 1974-1975 yılları arasında oyun, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda, Başar Sabuncu yönetiminde sahnelenmiş, bir yıl süreyle afişte kalmış.

1970'de Cumhuriyet gazetesinin açtığı, Ulusal Kurtuluş Savaşı konulu film senaryosu yarışmasında, *İkinci Hedef* adlı senaryosuyla Yunus Nadi birincilik ödülünü Güngör Dilmen'in *Anzavur* adlı senaryosuyla paylaşarak alır. Aynı yıl Semiha Buhara ile evlenir.

Oktay Arayıcı, 1972-1973 yıllarında kabare türünde skeçler yazar. 1974-1976 yılları arasında "seyirlik tragedya" olarak nitelendirdiği *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* adlı oyununu yazar. Bu oyun, 1978'de, Devlet Tiyatrosu'nda, Can Gürzap yönetiminde sahnelenir. Türk Dil Kurumu ve Avni Dilligil ödülleri kazanır.

Arayıcı, 1977'de, "bir ortaoyunu denemesi" olarak nitelendirdiği *Rumuz Goncagül* adlı oyunu yazar. 1981-1982 tiyatro sezonunda, Rutkay Aziz yönetiminde Ankara Sanat Tiyatrosu'nda izleyici önüne çıkar. Aynı sezon Ankara Sanat Kurumu'ndan "Yılın Oyunu" ödülünü alır.

Oktay Arayıcı, 1978'de televizyon için, *At Gözlüğü* adlı film senaryosunu yazar. Bu senaryo, Yusuf Kurçenli yönetiminde çekilerek ekrana getirilir ve kamuoyunda geniş bir tartışmaya yol açar. Kurçenli'nin filmi, TRT Muhabirleri Derneği tarafından yılın en başarılı yerli yapımı seçilerek ödüllendirilir. Bu filmde yazar, "tüketimi tahrik eden reklam piyasasını" eleştirmiştir (128).

1978-1979 yıllarında, Server Tanilli'nin yaşamından yola çıkarak, yakın geçmişin yaşanılmış olaylarını irdeleyen, *Geçit* adını verdiği oyununu yazar. Bu oyun daha sonra *Tanilli Dosyası (Geçit)* adıyla yayınlanmıştır. Hülya Nutku, Arayıcı'nın bu oyunu, daha sonra romanlaştırmak istediğini ama bunu yapamadan öldüğünü belirtmektedir (129).

1981'de TRT'den uzaklaştırılan Arayıcı, devlet hizmetinden istifa eder. 1982'de, *Babalar* adlı kabare oyununu yazar. 21 Ocak 1985 tarihinde İstanbul'da ölür. Hülya Nutku, Oktay Arayıcı'nın tamamlanmamış, *Fehime Aramızda ve Tatlı Su Balıkları* adlı iki oyunu daha olduğunu belirtiyor.

Ayşegül Yüksel, "Oktay Arayıcı: Tiyatroda Yeni Arayışların Yazarı" başlıklı yazısında Oktay Arayıcı'nın 1970'lerde Türk tiyatrosunun "rengini, dokusunu" belirleyen birkaç yazardan biri olduğunu belirtmektedir (8). Arayıcı, Vasıf Öngören, Sermet Çağan, Güner Sümer ve Asaf Çiyiltepe ile aynı kuşaktır. Yüksel, bu değerli yazarları on-on beş yıllık bir süre içinde, birbiri ardına kaybetmemizi, Türk tiyatrosu adına büyük bir kayıp olarak değerlendirmektedir (8). Bu yazarların 1960-1970 yıllarında edindikleri birikimleri 1980 yıllarına taşıyamamalarını bir talihsizlik olarak değerlendirmektedir (8). Yüksel, yazarın en mutlu anlarını şöyle anlatıyor:

Yaşamı en dolu dolu soluduğu anlar arasında, oyunlarının basın gecelerinde seyirciyi selamlamak için sahneye çıktığı anlar da vardı kuşkusuz. Sahneye çağrıldığı zaman yerinden hızla kalkışında, zarif adımlarla ilerleyişinde, sahnedeki ince uzun görüntüsünü mutlu, dingin bir gülümseyişle süsleyişinde, öncelikle, her oyunuyla olay yaratmış bir yazarın sahip olduğ[u] öz-güven yansırı. Sanırım, uğradığı haksızlıkların sorumlularından, seyircisi ile bütünleşerek öç almanın keyfini de iyice çıkarırdı. (13)

Bu çalışmada Oktay Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*, *Rumuz Goncagül ve Tanilli Dosyası (Geçit)* adlı oyunları incelenecektir. Bu incelemede yazarın, Epik tiyatronun “yadırgatma” yönteminden ve Geleneksel tiyatronun göstermecî biçeminden nasıl yararlandığı gösterilmeye çalışılacaktır. Böylece, yazarın, Epik ve Geleneksel tiyatronun yadırgatma yönteminden yararlanarak ürettiği kendine özgü ironik bakış açısı ortaya konulacaktır. Çalışmamızın “Epik ve Geleneksel Tiyatroda İroni ve Yadırgatma” başlıklı birinci bölümünde önce ironi kavramının tanımı, kavramın doğuşundan günümüze kadar geçirdiği gelişimler ve değişimler kısaca gözden geçirilerek yapılacaktır. Daha sonra Epik ve Geleneksel tiyatrodaki yadırgatma yönteminin tanımı karşılaştırma yapılarak yapılacaktır.

Çalışmamızın “Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Epik ve Geleneksel Tiyatrodan Yararlanma Biçimi ve Yadırgatma Yöntemi” başlıklı ikinci bölümünde, Arayıcı'nın Epik ve Geleneksel Tiyatro kaynaklarından nasıl yararlandığı, “yadırgatma” yöntemini nasıl kullandığı ve oyunlarındaki ironi incelenecek. Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, *Seferi Ramazan*

Bey'in Nafile Dünyası, *Rumuz Goncagül* ve *Tanilli Dosyası* adlı oyunlarında farklı ironik yaklaşımları olduğunu örneklerle göstermeye çalışacağım. Arayıcı'nın Batı ve Türk tiyatrosundan yararlanırken kendine özgü bir ironi çeşitlemesi yarattığını, her oyununda farklı örnekler ve farklı biçimlerde bu ironinin görülebileceğini bu bölümde ortaya koymaya çalışacağım. Arayıcı, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* adlı oyununu izleyici için kurulmuş bir halk mahkemesi olarak kurgulamış ve böylece, "oyun içinde oyun" kurgusu ile yadırgatma yönteminden yararlanmışır. *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası* adlı oyununda Arayıcı, Geleneksel tiyatronun göstermecî biçeminden yararlanmış ve bu sayede trajik ve komik etkileri bir araya getirerek ironi yaratmışır. Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül* adlı oyununun şakalı, hoşgörölü, günümüze uyarlanmış bir ortaoyunu olduğunu söyleyebiliriz. Arayıcı'nın bu üç oyununda da yadırgatma yöntemini kullandığını ve Geleneksel tiyatronun anlatım özelliklerinden yararlandığını söyleyebiliriz. *Tanilli Dosyası (Geçit)* adlı oyunu ise farklı özellikler gösteren bir oyundur. *Tanilli Dosyası (Geçit)*'de yadırgatma yöntemi kullanılmamakta, illüzyon yaratılmaktadır. Belgesel oyun olarak niteleyebileceğimiz bu oyunda, Server Tanilli'nin gerçek hayat hikayesi oyunlaştırılmışır.

Çalışmamızın, "1960-1980 Yılları Arasında Türk Tiyatrosunda İroni ve Oktay Arayıcı" başlıklı üçüncü bölümünde, Arayıcı'nın çağdaşı yazarlarla karşılaştırma yapılacaktır. Epik ve Geleneksel tiyatronun göstermecî biçeminden yararlanarak oyunlar yazan, Haldun Taner'in, Turgut Özakman'ın ve Ferhan Şensoy'un oyunları ile Aziz Nesin'in öykülerinden uyarlanarak sahnelenen oyunlar, Arayıcı'nın oyunları ile aynı gelenek içinde değerlendirilebilir. 1960-1980 yıllarında yazılan oyunlarda konu seçiminde de

ortak yönelimler bulunmaktadır. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde, önce Arayıcı'nın oyunlarını yazdığı dönemde yapıtlar veren diğer yazarların konu seçimlerindeki ortak yönelimleri Arayıcı'nın oyunlarının konusu ile karşılaştıracam. Daha sonra Arayıcı'nın kendine özgü bir ironik bakışının olup olmadığını diğer yazarların oyunlarında ortaya çıkan ironi ile karşılaştıracam. Böylece Arayıcı'nın Türk tiyatrosundaki yeri ve önemi de irdelenmiş olacaktır.

Oktay Arayıcı'nın, *Dışarda Yağmur Var*, *Kondulu Hayriye*, *Fehime Aramızda* ve *Tatlı Su Balıkları* adlı oyunları yayınlanmamış olduğu için onlara ulaşamadığından bu çalışmanın kapsamına alınmadılar. Ayrıca bu çalışmada, Arayıcı'nın oyun yazarı olarak Türk tiyatrosuna katkısı irdeleneceğinden, senaryolar da çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Oktay Arayıcı hakkında yapılmış birkaç incelemeden biri Yusuf Sağlam'ın *Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatro Öğeleri* adlı kitabıdır. Bu kitapta Sağlam, Arayıcı'nın oyunlarındaki geleneksel öğeleri ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Fakat bu kitapta, oyun içi çözümlemeler ağırlık kazandığından, Arayıcı'nın Epik ile Gelenekseli hangi noktalarda birleştirdiği konunun kapsamına alınmamıştır.

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü'nün *Oktay Arayıcı İçin* adıyla yayınladığı kitapta, Oktay Arayıcı hakkında yazılmış makaleler toplanmıştır. Bu makaleler içinde Arayıcı'nın oyunlarındaki Epik ve Geleneksel özellikler üzerinde duranlar olmakla birlikte bu çalışmalar da kapsamlı analizler içermemektedir.

Oktay Arayıcı'nın oyunlarında yadırgatma yöntemini irdelemek için Bertolt Brecht'in, *Hurda Alımı Sosyalist Açından Bir Sanat Kuramı*, *Sosyalist*

Gerçekçilik ve Toplum ile *Tiyatro İçin Küçük Organon* adlı kitaplarındaki düşünceleri Epik tiyatro için temel alınacaktır. Geleneksel tiyatrodaki yadırgatma yönteminin ve göstermecî biçiminin Arayıcı'nın oyunlarında kullanılma biçimini irdelemek içinse Metin And'ın ve Cevdet Kudret'in Geleneksel tiyatroyla ilgili çalışmaları temel kaynaklar olarak kullanılacaktır. Sevda Şener'in, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* ile *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* adlı kitapları ile Beliz Güçbilmez'in "Modern Sonrası Tiyatroda İroni ve Bir Örnek Olarak Tom Stoppard Tiyatrosu" adlı doktora tezi, Robert Boies Sharpe'nin *Irony in the Drama* (Tiyatroda İroni) adlı kitabı ve Ernst Behler'in *Irony and the Discourse of Modernity* (İroni ve Çağdaşçılık Tartışması) adlı kitabı Oktay Arayıcı'nın oyunlarında kendine özgü bir ironi yaratıp yaratmadığını irdelemek için temel kaynaklar olarak kullanılacaktır.

Oktay Arayıcı'yı, sanatını gerçekleri göstermek ve böylece dünyayı değiştirmek adına kullanmış bir yazar olarak değerlendirebiliriz. Oyunları, toplum yaşamındaki çelişkileri ironik bir tutumla sergilemektedir. Oyunlarda, toplumun, ekonomik, sosyal ve psikolojik tahlili yapılır. Çünkü Arayıcı, kendisini, topluma karşı sorumlulukları olan bir yazar olarak görmüştür.

Oktay Arayıcı'nın Türk tiyatrosundaki yeri, tiyatromuza katkısı ve önemi, oyunların irdelenmesi ile ortaya konulmaya çalışılacaktır.

BÖLÜM 1

EPIK VE GELENEKSEL TİYATRODA İRONİ VE YADIRGATMA

Oktay Arayıcı'nın oyunlarında Epik ve Geleneksel tiyatronun “yadırgatma” etkisi ile anlatım özelliklerini görmek mümkündür. Yadırgatma yönteminin, yazar, seyirci ve oyuncu açısından ironi üretecek biçimde kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu nedenle, tezin bu bölümünde öncelikle ironinin ne anlama geldiği irdelenecek, daha sonra yadırgatma yönteminin Epik ve Geleneksel tiyatrodaki kullanım özellikleri tartışılacaktır. Yadırgatma etmeninin Epik ve Geleneksel tiyatrodaki kullanımlarının tam anlamı ile örtüşmediği, amaç farkı olduğu bu bölümde gösterilmeye çalışılacaktır. Kurgu kalıpları ve yöntemlerinin, komedi üretme kalıpları ile düşünce üretme ve bilinçlendirme biçimlerinin bu iki tiyatro anlayışında bazı farklılıklar gösterdiği de bu bölümde gösterilmeye çalışılacaktır. Böylece, Oktay Arayıcı'nın hangi açılardan Epik tiyatro anlayışına, hangi açılardan Geleneksel tiyatro anlayışına yaklaştığı ve bunu yaparken oyunlarında kendine özgü bir ironik bakış geliştirip geliştirmediği incelenecektir.

A. İroni Nedir?

“İroni” kavramını tanımlayabilmek için kavramın doğuşundan günümüze kadar geçirdiği gelişimleri ve değişimleri gözden geçirmek gerekir. Bu tezde Oktay Arayıcı’nın oyunlarında Epik tiyatro ve Geleneksel tiyatro öğelerinin ironik bir yaklaşımla kullanıldığı tartışılacağından, ironi kavramının irdelenmesine sınırlı ölçüde yer verilecektir. Bu nedenle, bu bölümde ironi kavramı genel özellikleri ile ele alınacaktır.

İroni kavramı, doğuşundan günümüze kadar, pek çok anlam değişimine uğramış, gelişmiş ve birçok incelemecinin yeniden tanımlamalarıyla anlamı genişletilmiştir. Tarih içinde her ne kadar değişik formlarla ortaya çıkmış olsa da genel anlamda bazı özelliklerinin değişmediğini söyleyebiliriz. İroni incelemeleri genellikle Sokrates’e özgü ironinin incelemesi ile başlar. Sokrates’e özgü ironi, bir konuşma hilesi olarak değerlendirilir. Quintilian, Sokrates’in bütün yaşamının ironik bir renk taşıdığını çünkü hayatı boyunca başkalarının bilgeliklerine duyduğu merakın içinde kaybolmuş cahil insanı oynadığını belirtir (Behler 77-78). Quintilian, ironinin, konuşmacının niyeti ile asıl söyledikleri arasındaki farktan ortaya çıktığını belirtiyor (Behler 77). Bu tür ironi konuşma hüneri olarak tanımlanır ve Quintilian, bunun en iyi uygulayıcısı ve yaratıcısı olarak Sokrates’e gönderme yapar. Konuşma hüneri olarak ironi, konuşmacının karşısındaki kişiyi överek, eleştirmesi ve suçlaması, dolayısıyla kandırması anlamına gelmektedir. Sokrates’in konuşma hünerindeki ironik tutumunun yalnızca kandırmak değil, aynı zamanda karşısındakini doğru olana yöneltmek

olduğunu göz önüne aldığımızda, Sokrates'e özgü ironinin aynı zamanda alçakgönüllülüğün ifadesi olduğunu da söyleyebiliriz.

Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* adlı kitabında oyun kişinin, seyircinin bildiği halde kendinin bilmediği bir gerçek hakkında yanılgıya düşmesi anlamında ironinin hem “dramatik” hem de “komik” olarak kullanıldığını ve tiyatroda ironinin seyirciyi üstün konuma getirdiğini belirtir (159). Şener, tiyatroda ironinin, umulanın ya da kastedilmiş olanın tersinin gerçekleşmesi ve bu yüzden oyun kahramanının zor duruma düşmesini anlattığını, trajik ironinin ise, kahramanın, kendi yıkımından sorumlu olması ve yazgının değişmezliği olarak tanımlandığını belirtir (159). Oyun kahramanı, bilmeden bir hata yapıp kendi yıkımını hazırladığında, bundan sorumlu olduğunu bilememesi ile ironi yaratılırken aynı zamanda yazgının değişmezliği mesajı da verilerek yaşam ironisine dikkat çekilir. Bu konuyla ilgili olarak Beliz Güçbilmez, *Modern Sonrası Tiyatroda Ironi ve Bir Örnek Olarak Tom Stoppard Tiyatrosu* başlıklı doktora tezinde şöyle söylüyor:

İroni, kullanıldığı her yerde bir tür karşıtlığı içerir ama etkisi ancak iki karşıt duygunun yan yana gelmesiyle açığa çıkar: acı çekme ve gülme. Bir durum ya da olay aynı anda hem acıklı, hem komik olduğunda ironinin kuralları işlemeye başlamış demektir. Acı çekme ve gülme etkilerinin aynı anda gündeme gelebilmesi için, ironi ile karşılaşan kişinin acı çekecek denli [...] özdeşleşmiş, gülebilecek kadar uzaklaşmış olması gerekmektedir. (I)

Güçbilmez, ironinin etkisinin aynı anda hem duygusal hem de düşünsel olduğundan, kavramın, bir iç çelişkiyi ve bağlantılı olarak bazı belirsizlikleri içinde barındırdığını söyler (I). Yaşamın kendi iç ironisi bu çelişkinin

kaynağını oluşturur. İnsanın bilmeden kendi sonunu hazırlamasının nedenini bilemeyiz ya da az çok biliriz ki bu da bilme ile bilememe arasındaki çelişkiyi gösterir. Oyun kahramanının bildiğini sandığı halde bilememesi, yaşamın iç çelişkisine işaret ederken, seyircinin de gülme ile acıma arasında kalması, oyun kahramanı gibi yaşamın çelişkisi karşısında ironik bir konumda yer almasına neden olur.

Antik Yunan'dan modern sonrasına kadar dramatik ironinin evrimi geniş bir inceleme konusu oluşturmaktadır. Genel izlenimlerden yola çıkılacak olursa ironinin, Antik Yunan'da, romantik dönemde, modern dönemde ve modern sonrası dönemde kavram olarak farklı anlamları içerdiği görülebilir.

Beliz Güçbilmez, dramatik ironi teriminin Connop Thirlwall'ın 1833'de yazdığı "Sophokles İronisi Üzerine" adlı makalesi ile doğduğunu belirtmektedir (12). Thirlwall, ironiyi, hem dramatik metne özgü hem de ironinin dramatik bir biçimi olarak kullanmış, söz ironisi, pratik ironi ve diyalektik ironi olmak üzere üç tür ironi tanımlaması yapmış (Güçbilmez 13). Söz ironisi, konuşmacının düşüncesi ile konuştukları arasında karşıtlık yaratması ya da kullandığı sözcüklerle ifade edilmek istenen düşünce arasında uçurum yaratılması olarak tanımlanıyor. Pratik ironi, Thirlwall'ın tanımına göre beklenen ile gerçekleşen arasındaki çatışmadır. Diyalektik ironi ise ironik tavır olarak açıklanmaktadır. Güçbilmez, Thirlwall'ın makalesinde ironinin, eserin çeşitli bölümlerinde kullanılan bir araç değil, esere asıl rengini veren "başat" ve "kuşatıcı" öge olarak tanımlandığını fakat diyalektik ironinin tanımının yeterince aydınlatıcı yapılmadığını belirtir (13). Bu durumda dramatik metne özgü ironi, anlatılan öykünün dramatik özelliği,

ironinin dramatik biçimi ise anlatma biçimi olarak dramatik ironiyi kullanma hüneri şeklinde açıklanabilir.

Sophokles'in eserlerinde Thirlwall'ın ironi tanımlarının örneklerini görebiliriz. Sophocles'in *Kral Oedipus*'u, ironi incelemelerinin önde gelen inceleme konularından biri olmuştur. Robert Boies Sharpe, Sophocles'in *Kral Oidepus*'u ile ilgili olarak, bilmeden babasını öldüren ve yine bilmeden annesi ile evlenen kahramanının bilinçsizliğinin "kalbi incitici" dramatik ironi olduğunu söylemektedir (100). Kahramanın bilmediği gerçekleri seyircinin bilmesi dramatik ironinin ortaya çıkmasını sağlar. Kahramansa gerçeklerin neler olduğunu yavaş yavaş öğrenecektir. Sophokles'in, tragedyalarını yazarken, büyük ölçüde çifte anlamlı sözcüklere yer vermesi sözel ironi olarak değerlendirilmiştir. Sharpe, çifte anlamlı sözcüklerin aslında hangi gerçeğe işaret ettiğini kahramanın bilmemesi ve seyircinin daha fazla bilgiye sahip olmasını ironinin dildeki ikinci katmanını ortaya çıkardığına dikkat çekmektedir (100-101). Yazarın, oyunlarının başında yarattığı durumlarla, bazı gerçeklerin görülmesini engellemesi ve oyunun sonuna doğru seyircinin gerçeklerin neler olduğunu yavaş yavaş anlaması Sophokles'e özgü ironinin ikinci özelliği olarak değerlendiriliyor.

Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* adlı kitabında, tragedyalarda kullanılan ironi ile ilgili olarak şunları söyler:

Olayların "ironik" (tersinlemeli) bir anlam taşıması, Antik Yunan tragedyalarında çok sık rastlanan bir anlatım ustalığıdır. Ironik olay veya durum, görünen gerçeğin ötesinde, gizli anlamları anıştırması ile öykünün anlamını zenginleştirir. Seyircinin bu gizli gerçeği, baş oyun kişisinden önce fark etmesi, buna karşın, oyun

kişisinin bilmezlik içinde hatasını sürdürmesi ve yıkımını hazırlaması seyirciye bir anlayış üstünlüğü verir. İronik anlatım, seyircinin düşüncesini kurcalayan bir anlatım hüneridir. (35)

Tragedya yazarları içinde ironiyi en etkili biçimde kullanan yazarın Euripides olduğu söylenmektedir (Behler 69). Ernst Behler, Friedrich Schlegel'in ironi incelemelerinde Euripides'in, Yunun edebiyatının "genetic view" (genetik fikrinin) temelini attığını söylemektedir (69). Bunun nedeni Euripides'in ironiyi kullanım şekli ile ilgilidir. Euripides, ironiyi sadece teknik bir araç olarak kullanmakla kalmayıp bir yazar tutumuna ve bir yazarlık "konumlanışına" dönüştürmüştür (69). Behler'e göre, Euripides iki yol görmüştür; prologlarda yenilik yapmak ve kader düşüncesini terk etmek (69). Euripides de Sophocles gibi çifte anlamlı sözcükler kullanır. Bunun yanı sıra kullandığı mitoslar yazdıklarının yeniden yorumlanabilmesi için özgürlük sağlar. Euripides, tragedya yazarı olarak kurduğu yapıyı kendi bozan bir yazar olarak, ironinin onun yazarlık konumlanışında olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum Euripides'in, ironi tarihi içinde, diğer tragedya yazarlarından farklı bir öneme sahip olmasını sağlamaktadır.

Komedyada ironi, gülünç olanın taklit edilirken "kusur" üzerinde durulması ve bu kusura gülen insanların gülerken aynı duruma düşmekten korkmaları olarak değerlendirilebilir. Aristoteles, *Poetika* adlı yapıtında komedyayı şöyle tanımlamaktadır:

Komedy, [...] ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte komedy, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine, *gülünç olan*'ı taklit eder; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü, *gülünç olan*'ın özü, soylu olmayışa ve kusur'a

dayanır. Fakat bu kusur, hiçbir acılı, hiçbir zararlı etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte, asla acı veren bir ifadesi yoktur.(20)

Sevda Şener, *Yaşamın kırılma Noktasında Dram Sanatı* adlı kitabında klasik anlayışa göre seyircinin, gülünç düşürülenin durumundan ibret aldığını ve benzer bir hatayı yapmaktan kaçındığını söylüyor. Komedyada ironi, seyircinin oyun kahramanının düştüğü komik duruma gülerken aynı zamanda benzer bir duruma düşmekten korktuğu için yaklaşma ile uzaklaşma arasında çelişik bir konumlanışta kalmasında aranabilir.

“Romantik ironi” kavramının doğuşuyla ironi kavramında önemli bir anlam genişlemesi olmuştur. Öncelikle oyuncu ve seyirciyi kapsayan kavram bu kez merkezine yazarı almıştır. Romantik ironi, yaşamın tüm açmazlarını, karşıtlıklarını uzaktan görebilmek olarak tanımlanır. Şener, bu ironide, sıradan insanların, dünyada yaşananları fark edemediklerinden şaşkınlığa düştüklerini, yazarın ise bu çelişkileri gördüğü ve nesnel bir bakış açısı ile değerlendirdiği için sıradan insanlardan daha üstün konuma geçtiklerini belirtiyor (159). Yaşamın çelişkileri karşısında yazarın, yaşamın üzerine çıkıp uzaktan bakabilmesi romantik ironinin konusunu oluşturur. Romantik ironi ile birlikte “oyun içinde oyun” düşüncesi ortaya çıkmış ve ironi kavramının anlamı genişletilmiştir. Sevda Şener, yaşamın Romantiklere göre oyun oluşunu şöyle ifade eder: “Romantiklere göre tiyatro, yaşanan ve seyredilen bir yaşam oyunudur. Yaşamın kendi de bir oyun olduğundan, tiyatro oyun içinde oyun sunar” (160).

Romantik dönemde ironi incelemeleri, öncelikle Shakespeare’nin oyunlarını örnek almaktadır. Robert Boies Sharpe, büyük dramatisit

Shakespeare'nin dünyanın en büyük ironisti olduğunu söylüyor (52). Ironi, dramatik ve retorik bir anlatım aracı olmaktan çıkmış, kurgusal ve biçimsel bir anlatım aracına dönüşmüştür. Shakespeare'le birlikte yazarın, sanat anlayışını ve dünya görüşünü metnine biçimsel düzeyde de yansıttığının mümkün olabileceği görülmüştür (Sharpe, 52-54). Shakespeare, öznel olanla evrensel olanı birleştirmiş ve böylece romantik ironinin başlangıç noktası olmuştur.

Romantik ironi gerçekçi tiyatrodaki bazı değişikliklere uğramış ve bunun öncülüğünü Henrik Ibsen ve August Strindberg yapmış. Beliz Güçbilmez, modern dönemde ironiyi, adı anılan iki yazarın "otobiyografik ironi" denilebilecek bir ironi türünde örneklerle sergilediklerini belirtiyor (54). Her iki yazar da kendi metinlerine düşünsel ya da duygusal çelişkilerini malzeme yapmışlar. Sharpe, Ibsen'in hikaye söyleme tekniğinin *Kral Oedipus* ile benzerlik gösterdiğini söylemektedir (154). Ibsen'in oyunlarında da hiçbir şey görüldüğü gibi değildir. Oyunların sonunda tıpkı Oedipus'ta görüldüğü gibi "ironic shocks" (ironik şoklar) görülür (154). Güçbilmez, "Ibsen tiyatrosunda ironi, içinde bir teatral aygıt olarak kullanıldığı dramatik metnin anlam bütünlüğünü tehdit eden bir unsura dönüşmesiyle, dönemin diğer gerçekçi yazarların kullanımından farklılık gösterir ve bir katkıya dönüşür" (70) saptamasını yapar. Sharpe, Strindberg'in dramatik bütünlük içinde, kahramanın ruh bölünmesini dramda meydana getiren, oldukça kişiselleştirilmiş kendi trajedisini "korkunç gizli bölünme" olarak tanımlamaktadır (164). Strindberg, Ibsen'in ironisini kişiselleştirmiştir. Oyunların, yazarın iç çelişkilerini yansıttıklarını söyleyebiliriz. Bu izlekte oyunlar yazan bir diğer yazar ise, Pirandello'dur. Pirandello'nun en önemli

etkisi ise ironinin anlam gelişmesindeki bir sonraki adıma ya da Absürd tiyatrodaki kullanımına yaptığı katkıdır. Sharpe, Pirandello'nun kısa oyunlarında çeşitli düzeylerde "taklit"lerin oyun içinde oyun olarak kullandığını belirtmektedir (155). Böylece tiyatral olanla gerçek olan arasında bir belirsizlik ortaya çıkacaktır. Bu da, Pirandello'nun, dünyanın açıklanamaz gerçekliğini açıklamaya çalışarak Absurd tiyatronun zeminini hazırladığını göstermektedir.

Brecht tiyatrosunda ironinin, bu tezin amacı açısından önemli olduğu düşünülebilir. Tezde Oktay Arayıcı'nın oyunlarında Epik tiyatro öğeleri inceleneceğinden Brecht'in ironiyi nasıl kullandığı önemli bir nokta olarak göz önünde bulundurulacaktır. Fakat Brecht tiyatrosunda sahne, dramatik metinden daha ağırlıklı bir öneme sahip olduğu için Brecht tiyatrosunda ironi kavramını sahneye ve oyuncuya ilişkin bir kavram olarak ele almak daha yerinde olacaktır. Bunun yanı sıra Brecht'in oyunlarında ironinin kullanımını irdelleyebilmek için "yadırgatma" etkisi üzerinde durmak gerekiyor. Brecht tiyatrosunda, gerçekçi tiyatro anlayışındaki gerçeklere nesnel bakış açısının yerini, gerçekten kuşkulama ve yeni bir gözle eleştirel olarak değerlendirme alır. Bu amaçla kullanılan "yadırgatma" etkisi ironinin anlamının genişlemesine bir katkı sağlar. ironi, yazarın, okurun ya da izleyicinin sanat yapıtıyla kurduğu ilişki biçimi ile ortaya çıkmaktadır. Okuyucu ya da izleyici, sanat yapıtının gerçek olmadığını bildiği halde gerçekmiş gibi okur ve izler. Fakat "yadırgatma" faktörü ile izleyicinin aniden bunun farkına varması, yaklaşma ve uzaklaşma arasında ironik bir konumlanışta kalmasına neden olur. Bu da Brecht tiyatrosunda yadırgatmanın sağladığı ironik etkidir.

Ironinin bir sonraki adımı Absürd tiyatro oyunlarıdır. Martin Esslin, *Absürd Tiyatro* adlı kitabında Absürd tiyatronun günümüzün gerçek sanatçısına, kayıtsızlık ve bilinçsizliğin duvarını yıkmak ve insana, durumunun asıl gerçeği ile karşılaştığında bunu fark etmesi için yeni bir bakış açısı kazandırdığını söylemiştir (312). Absürd tiyatro, insana, yaşadığı dünyanın ve bu dünyadaki durumunun saçmalığını işaret eder. Bu nedenle de insanların iletişimde bir araç olarak kullandıkları dil de yeterli bir araç olarak görülmemelidir. Sevda Şener, Absürd tiyatrodaki yadırgatma etkisinin Brecht tiyatrosundan daha güçlü olduğunu söylemektedir (302). Bu ana düşünce doğrultusunda yazılan oyunların, biçimsel özellikleri de ironinin kapsamına alınabilir. Gary J. Handwerk, Samuel Beckett'in oyunlarında ironi kullanımının en iyi örneklerinin görülebileceğini söylemektedir (172). Handwerk, insanın bu dünyadaki konumunun farkında olamamasını insanın ironisi olarak değerlendirmektedir (173) Beckett'in "öz-farkındalık" bilinciyle kendine işaret ettiğini, içinde bulunulan ortamın farkında olan yazarın bazı teknik seçimler yaptığını belirtir (172-173). Beliz Güçbilmez, Beckett'in, Ionesco'nun ve Genet'in oyunlarının hem "uyumsuz" düşüncenin beraberinde bilgece ama buruk bir gülümseyişle taşınan genel bir ironik tonu yansıttığını hem de bu yazarların her birinin tiyatro sanatını oluşturan farklı öğelere vurgu yaparak bu ironiyi özgün katkılarıyla geliştirip çeşitlendirdiğini belirtmiştir. Ionesco, dili bir karşı dile çevirerek ironik kullanıma sokar. Genet'in tiyatrosunda da izleyicinin gündelik yaşamının tiyatrodan daha sahte olduğu anlayışı yinelenir.

Tiyatroda ironi, edebiyatla paralel olarak gelişmiş ve modern sonrası "post-absürd" olarak adlandırılan dönemde "anlatı"nın oyunlara girmesi ile

yeni bir gelişim göstermiştir. “Anlatıyı ironik bir araç olarak kullanan oyunlarda, oyun kişileri anlatının yüzeysel anlamıyla ilgilenirken, seyir yerindeki anlatının asıl hedefi olan izleyici, anlatıyı dönüştürülmüş bir malzeme olduğunun bilinciyle, metnin tamamını anlamak, derin anlama ulaşmak için bir anahtar olarak kullanır” (116) Öykü anlatıcılarının sahnede ve dramatik bir metin içindeki işlevleri, ironinin iki yönlü olarak işlemesine yardımcı olur.

İroninin “türlerarasılıktan” “metinlerarasılığa” geçişi aynı dönemde yazılmış oyunlar arasında kurulan ilişkiyle sağlanmaktadır. Metinlerarasılıkta kullanılan parodi, pastiş, kolaj ve üstkurmaca gibi araçlar, ironik yazma hünerine dönüşmüş ve okuma katmanlarını çoğaltmıştır. İroninin anlaşılabilmesi için daha önce olduğu gibi metnin ne anlattığını anlamak yetmemekte, biçim bilgisiyle desteklenmiş biçim okumaları da, metnin ironisini kavrayabilmek için gönderme yapılan öteki eserlerin de bilinmesini gerektirmektedir.

Oktay Arayıcı’nın, oyunlarında, Epik ve Geleneksel tiyatro öğelerinin nasıl kendine özgü bir ironi üretecek biçimde kullanıldığı incelenecektir.

B. Yadırgatma Nedir?

“Yadırgatma” yönteminin Epik tiyatronun ve geleneksel Türk tiyatrosunun ortak özelliklerinden biridir. Bu bölümde öncelikle “yadırgatma” ya da “yabancılaştırma”nın Epik tiyatroda ve Geleneksel tiyatroda ne anlama geldiği tartışılacak, daha sonra Epik ve Geleneksel tiyatroda yadırgatmanın amaç farkı üzerinde durulacak, son olarak uygulamadaki yöntem farklılıkları

üzerinde durulacaktır. Bunun için, kurgu kalıpları, tip kalıpları ve komedi üretme kalıpları ele alınıp değerlendirilecektir.

Cevdet Kudret, tiyatroda “göstermeci” ya da “benzetmeci” olmak üzere iki temel anlatım biçemi olduğunu belirtmektedir (Kudret 1:85). “Göstermeci / yanıltmasız” tiyatroda, gösterilen oyunun bir oyun, oyuncunun oyuncu olduğu, bunların, herhangi bir yanıltma ile, gerçek sanılmaması gerektiği seyirciye sezdirilir (85). “Benzetmeci / yanıltmalı” tiyatroda ise, gösterilen oyunun oyun, oyuncunun oyuncu, sahnenin sahne olmayıp gerçek olduğu sanısı uyandırılmaya çalışılır. Kudret, buna paralel olarak, tiyatro eserlerinin : “açık eser” ve “kapalı eser” olmak üzere de ayrıldığını söylemektedir (86). Epik ve geleneksel tiyatro eserleri “açık eser” olarak da değerlendirilir.

Gerçekçi dramatik tiyatroda, sahnenin üç değil de dört duvarı olduğu varsayılır. Buna karşın Brecht, Epik tiyatroda sanal dördüncü duvarı kaldırmış, böylece seyircinin izlediği olayları gerçekmiş gibi algılamasını önlenmiştir (Brecht, *Hurda Alımı Sosyalist...* 112). Sahnede olduğu varsayılan dördüncü duvarın kaldırılması oyunculukta “yadırgatma” yönteminin kullanılmasını kolaylaştırır. Epik tiyatronun öncüsü Bertolt Brecht, *Tiyatro İçin Küçük Organon* adlı kitabında, “oyuncu, bir an bile kendisinin bütünüyle canlandığı tipe dönüşmesine izin vermemelidir” (72) der. Oyuncunun tutumu “yabancılaştırma” etkisinin ortaya çıkmasında önemli bir role sahiptir. Brecht’e göre, oyuncuya düşen, canlandığı karakteri yalnızca göstermektir. Oyuncu, canlandığı karakterin duyguları ile kendi duygularını özdeşleştirmeden kaçınmalıdır (72). Böylece, izleyici de canlandırılan karakterle kendi duygularını özdeşleştirmeyecektir. Brecht’e göre oyuncu, oynadığı karakterin kişiliğinde erimeden sadece o karakteri nasıl

düşündüğünü göstermeli ve bunu sanatsal bir eyleme dönüştürmelidir (73). Brecht, oyuncunun, sahnede kendisi değil de, kurgulanan karakter varmış gibi yaparak izleyiciyi aldatmamasını, sahnede olup bitenlerin önceden çalışılmadığı, her şeyin ilk kez ve yalnızca bir defaya özgü olup bittiği izlenimini uyandırarak da seyirciyi aldatmaması gerektiğini söylemektedir (74). Oyuncunun oynadığı oyunu bildiği izlenimi vermesi onun özgürlüğünü arttıracak böylece, canlandığı karakterin sadece öyküsünü anlatmakla yetinecektir. Brecht, “yabancılaştırma” etkisini yaratabilmek için oyuncunun, seyircinin canlandırılan karakterle özdeşleşmesini sağlamak için öğrendiği her şeyi bir yana bırakmasını istemekte ve şöyle söylemektedir:

Seyircilerini trans haline sokmamayı amaçlarken, kendisi de transa girmemelidir. Kasları gevşek kalmalıdır [...] Oyuncunun konuşma biçimi, seyircinin dikkatini dağıtacak ve buna bağlı olarak anlamın yitip gitmesine yol açan kadanslardan arınmış olmalıdır. Bir sarhoşu canlandırırken bile kendisi de sarhoşmuş etkisini uyandırmamalıdır; yoksa seyirci, sarhoşluğun nedenini nasıl anlayabilir? (Brecht, *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum* 139)

Brecht, *Hurda Alımı* adlı kitabında da, oyuncunun yabancı bir yüz oluştururken, kendi öz yüzünü tümüyle ortadan kaldırdığında, yabancılaştırma etkisinin ortaya çıkmayacağını, oyuncunun iki yüzü üst üste getirmesi gerektiğini söylemektedir (156).

Geleneksel tiyatrodan da “yadırgatma” ya da “yabancılaştırma” etkisi oyuncu tarafından gerçekleştirilir. Ortaoyunu ve Karagöz gibi Geleneksel Türk tiyatrosu örneklerinde de Epik tiyatrodan olduğu gibi “yadırgatma” önemli bir etkidir. Seyirci, oyuncunun oyuncu ve oynananın da bir oyun olduğunu

bilir. Geleneksel tiyatro oyunlarının yapısı da “açık biçim”e uygundur. Cevdet Kudret, “açık eser”in seyirci ile oyuncu arasındaki alışveriş temeli üzerine kurulduğunu, oyun kişileri, seyircilerin kimliklerine, ilgilerine ve oyuncuların isteklerine göre ayarlanan, parçaları yer değiştirebilen, uzatılıp kısaltılabilen değişken yapıya sahip oyunlar olarak değerlendirmektedir. Ortaoyununda oyuncu ile seyirci klasik dramatik tiyatrodakinin tersine içli dışlıdır. Epik tiyatroda olduğu gibi oyuncularla seyirciler iletişim içindedirler. Ortaoyununda “iş biten oyuncular, meydandan uzaklaşmaz, bir yana çekilip oturur. [...] Pişekâr, oyunun başlangıcında, ‘Cümleten safâ geldiniz!’ vb. diyerek seyirciyi selâmladığı gibi, oyunun sonunda da halka teşekkür eder, gelecek oyunun adını ve yerini bildirir” (Kudret 87). Ortaoyunu, seyirciyi de oyunun bir parçası durumuna getirmektedir.

Ortaoyununda oyunun bir oyun olduğu oyuncular tarafından seyirciye fırsat bulundukça hatırlatılır. Metin And, gerçekten yapılabilecek hareketlerin bile gerçeğe uymayacak biçimde yapıldığını söylemektedir. Oyuncuların bu tutumlarıyla ilgili olarak And, birine para verilirken gerçek para kullanılacak yerde, yalnız para sayma hareketiyle yetinilmesini, kapı açarken ya da kaparken “çingır mıngır” sesinin çıkarılmasını örnek vermektedir (234).

Büyücü adlı ortaoyunu metninde, Pişekâr’ın Kavuklu’ya bulduğu ev ile ilgili konuşmalar bu konuya örnek gösterilebilir. Oyunda Pişekâr Kavuklu’ya ev olarak etrafı perdelerle çevrelenmiş “yenidünya” diye adlandırılan ve ev işlevi gören yeri gösterir. Fakat Kavuklu’nun tepkisi beklenildiği gibi olmaz.

Kavuklu bir evle karşı karşıya olunmadığını çekinmeden söyler. Kavuklu “(Çerginin bir tarafından girip öbür tarafından çıkarak.) Vay efendim ev vay! Babam, bu nasıl ev? Bunun ne alt katı var, ne üst katı; âdeta Çingene

çergisine benzer bir şey” (161) diyerek seyircinin gördükleri şeyin bir ev olduğunu farz etmesini engeller. Böylece seyirci sahnenin bir oyun yeri, oyunun da bir oyun olduğunu bilir.

1. Yadırgatma Yönteminde Amaç Farkı

Epik tiyatro ile Geleneksel tiyatronun, klasik tiyatroda yaratılan illüzyonu bozan, seyirciyi “yabancılaştırarak” oyuna “uzak açıdan” bakmasını sağlayan “yadırgatma” etkisini aynı amaçlarla kullandıklarını söyleyemeyiz. Bu bölümde Epik tiyatro ile geleneksel tiyatronun “yadırgatma”da amaç farklarını tartışacağım.

Cevdet Kudret, “hangi konuyu işlerse işlesin, ortaoyununun başta gelen özelliği komedyaya oluşudur” (86) demektedir. Karagöz oyununda da ortaoyununda da *Ferhad ile Şirin* gibi acıklı halk masalları bile “komedyaya havası içine bürünür” (86). Nihâl Türkmen, ağır bir trajedi havasında olan aşk hikayelerinin, ortaoyununa geçirilirken bütün ciddi ve acıklı yönlerinden arındırılarak, birer komedi haline getirildiğini, ölüm, ayrılık, gözyaşının ustalıklı ortadan kaldırıldığını ve bu yüzden özellikle bırakılmış acıklı sahnelerin bile büsbütün gülünç görüldüğünü belirtmektedir (15).

Muratlarına eremeyen sevgililer Karagöz ve ortaoyununda kavuşurlar. Bu noktadan yola çıkarak Geleneksel tiyatronun asal amacının eğlendirmek olduğunu söyleyebiliriz. “Yadırgatma” yapılırken oyuncuların, sahnenin bir oyun yeri olduğuna işaret eden ve seyirciyi yanılmaktan alıkoyan sözleri genellikle komedi üreten sözlerdir. Seyircinin bir oyun ile karşı karşıya olduğunu anlamasını sağlayan ve oyuna uzak açıdan bakmasına yardım

eden konuşmaların amacı geleneksel tiyatrodaki komedi üretmek yani seyirciyi eğlendirmektir.

Nihal Türkmen, ortaoyununun oyun özelliklerinden biri olan oyunları mantıktan uzaklaştırmak pahasına konuların basite indirilmesine işaret etmektedir (76). Basite indirilen konular “yadırgatma” konusunda oyuncuya komedi üretme olanakları sağlamaktadır. Bu bağlamda Geleneksel tiyatronun seyirciyi eğlendirirken aynı zamanda bazı konularda bilinçlendirdiğini de söyleyebilir miyiz? Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu* adlı kitabında Geleneksel tiyatronun seyirciye eleştirel bakış kazandırdığını gösteren örnekler vermekte, Karagöz ve Ortaoyunu’nun *Binbirgece Masalları*, *Hamzaname* ve *Şahname* gibi kaynaklardan da yararlanmış olduğunu, Karagöz’ün Nasreddin Hoca, Bektaşî, Keloğlan, Keçel ve Köse tiplerinin bir bileşimi gibi görüldüğünü söylemektedir (250). And, bunların halk adamı olarak adaletsizliğe, yukarı toplumsal sınıfa, yalancılığa, softalığa, ikiyüzlülüğe, böbürlenmeye, halkın sağduyusunun temsilcisi olarak karşı koyduklarını belirtmektedir (250). And, Karagöz’ün toplumsal ve siyasal taşlama yönünün bulunduğunu ve bu yönü nedeniyle zaman zaman Karagöz oynatıcılığının yasaklandığını da kanıtlarla anlatmaktadır. Karagöz’ün “açık biçim” olduğu için her olaya, her amaca, her konuya kendini uyduran bir yatkınlığı olduğunu belirten And, Karagöz’ün devlet büyüklerini, ve devlet işlerini hayal perdesine getirdiğini belirtmektedir (130). And, bu konuyla ilgili olarak şu örneği vermektedir: “İyi görünüşlü genç bir adam Karagöz’e ne meslek seçmesi gerektiği üzerinde akıl danışıyor. Karagöz biraz düşündükten sonra gülüyor ve donanmaya girmesini, fakat herhalde amiral olmasını, çünkü hiçbir şey bilmediğini, amiral olmak için de bunun yeteceğini

söylüyor” (131). And’ın aktardığına göre, daha sonra genç adam, amiral kılığında görünür ve Laz Mehmet Ali Paşa’nın yaşadığı bir olayı kendi başından geçmiş gibi anlatır. Bu öyküde Laz Mehmet Ali Paşa’nın beceriksizliğine karşın Sultan’ın kız kardeşi ile evlendirilerek ödüllendirilmesi eleştirilmektedir. Metin And, Karagöz oyunlarında buna benzer biçimde devlet adamlarının eleştirildiğini ve alaya alındığını söylemektedir. Fakat bu siyasal taşlamaların devlet adamları tarafından hoş karşılanmayıp zaman zaman yasaklandığını da eklemektedir. And, bazı “yabancı tanıkların” Karagöz’ü başıboş bir günlük gazeteye benzettiklerini, üstelik yazılı olmayıp sözlü olduğu için daha da ürkütücü olduğunu, kutsal saydıkları Sultan Abdülmecit dışında herkese saldırdıklarını söylediklerini aktarmaktadır.

Geleneksel tiyatro, toplumsal ve siyasal taşlamalar yaparak seyirciyi eğitmekle birlikte bu eleştirel tutumun Geleneksel tiyatronun birincil amacı olduğu söylenemez. Toplumsal ve siyasal eleştirilerin hedefi olan devlet adamları gülünç durumlara düşürülmesi daha çok seyircinin eğlenmesi içindir. Ayrıca, Sultan’ın kutsal sayılması Geleneksel tiyatronun yaşanan durumların değiştirilmesine katkıda bulunmak amacının olmadığını da gösteriyor olabilir. Seyirci, izlediği devlet adamının düştüğü komik durumlara sadece gülüp geçer ve Epik tiyatroda olduğu gibi “Böyle olduğunu hiç sanmazdım”, “böyle olmamalı”, “çok olağanüstü, inanılır gibi değil”, “böyle kalmamalı”, “insanın çektiği acılar boşunadır. Bunun için ilgimi çekiyor”, “onlar ağlayınca ben gülüyorum, onlar gülünce ben ağlıyorum” diye düşünmez. Seyircinin durumu olduğu gibi kabul ettiğini buna eleştirel bir yaklaşım geliştirmediğini daha doğrusu Geleneksel tiyatronun seyirciye bu imkânı sağlamadığını söyleyebiliriz. Metin And, “halk, Karagöz’ün kişiliğinde

kendisine bir sözcü bulmuş oluyordu” (135) demektedir. Fakat Geleneksel tiyatro, toplumsal ve siyasal taşlamalar yaparken de güldürdüğü için eğlendirme amacının eğitmek amacından öncelikli olduğunu söyleyebiliriz.

Epik tiyatronun “yadırgatma”daki amacı geleneksel tiyatronunkinden farklı mıdır? Bertolt Brecht’in “bilim çağının tiyatrosu” olarak nitelendirdiği Epik tiyatronun seyirciyi eğitirken eğlendirmek istediğini söyleyebiliriz. Sevda Şener, “Epik tiyatro anlayışına göre sanat, insanın bu dünyada yaşayabilmesi için ona doğru bilgi vermelidir” (270) değerlendirmesini yapmaktadır. Şener, Epik tiyatronun gerçeği kuşkuyla ele aldığını ve yeni bir gözle değerlendirdiğini söylemektedir (271). Brecht, *Hurda Alımı Sosyalist Açıdan Bir Sanat Kuramı* adlı kitabında, seyircinin tiyatroda izlediklerinden meraka kapılmasını ve bunun yanı sıra da kuşkuyla kapılmasının gerekli olduğunu belirtmektedir (24). Geleneksel tiyatrodaki seyirciden, gerçeğin ne olduğunu bilmesi için merak etmesi ya da doğruyla yanlışın ne olduğuna karar verirken kuşkullanması beklenmez. Sevda Şener, Brecht’in bilim çağının tiyatrosunun, toplum ilişkilerini yöneten yasaları ve yaşamı yöneten kuralları açıklamaktan başka bir görevi daha olduğunu ve bu görevin insanın dünyayı etkileyebileceğini ve değiştirebileceğini gösterdiğini söylemektedir. Dünyayı değiştirebilecek güç “proleterya”nın elindedir. Brecht, edebiyatın amacıyla ilgili olarak şunları söylemektedir: “Geniş, çalışan kitlelerin dileği, edebiyat yoluyla yaşamdaki olayların gerçeğe sadık bir biçimde verilmesidir; olayların gerçeğe sadık yansıtılması, halk, yani çalışanlar yararınadır; bu nedenle edebiyat halk için kesinlikle anlaşılabilir ve verimli, yani halka dönük olmalıdır” (*Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum* 94). İşçi sınıfının bilinçlendirilmesi ve dünyanın değiştirilmesi Epik tiyatronun seyirciyi eğitmeyi

amaç edindiğini göstermektedir. Oysa Geleneksel tiyatroda Sultan'ın kutsal sayılması, dünyanın değiştirilemeyeceğine olan inancın göstergesi sayılabilir. Ayrıca Geleneksel tiyatronun kimi zaman sarayla güçlü ilişkileri olduğu ve özel gösterimlerin verildiği de bazı kaynaklarda belirtilmektedir.

Epik tiyatro anlayışı, tiyatronun eğlendirme amacına karşı değildir. Tersine Brecht, tiyatronun mutlaka eğlendirici olmasını ister. Fakat seyirciyi eğlendirme olgusu Epik tiyatro ile Geleneksel tiyatro arasında farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Geleneksel tiyatroda eğlendirme seyirciyi güldürme, hoşça vakit geçirtme anlamında yorumlanabilir. Epik tiyatroda ise eğlendirme öncelikle öğrenmeden gelen hoşlanma duygusudur. Sevrda Şener, epik tiyatronun eğlendirme görevini, "öğrenmekten ve usun deviniminden doğan sevinci, yaşam diyalektiğini algılamaktan doğan zevki, üretici duruma getirilmekten doğan hoşlanmayı içermektedir" (276) şeklinde değerlendirmektedir. Seyirci, izlediklerine eleştirel bir gözle bakmalı ve bu ona "yaşam diyalektiğini algılamaktan" doğan bir hoşlanma duygusu vermelidir. "Yadırgatma", seyircinin izlediklerini gerçekmiş gibi algılamasını önleyerek bu eleştirel bakış açısını kazandıracaktır. Oysa Geleneksel tiyatroda "yadırgatma" seyirciyi eğlendirmek için komedi üretme malzemesi sağlayacaktır.

2. Kurgu Kalıpları ve Yöntemleri

Yadırgatma sağlarken Geleneksel tiyatronun kurgulamada bazı kalıplardan yararlandığını, Epik tiyatronsansa yeni yöntemler kullandığını söyleyebiliriz.

Geleneksel tiyatrodaki olaylar “eksen kişiler” çevresinde gelişmektedir. Karagöz ve Hacivat, Kavuklu ile Pişekâr, İhtiyar ile İbiş olayların çevrelerinde döndüğü değişmeyen tiplerdir. Metin And, Kukla, Karagöz ve Ortaoyunu kişilerinin en büyük özelliğinin tip olduğunu, bunların durağan ve değişmez olduğunu, kendi istemlerini kullanma güçlerinin olmadığını, bu yüzden sürekli olarak kendi kendilerini tekrarladıklarını belirtmektedir (276). And, kişilikleri silinmiş ve belli bir geçmişleri ve gelecekleri olmayan bu tiplerin soyutlaştırılmış ve genelleştirilmiş olduklarını da saptamaktadır. Oysa Epik tiyatrodaki bunun tam tersi bir tutum benimsenmekte ve tip kalıpları yadsınmaktadır. Epik tiyatrodaki oyun kişinin kendine özgü özellikleri, olağanüstü nitelikleri belirtilmeli, bu niteliklerin değişimi sağlama olanakları keşfedilmelidir (Şener 273). Tip yerini tavır “gestus” kavramına bırakır. Tavır, sınıfın ayırıcı özelliğini gösterir. Her oyun kişisi sınıfsal tavrı ile oyunun mesajını aktarmış olur.

Epik tiyatro ile geleneksel tiyatrodaki oyun kişilerinin temel yapısal farklılıkları oyunun kurulmasında da önemli bir role sahiptir. Geleneksel tiyatrodaki tip kalıplarının kullanılması, kurgunun da bazı kalıplardan yararlanmasını sağlamaktadır. Epik tiyatrodaki ise oyun kişilerinin kendine özgü özellikleri, toplum için itici bir gücü temsil etme, dünyayı değiştirme temelleri üzerine kurulu olduğu için kurgulamada kalıpların kullanılmasını anlamsızlaştırmada ancak bazı yöntemler aracılığı ile bu kişisel farklılıklar ve dünyanın değişebilirliği ortaya konulmaktadır. Aksi halde dünyanın değişebilirliğini iddia eden Epik tiyatrodaki da kalıplardan yola çıkarak oyunu kurgulaması da anlamsız olurdu.

Geleneksel tiyatrodaki kurgu kalıplarına örnek olarak Metin And'ın ortaoyununu bölümlemesini ele alabiliriz: “Öndeyiş”, “Söyleşme”, “Fasıl”, “Bitiriş” (210). “Öndeyiş” bölümü hemen hemen her oyunda aynıdır. Her oyun kişisi meydana gelirken taklit ettiği kişiyi temsil eden bir müzik çalar. Oyuna ilk olarak zurnacı Pişekâr havası çalarak başlar. Pişekâr meydana gelir, iki eliyle dört bir yanı selamladıktan sonra zurnacıyla şöyle konuşur:

Pişekâr - Efendim cümleten safâlar geldiniz(Zurnacıya) Ama benim pehlivanım!

Zurnacı - Buyur benim pehlivanım!

Pişekâr - Bu da hesap değil.

Zurnacı - Nedir hesabın?

Pişekâr - Borcu sıkıyor kasabın. Filânca oyunun (oyunun adını söyler) taklidini aldım. Çal da oyunumuz başlasın, tenezzülen teşrif buyuran zevât-ı kirâm zevkiyâb olsunlar. (And 210)

Pişekâr'ın ardından sahneye Kavuklu ile birlikte Kavuklu-arkası (cüce veya kambur) gelir. Bunlar Pişekâr ile karşılaştıktan sonra ya kendi aralarında konuşurlar ya da Pişekâr'ı gördükleri için birbirlerinin üstüne düşerek bayılırlar. “Söyleşme” kısmında ise, Kavuklu ile Pişekâr arasında bir çene yarışı başlar. “Söyleşme” bölümü “Arzbâr” ve “Tekerleme” olarak iki bölüme ayrılır. “Arzbâr” bölümünde Kavuklu ile Pişekâr'ın birbirlerinin kişilik özelliklerini ortaya çıkarmada itici bir güç olduklarını görmekteyiz. “Tekerleme” bölümünde ise Kavuklu bir rüyasını başından geçmiş bir olay gibi anlatmaktadır. Kavuklunun anlattığı öyküyü gerçek sanan Pişekâr, onu büyük bir merakla dinler ama sonunda dinlediklerinin gerçek dışı olduğunu

anlar. Bu bölümde aynı zamanda seyircinin de izlediklerinin gerçekmiş gibi algılanması engellenmektedir. Bu da izleyicide “yabancılaşma” duygusu yaratacaktır. Bu bağlamda Geleneksel tiyatrodaki yadırgatmanın sağlanabilmesi için rüya kalıbından yararlanıldığını söyleyebiliriz.

Ortaoyununun daha sonra gelen “Fasıl” bölümü, asıl oyunun oynandığı bölümdür. Asıl oyunun konusu da çoğu zaman birbirine benzemektedir.

Örneğin çoğu zaman Kavuklu, iş ya da ev aramakta ve Pişekâr da bulmaktadır. Nihâl Türkmen, Metin And’ın yaptığı bölümlemeye ek olarak “taklitler” bölümüne dikkat çekmiştir. “Taklitler” bölümünün oyunun üçte

ikisini kaplamakla beraber seyirciyi de en çok eğlendiren bölüm olduğunu söylemektedir (23). Bu bölümde genelleştirilmiş tiplerin taklitleri yapılır.

Çelebi, Arnavut, Kürt gibi kültürel ve etnik özelliklerin genelleştirilmesi ile kişileştirme gerçekleştirilir. Fasıldan sonra çok kısa bir bitiş bölümü gelir. Bu bölümde Pişekâr, seyirciden özür diler ve gelecek oyunun yerini duyurur (225). Ortaoyununun bu kurgu kalıbı içindeki başlayışının ve bitişinin

Karagöz’de de hemen hemen aynı olduğunu söyleyebiliriz.

Geleneksel tiyatrodaki konunun gelişiminde yinelemelerden yararlanır. Bu da kurgu kalıbının en belirgin özelliklerinden biridir. Örneğin, *Büyücü* adlı oyunda Kavuklu alacaklılardan kaçarak Pişekâr’ın bulunduğu bir eve yerleşir.

Daha sonra, Büyücü Hoca’yla yaptığı tartışma sonucunda Hoca, sihirli değneği ile onu büyüler ve bir heykel gibi dondurur. Pişekâr, Hoca’ya Kavuklu’yu affetmesi için yalvarır. Hoca, Pişekâr’ın dileğini kabul eder ve Kavuklu’yu eski haline döndürür. Kavuklu, Hoca’ya bir daha saygısızlık etmeyeceğine söz verir ve sihirli değneği kendisine vermesini ister. Hoca, Kavuklu’nun ısrarlarına dayanamayarak değneği verir. Sihirli değneği alan

Kavuklu, evine gelen her alacaklıyı büyüleyerek dondurur. Alacaklılar, her ortaoyununda görülen alışılmış tiplerdir; Arnavut, Kürt, Laz, Yahudi gibi. Alacaklıların her birinin Pişekâr'dan Kavuklu'nun evini öğrenmeleri ve Kavuklu'nun büyü yapması aynı sahnelerin tekrarı ile gerçekleştirilir. Farklı olan ise taklidi yapılan tiplerin genelleştirilmiş kişilik özellikleridir. Fakat, alacaklının Pişekâr ile konuşması, evin kapısını çalması, Kavuklu ile tartışması, Kavuklu tarafından büyülenmesi, bir heykel gibi kaldırılıp bir kenara konması ve Kavuklu'nun her defasında Pişekâr'a alacaklılara evini gösterdiği için kızması küçük farklılıklarla tekrarlanır. Böylece bir kalıp çıkarılmış ve bu kalıba göre oyun sürdürülmüş olur. Asıl oyun olan bu kısmın uzunluğu tekrarların çokluğundan kaynaklanmaktadır. Epik tiyatro kuramında ise oyun kurgulamada kalıplar kullanılmaz.

Bertolt Brecht, "bir sanat yapıtının biçimi, içeriğinin tümüyle düzenlenmesinden başka bir şey değildir, bundan ötürü yapıtın değeri, tümüyle bu düzenlemeye bağlıdır" (Brecht, Sosyalist Gerçekçilik 238) demiştir. Brecht'e göre, içeriğin düzenlenmesi biçimi oluşturduğuna göre biçimin oluşması için bazı kalıpların yaratılması ve bu kalıplara göre oyunun geliştirilmesi mümkün olmayacaktır. Fakat oyunun kurgulanmasında bazı yöntemlerin uygulanması gerekmektedir. Örneğin, Epik tiyatrodaki "anlatı" yöntemi ile oyuncu, seyircinin transa geçmesini engeller ve seyirci gözlemleyici olarak tutulur fakat gözlem yaparken edilgen değil aktiftir. Çünkü izledikleri karşısında eleştirel düşünce ve bakış açısı geliştirmek aynı zamanda bazı şeyler öğrenmek durumundadır. Bu süreç içinde seyircinin bir yargıya varması beklenmektedir. Epik tiyatrodaki belge ve kanıtlarla çalışılır ve böylece seyircinin bazı bilgilere ulaşması sağlanır. Bunun yanı sıra seyircinin

izledikleri karşısında şaşırmaması için pankartlarla neler olacağı önceden bildirilir.

Epik tiyatronun kurgusunun en belirgin özelliği episodlardan oluşan bir yapıya sahip olmasıdır. Her episod kendi içinde bir bütündür. Episodlar art arda dizilerek bir öyküyü oluşturur. Ancak bu sıralanış sonucun ne olacağı merakını yönlendirmemiştir. Seyirci öykünün nasıl gelişeceğini bilir.

Örneğin, seyircinin izledikleri karşısında şaşırmaması için pankartlarla neler olacağı önceden bildirilir. Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera* adlı oyununda Sustalı Mac lakâbı ile tanınan hırsızların reisi Machealt'ın başından geçenler de episodik bir yapı içinde oyunlaştırılmıştır. Sahneler arasında kullanılan müziğin sözleri seyirciye bilgi verir ya da oyunu yorumlar. Hırsızların reisi olan Mac, dilenci giyimevinin sahibi Peachum'un kızı ile evlenir. Peachum, bu durumdan hoşlanmaz. "Dünyanın ne acımasız olduğunu çok iyi bilen Peachum için, kızını kaybetmek, iflas etmekten farksızdır" (109) pankartı ile başlayan bölüm, Peachum'un Mac'ten kurtulmak için elinden geleni yapacağını seyirciye önceden bildirir. "Perşembe günü, öğleden sora sustalı Mac, kayınpederinden kurtulmak için, Highgate bataklığı üzerinden kaçacaktır. Karısına veda eder" (118) pankartı ile başlayan bölüm gibi oyunda neler olacağı bölüm başlarında kullanılan pankartlarla seyirciye, önceden bildirilir. Ayrıca oyunun parçaları arasında geçiş yapma kolaylığı da bu pankartlarla sağlanır.

Epik tiyatrodaki kurgu, öncelikle seyircinin oyuncunun yüzü ile canlandığı karakterini bir arada görmesi esası üzerine kuruludur. Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'da "Kral Süleyman Şarkısı"ndaki şu sözleri,

seyircinin bir oyunla karşı karşıya olduğunu ve bu oyunun amacını açık bir biçimde dile getirmektedir:

Bilgi delisi Brecht işte!

Yazmış bu oyunu!

Kurcaladı fazla sordu:

“Zengin neden zengindir” diye.

Sürgün ancak bunun sonu.

Bilmek ister Brecht her şeyi!

Umarım temsilden sonra

Başımıza bir iş gelmez.

Bilgi aşkı onu bu hallere sokan.

Bilmeyince rahat insan! (150)

3. Komedi Üretme Kalıpları ile Düşünce Üretme, Bilinçlendirme Yöntemi

Geleneksel tiyatrodan da Epik tiyatrodan da eğlendirme işlevinin dikkate alındığını, fakat ikisi arasında eğlendirme anlayışı açısından bazı farklar bulunduğunu görmüştük. Geleneksel tiyatrodan oyun kurgusunun bazı kalıplar yardımıyla gerçekleştirilmesinin yanı sıra komedi üretirken de kalıplardan yararlanıldığını söyleyebiliriz.

Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu* adlı kitabında, gerek Karagöz ve gerek Ortaoyunu’nda durumların gülünçlüğünden çok ayrıntıların gülünçlüğü ile karşılaşıldığını belirtmektedir (317). And, Geleneksel Tiyatroyu bir “halk güldürüsü” olarak iki aşamada incelemektedir: “Dilin dışında kalan güldürücülük ile dilin kendisinin güldürücülüğü” (317). And,

“güldürücülüğün” nedenlerinden birinin gülenin yani seyircinin üstünlük duygusundan geldiğini, bu üstünlüğün ya kişilerin özelliklerinden kaynaklandığını ya da olayların gelişiminde kişilerin “yanılmacalarından”, “yanıltılarından” ve kişilerin olaylar karşısında gözlerinin bağlı olmasından ortaya çıktığı saptamasını yapmaktadır. Seyirci, izlediği olayları çoğu zaman sahnedeki kişilerden daha iyi bildiği için, gülmesi bir üstünlük duygusundan ileri gelir (318). Bu da Geleneksel tiyatroda ironi sanatının kullanıldığını gösterir.

Seyircinin beklemediği bir anda ortaya çıkan karşıtlıklar, aykırılıklar ve saçmalıklarla da gülmeyi doğuran olaylar yaratılabilir (318). Ortaoyununun “Tekerlemeler” bölümünde, Kavuklu’nun gördüğü bir rüyayı Pişekâr’a gerçek bir olay gibi anlatması, Pişekâr’ın dinlediklerinden çok etkilenmesi ama sonunda bunun sadece bir rüya olduğunu öğrenmesi yadırgatma yoluyla komedi üretme kalıbı olarak değerlendirilebilir. Oyun gerçeğini bozmak da seyirci üzerinde şaşırtıcı bir etki bıraktığı için komedi üretme kalıbı olarak kullanılmaktadır. *Büyücü* oyununda Kavuklu’nun Yenidünya’ya bir ev gözü ile bakmaması örnek olarak gösterilebilir.

Metin And, taklidin, taklit edilenle taklit arasındaki karşıtlıktan komedi unsuru doğurduğunu belirtmiştir (320). And, Ortaoyununda taklidin kişileştirmeden farklı olduğuna dikkat çeker. Taklit, ya kişileştirme için yapılan taklidin taklidi ya da birtakım hayvanların, nesnelerin, kişilerin taklidinin yapılmasıdır. Kavuklu-arkası denilen cücenin Kavuklu gibi giyinmesi bu taklide örnek olarak gösterilebilir. And, Cüce’nin kavuğu yana çarpılmış, kuşağı beline çıkmış olduğu için giyim benzerliğinin Kavuklu ile cüce arasında güldürücü bir karşıtlık sağladığını belirtmektedir (320).

Geleneksel tiyatrodaki diğ er bir komedi üretme kalıbı ise “soytarılık, pataklama gibisinden güldürücü abartmaya, b y ksemeye, a ırılıklara” başvurulmasıdır.  rneğ n, Kavuklu Yahudi’yi uzaktan d ver gibi yapar, vurmadığı halde Yahudi gerçekten dayak yiyormu  gibi bağırır.

Dilin kendi güldürücülüğü ise Geleneksel tiyatronun en önemli özellikleridir. Metin And, “dil, kişiler veya oyun ile seyirci arasında bir anla ma aracı olmaktan çıkar, kendi başına bir bütünlük, bağımsızlık kazanır” demektedir. Pişekâr’ın ve Hacivat’ın süslü, dolaylı Arapça ve Farsça kelimelerden oluşan abartılı dillerinin, halk adamını temsil eden Kavuklu ve Karagöz tarafından anla ılamaması hem toplumsal bir eleştiriyi içermekte hem de oyunda komedi üretmek için oyunculara olanaklar sağlamaktadır. Oyuncuların birbirlerini yanlış anlamaları ya da hiç anlamamaları Geleneksel tiyatrodaki dilin komedi üretme görevine örnek olarak gösterilebilir. *Bahçe* adlı ortaoyununda bu konu ile ilgili  u örnek verilebilir:

Kavuklu - Buraya gezmeye mi geldin?

I. Acem - Bel .

Kavuklu - Ne beli? Bende ne bel var, ne tarak. Sen bahçıvan mısın?

I. Acem -  z me mi diyesen bağban?

Kavuklu - Ulan, bunlar nasıl l k rd , be kuzum? Türkçe mi, Acemce mi, ne söylüyorsun, hal-oğlu?

I. Acem - Bel . Has Türkçe konu uram.

Kavuklu - Peki ama, bu has Türkçe’den anlamıyorum...

Şimdi, kafa   irmeyi bırak da, burada ne arıyorsun, onu söyle.

I.Acem - z n g lavuzsan?

- Kavuklu - Anlamadım.
- I. Acem - Özün rehbersen?
- Kavuklu - Yine anlamadım.
- I. Acem - Ne galın gafalı kişisen, ağam.
- Kavuklu - Ben mi kalın kafalıyım?
- I. Acem - Belî.
- Kavuklu - Deli babandır. (142)

Geleneksel tiyatrodaki kişiler belli tipleri temsil ettikleri için bu tiplerin dillerinin taklidi de güldürü üretmede işlevseldir. Şive ya da ağız taklidi komedi üretmek için sıkça başvurulmuş bir yoldur. Metin And, “bu çarpıtılmış dil ile doğru, kuralına uygun, alışılmış dil arasındaki aykırılığın anlaşılması güldürücüdür” demektedir.

Metin And, sözün güldürücülüğü konusunda Geleneksel tiyatrodaki, “tersdeyi, kılıklama, çene yarışması, tersinleme, yerindesizlik, abartma gibi” (329) pek çok yöntemler kullanıldığını gözlemlemiştir. Geleneksel tiyatrodaki kullanılan bu komedi üretme kalıpları, kurgu kalıplarına ve kişi kalıplarına paralel olarak gelişmektedir.

Epik tiyatronun düşünce üretme ve bilinçlendirme yöntemine örnek olarak Brecht’in *Carrar Ana’nın Tüfekleri* adlı oyununu ele alalım. Oyununun konusu şöyle: iç savaşın yaşandığı İspanya’da kocasını savaşta kaybeden bir kadın, iki oğlunu da savaşta kaybetmemek için onları savaşa göndermez. Çocuklarının insanları öldürmemeleri gerektiğini söyler, onları ölsünler diye büyütmemiştir. Büyük oğlu Juan, balıkçılık yapmaktadır ve zorlukla geçinmektedirler. Birgün Juan, balık avlamaya gitmişken, Ana’nın kardeşi İşçi Pedro gelir ve Ana’nın kocasının tüfeklerini almak ister. Ana onları

saklamıştır ve asla vermek istememektedir. Oyun, Ana'nın küçük oğlu Jose'nin, İşçi'nin, Yaşlı Bayan Perez'in, Mauela'nın ve kısmen Papaz'ın Ana'yı savaşta taraf tutması ve oğullarını savaşa göndermesi konusundaki ikna çabaları ile gelişir. Ana hepsine direnir ve oğullarını asla savaşa göndermeyeceğini söyler. Fakat balık avlamaya giden büyük oğlu Jose'nin cesedinin eve getirilmesi ile Ana yıkılır. Oğlu savaşmadığı halde öldürülmüştür. Bu durum Ana'da bir değişim meydana getirir. Ana, tüfekleri kardeşi Pedro ile küçük oğluna verir ve kendisi de eline bir tüfek alarak savaşa katılmaya karar verir.

Carrar Ana'nın Tüfekleri adlı oyun, bireyin öğrenerek bilinçlenmesi, diyalektiğin oyun kişileri üzerindeki etkisinin sergilenmesi açısından örnek bir oyun olarak değerlendirilebilir. Ana, savaşa karşı direnerek herkesin gördüğünü görmek istememiş fakat oğlunun cesedinin getirilmesi ile yıkılmıştır. Bütün iknâ çabaları ve insanların onu suçlayan tavırları karşısında Ana dirençli olsa da oğlunun ölümü üzerine içinde yaşadığı değişimi tamamlamış ve savaş karşıtı tüm dirençli tutumunu ve inancını da yitirmiştir. Bu büyük değişimi yaşamadan önce de Ana, savaşta yaralananlara pansuman yaparak yardım etmektedir. İnsanlar savaşıyorlarsa savaşsınlar bu beni ilgilendirmez dediği halde savaştan uzak durmamıştır. Belki de içten içe fark ettiği bir gerçeğin yaklaşmasını engellemek istemektedir. Fakat toplum yasaları, dünyanın değiştirilebilme olasılığı Ana'nın da değişmesine neden olmuş, o da herkesin gördüğü gerçeği görmeye başlamıştır. Epik tiyatrodan öğrenmek ve değişmekten duyulan hoşlanma da Ana'nın değişmesi gerektiğini Ana'dan önce seyircinin görmesini ister. Seyirci, oyunun sonundaki bu büyük değişime kadar Ana'nın

değişmesi gerektiğini görmesini ister. Seyircinin bilinçlendirilmesine örnek olarak da Brecht'in *Cesaret Ana* adlı oyunu verilebilir. Cesaret Ana oyununda Ana, savaş sırasında ticaret yaparak savaşı kazanç sağlama aracına dönüştürür. Oysa aynı savaşta bütün çocuklarını yitirir. Yine de satış yapmayı sürdüren Ana, savaşın verdiği zararı görmezden gelir. Bu durumda seyirci, savaş olgusunu bir kez daha düşünmeye çağrılır. Ana'nın bir türlü görmek istemediği gerçekleri seyircinin görmesi beklenir.

Epik tiyatrodaki ile Geleneksel tiyatro arasındaki eğlendirme anlayışındaki ve uygulamadaki yöntem farkları göz önüne alınarak "yadırgatma"nın iki tiyatro anlayışında farklı biçimlerde değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Fakat her iki tiyatro anlayışının "açık biçim" kuramına uygun olarak oyun sergilemeleri de göz önünde bulundurursak birbirlerinden tamamen ayrı anlayışlara sahip olmadıklarını da görebiliriz.

BÖLÜM II

OKTAY ARAYICI'NIN OYUNLARINDA EPİK VE GELENEKSEL TİYATRODAN YARARLANMA BİÇİMİ VE YADIRGATMA YÖNTEMİ

Oktay Arayıcı'nın, oyunlarında, Epik ve Geleneksel tiyatrodan, “yadırgatma” yönteminden nasıl yararlandığını görmek üzere, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, *Rumuz Goncagül*, *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası* ve *Tanilli Dosyası* adlı oyunları irdelenip, yazarın, kendine özgü bir ironi anlayışının olup olmadığı tartışılacaktır.

A. *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi'nde Yazarın Seçimi*

Oktay Arayıcı'nın, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* adlı oyunu, 1960-61 Türkiye'sinin yarı feodal yapısını eleştirmektedir. Bu oyunda Güneydoğu Anadolu bölgesindeki devlet-ağa-köylü ilişkilerindeki sömürü düzeni, bir cinayetin ardındaki toplum sorunu olarak ele alınmış, konu, seyirciye eleştirel bir bakış açısı kazandırmak amacıyla, bir halk mahkemesi olarak kurgulanmıştır.

Oktay Arayıcı, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* adlı oyununda, aralarında kan davası olan toprak ağası iki ailenin, çıkarlarını korumak için sözde barışmalarının ardından gelişen olayları ele alır. Devletin, toprak ağalarını sürgüne gönderdiğini ve topraksız köylüye toprak vadettiğini duyan

Yemloğlu ailesinin reisi Abdülgani, Kaymakamı aracı yaparak Günyanlı ailesiyle barışmaya karar vermiş, Günyanlı ailesinin reisi Zalha, devletle aralarında bir sorun yaşanmasından korkarak bu sözde barışı kabul etmiştir. Kaymakam, barışın pekişmesini sağlamak için her aileden bir kızın, diğerine gelin olarak verilmesini şart koşar. Aileler bu teklifi hoş karşılamamakla birlikte kabul etmek zorunda kalırlar. Yemloğlu ailesinden Selvihan, rızası olmadığı halde Günyanlı'lardan Şehmuz ile evlendirilir. Fakat Selvihan, aylar geçip de hamile kalmayınca çocuğu olmadığı gerekçesi ile babasının evine geri gönderilir. Selvihan, babasının evine geri gönderildikten kısa bir süre sonra hamile olduğunu anlar ve kocasının evine geri dönmek ister, fakat ne kaynanası ne de kocası ona inanmazlar. Babası ve annesi de Selvihan'ın, geri gönderilmesini gururlarına yediremedikleri için evde kalmasına izin vermezler. Selvihan da süt annesi Sultanca'nın evine sığınır. Sultanca, Selvihan'ı kızı gibi korur, evine alır ve birlikte yaşamaya başlarlar.

Yıllarca sürmüş olan kan davası, sadece iki aileden değil köylülerden de birçok insanın ölmesine neden olmuştur. Selvihan'ın süt annesi Sultanca'nın da kocası ve büyük oğlu, ağaları Yemloğlu'nun kan davası uğruna öldürülmüşlerdir. Küçük oğlu Haydar ise askerden döndükten sonra köyden ayrılıp Adana'ya çalışmaya gitmiştir. Bu arada Haydar, annesine sürekli olarak mektup göndermekte, Selvihan hem bu mektupları Sultanca'ya okumakta hem de cevaplarını yazmaktadır. Bu mektupların birinde yazılmış bir cümlenin yanlış anlaşılması sonucunda Selvihan'ın Haydar ile ilişkisi olduğu ve Selvihan'ın Haydar'ın çocuğuna hamile kaldığı dedikodusu çıkartılır. Haydar, tuzağa düşürülerek öldürülür ve intihar ettiği söylenir.

Oyunda olayların bir görünen bir de görünmeyen yüzü vardır. Bu görünmeyen olaylar da aşama aşama gelişmektedir. Örneğin, Haydar'ın öldürülmesi görünüşte bir namus meselesidir. Oysa, Haydar'ın ölümüne sebep olan asıl neden iki aile arasındaki kan davası ve onun arkasında yatan çıkar kavgasıdır. İki aile arasındaki kan davası toprak paylaşımı yüzünden çıkmıştır. İki ailenin barışmaya karar vermelerinin nedeni de toprağı, devletle ya da topraksız köylülerle paylaşmak zorunda kalma korkusudur. Kaymakamın aracı yapılması, devletle iyi ilişkiler kurmak içindir. Bunun yanı sıra, iki ailenin barışmalarından ya da düşmanlıklarını devam ettirmelerinden, duruma göre yarar sağlayacak başka insanlar da vardır. Selvihan'ın çocuğı olmadığı için baba evine geri gönderilmesinin arka planında, tahrirat kâtibi Hurşit ile yeğeni avukat Erhan'ın çıkar mücadelesi yatmaktadır. Hurşit, ebe Hacer'e ve Şeyh Üveyiz'e rüşvet vererek Selvihan'ın kısır olduğı yalanının uydurulmasını ve böylece iki aile arasındaki düşmanlığın yeniden ateşlenmesini sağlayarak yeğeni Erhan'ın Günyanlı'ların topraklarına komşu toprakları almasına yardımcı olmuştur. Çünkü iki aile arasındaki düşmanlığın altan alta devam etmesi avukat Erhan'ın işine gelir. Erhan, sadece Günyanlı'lara değil Yemloğlu ailesine de dost gibi davranmakta ve böylece devletten korkmalarını fırsat bilerek çıkar sağlamaktadır. Örneğin Selvihan, hamile olduğunu öğrendiğinde kaynanasının evine geri dönmüş ve çocuğun kocasından olduğunu söylemiş. Fakat kaynanası, ona inanmamıştır. Bunun üzerine avukat Erhan, önce Abdülgani ağa ile sonra da Zalha ile görüşüp bu sorunun kanun yoluyla nasıl halledileceğini anlatıp, onlara yardımcı olmayı vadederek. Bunun karşılığı olarak da iki ailenin ve köylülerinin oylarını ister. Çünkü Erhan, milletvekilliğine adaylığını koymuştur. Zalha, gelinini, kanunen

haklı bulunabileceğinden korktuğu için evine geri çağırır. Fakat bu kez Selvihan, geri dönmeyi reddeder. Abdulgani de kanun korkusuyla kızını evine çağırır. Selvihan, baba evine geri döner. Böylece Erhan, Selvihan'ın kısır olduğu yalanından çıkar sağladığı gibi hamile olmasından da çıkar sağlamış olur.

Olayların gizli nedenlerine bir örnek de Haydar'ın annesine gönderdiği mektupta, kullandığı bir cümlelin mahsus yanlış anlaşılmış olmasıdır. Haydar mektubunda Selvihan'ın durumuna çok üzüldüğünü belirterek "O ki evimize sığınmıştır, otursun yanında. Doğacak senin torunundur' (144) diye yazmıştır. Haydar'ın bu sözleri daha sonra aleyhine kullanılacak, çocuğun asıl babası olduğu iddia edilecek ve cinayet bir namus meselesi gibi gösterilecektir. Aslında Haydar'ın gönderdiği mektuplarla ve gazetelerle köylüyü bilinçlendirmek amacıyla olduğu fark edilmiştir. Avukat Erhan, Haydar'ın yazdığı bir mektubu Abdulgani ağaya okumuş ve onun, ağaya zarar verebileceğini söylemiştir. Haydar, köylüyü bilinçlendirirse, köylü, ağayı tanımayacak ve ağanın toprakları da elinden alınacaktır. Bu nedenle ağa, Haydar'ı kızının namusunu lekelediği bahanesiyle öldürmüştür.

ABDÜLGANI- (Mektubu verir) Yeni yazıyı bilmem, al sen oku.

(Erhan mektubu alır, okur gibi durur, ötede Haydar konuşur.)

ERHAN - Anacığım. Benimle gelmeyişinize üzüldüm. [...]

Selvihan, nasıl, bebek nasıl? Yüzünü doğru dürüst göremedim, iyi bakın ona, gözünüzün bebeği gibi sakının.

ERHAN - (Abdülgani'ye) Bu ilgiyi neye yorarsın? Götürmek istemiş baksana?

HAYDAR - Bugünlerde beyler, ağalar ürküş içinde.

Ankara'dakilerin yeni çıkarttıkları Anayasa, topraksıza toprak, işsize iş, çalışana hakkınca para verilsin diyor. [...] Bey takımı yüksünmüş buna. Cephe kurmuş, atıp tutuyor, ortalığı karıştırıyor.[...] Sorarsan onlardan Müslümanı yok; sorarsan islâmda mülk Tanrı'nın peki mülk tanrının da tapusu niye onların cebinde?

ERHAN - Bizim müslümanlığımızla alay ediyor. Bu dinsiz takımı yarın Kuran'ı ayaklar altına alır, camileri bombalayıp başımıza yıkar.

ABDÜLGANI - Yahu ne biçim sözler; kime yazıyor bunları. Elifi görse mertek sanır anası ne anlar bunlardan?

ERHAN - Bir iki anlamaz ama sonunda anlar.

[...]

ERHAN - İyi bildin. (Açılmış iki mektup gösterir) Ökkeş İkiz ve Ahmet Cuma'ya yazdığı mektuplar.

ABDÜLGANI - Ne diyor içlerinde?

ERHAN - Gani Bey'in toprakları sizindir diyor. Köylüyü kandırın, kendiniz ekip biçin diyor. (155)

Oyun kişileri, Abdülgani, Zalha gibi toprak ağaları, Avukat Erhan, Hurşit, Kaymakam, Jandarma Komutanı gibi devleti temsil eden kişiler, ve Sultanca, Rüstem, Ali, Güllüshan, Kevser, Şehmuz gibi toprak ağalarının emrindeki köylüleri temsil eden kişiler olmak üzere üç ana kümede toplanmıştır. Ayrıca, ebe Hacer ve Şeyh Üveyiz, büyük çıkar kavgalarından, küçük menfaatler sağlamak için insanların inançlarını kullanan kişileri temsil

etmektedirler. Oyun kişilerinin bu kümelenişi, aynı zamanda çıkar ilişkilerinin hiyerarşisini de temsil etmektedir. Haydar ve üç araştırmacı ise bu düzenin karşısında, adaleti ve aydın kimliğini yani karşı gücü temsil ederler.

1. Yazarın Tezi ve Yöntemi

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi'nde cinayet, bir araç olarak ele alınırken cinayetin ardındaki nedenleri ortaya çıkarmak ve seyirciye eleştirel bakış açısı kazandırmak yazarın asıl amacıdır. Oktay Arayıcı, oyunda, feodal yapıyı, ağa-köylü ilişkilerindeki sömürü düzenini, çıkar kavgalarının kan davasına dönüşmesini, namus anlayışının ve kaygısının çıkar kavgasına dönüşmesini, feodal yapının ve ekonomik düzenin neden olduğu iki yüzlülüğün siyaset, dostluk, arkadaşlık ve aile ilişkileri dahil bütün toplumsal ilişkilere egemen olmasını eleştirmektedir. Selvihan'ın hayatının, çıkar kavgalarına bağlı olarak yön değiştirmesi, babasının bile kendi çıkarı için onu kullanması, annesinin ve kardeşlerinin de ondan yüz çevirmeleri, yazarın genelde toplum düzenini eleştirdiğini gösterecek biçimde ele alınmıştır.

Oktay Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'nde öyküyü nasıl kurguladığını ve mesajı nasıl ilettiğini, Epik ve Geleneksel tiyatrodan ve yadırgatma yönteminden nasıl yararlandığını irdelediğimizde, yazarın, mesaja dikkat çekmek istediğinde yadırgatma tekniğinden, anlatıma tat katmak içinse Geleneksel tiyatronun göstermecî biçiminden yararlandığı görülür.

Oyunda, seyirciye kendi için hazırlanmış bir halk mahkemesi ile karşı karşıya olduğu izlenimi verilmiş. Oysa olay gerçek bir mahkemenin

yansıtılması biçiminde kurgulanmamıştır. Haydar'ın annesi Sultanca şöyle söyler: "Bu anlattıklarımı iş olsun diye almayın ses kutusuna ha; Sultanca ananızı boşa konuşturmayın. Duyurun herkese. Başımıza gelenlerin, akıtılan kanların, yitirilen canların sorusu sorulsun. Kime ne düşüyorsa herkes payını alsın" (163). Sultanca'nın bu sözlerinin ardından oyundaki araştırmacılar, kendilerini tanıtır ve öldürülen Haydar'ın adının verildiği Selvihan'ın oğlu, görevinin Haydar'ın başına gelenleri, toplumsal nedenleri ve suçlularıyla ortaya çıkarmak olduğunu söyler. Toplumsal nedenlerin ortaya çıkartılması, oyunun ana izleğini oluşturur.

Oyun kişileri, önce kendilerini tanıtır ve olaylara ilişkin bildiklerini anlatırlar. Üç araştırmacı, gerçek mahkemelerdeki yargıç görevini üstlenmişlerdir. Fakat bunların görevi ceza vermek değil sadece suçluyu ya da suçluları bulmak ve böylece gerçekleri su yüzüne çıkarmaktır. Oyunun oyun içinde oyun olduğu seyirciye hissettirilir. Öncelikle, canlandırılan sahnelerin önceden yaşanmış ve bitmiş olduğu, şu an sahnede izlenenlerin sadece hatırlananların yansıtılması olduğu mesajı verilir. Oyunda "geriye dönüş" tekniği kullanılarak ve gerçek olmayan bir mahkeme canlandırılarak, seyircinin oyuna uzak açıdan bakması sağlanmakta ve yadırgatma etkisi yaratılmaktadır. Örneğin Haydar'ın, neden ve kimler tarafından öldürüldüğünün araştırma konusu olduğu bilindiği halde Haydar'ın da oyunda rol alması "yadırgatma" etkisinin ortaya çıkmasına neden olur.

Bir oyun olarak sunulan mahkeme, seyircinin, olaylar karşısında tepkisiz kalmaması gerektiğini hatırlatacak biçimde düzenlenmiştir. Oyun kişilerinin oyuncu olduğu mesajının verilmesi, öldürüldüğü bildirilen Haydar'ın sahneye getirilip konuşturulması, geri dönüş tekniği kullanılarak seyirciye

kasetten kayıt dinletilmesinin ardından oyun kişilerinin anlatıya başvurması yadırgatma tekniğinin kullanıldığını göstermektedir. Oyunun girişinde oyuncuların ve araştırmacıların seyirciye hitaben konuşmaları, hem Epik tiyatronun yadırgatma yönteminden hem de Geleneksel tiyatronun anlatım özelliklerinden yararlanıldığını gösteren uygulamalardır.

1. Oyuncu - İzleyicilerimiz hoş gelmişler, safa getirmişler.
 2. Oyuncu - Az sonra bin dokuz yüz altmış-altmış birlerin bir olayını getireceğiz ortaya.
 3. Oyuncu -Benzetisini, özel olarak derlenmiş seslerden, Oktay Arayıcı çıkardı seyirlik tragedyamızın.
 4. Oyuncu - Olayımız, konumuz geçmişte ama oyunumuz gelecekte geçiyor.
 5. Oyuncu - Yani bir ayağımızla geçmişte, bir ayağımızla gelecekteyiz. [...]
 7. Oyuncu - Hepimiz görevliyiz burada. Bizler oyuncularız sizler izleyici. [...]
2. Araştırmacı - Biz üçümüz koroyuz. Araştırmacılar korusu. (98)

Geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi oyuncular, izleyicileri selamlayarak oyuna başlarlar. Yine Geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi bütün oyuncular sahnede yerlerini almıştır ve işi biten oyuncu sahneyi terk etmez.

Oktay Arayıcı, bu oyununda, anlatıcı olarak koro kullanmıştır. Oyunda koro adı verilen üç araştırmacı, anlatıcı işlevinin yanı sıra oyunu yönetir ve olayların seyrine yön verirler. Oyun, araştırmacıların sorgulamalarına uygun olarak gelişir ve sonuçlanır. Arayıcı'nın koro görevi de verdiği bu araştırmacılar, önce kaset kayıtlarına sonra oyun kişilerinin anlatılarına ve son olarak da

canlandırmaya baş vururlar. Kaset kayıtları, araştırmacıların, olayla ilgili önceden araştırma yaptıklarını, gerçeğin ne olduğunu keşfettiklerini ve şimdi de bu gerçekleri ortaya çıkarmak için buldukları delilleri sergilediklerini göstermektedir. Böylece anlatıcılık görevini, yönetici olarak da sürdürerek üç farklı boyutta yerine getirirler.

3. Araştırmacı Ökkeş, Haydar'ın arkadaşıdır ve zaman zaman o da oyuna girerek rol alır. 2. Araştırmacı Haydar, Selvihan'ın oğludur. Haydar'ın ölümünden sonra doğmuştur ve onun varlığı oyunun, yirmi yıl önce yaşananların oyunlaştırılması olduğunu gösterir. Henüz kendisi doğmadan önceki yaşanmış olayları soruşturması, oyun içinde oyun olarak kurgulanmıştır. 1. Araştırmacı ise Haydar'ın arkadaşının oğludur, onun Haydar'ı hiç görmemiş ama babasından övgüsünü dinlemiş olduğunu öğreniriz. Klasik koro'nun, yaşanan ve yaşanacak olanları genellikle bildiğini, bazen olacak olanları seyirciye önceden haber verdiğini biliyoruz. Oysa bu oyundaki üç araştırmacıdan sadece Ökkeş, yirmi yıl önce yaşanan olaylarla ilgili az çok bir bilgiye sahiptir. Fakat o da yaşananların iç yüzünü tam olarak bilmemektedir. Bu noktada, koronun görevi, olanları anlatmak değil, anlatılmasını sağlayarak bilinmeyen gerçeklerin ortaya çıkmasını sağlamak ve bu süreçte seyirciyi de gerçeği öğrenmek üzere düşünmeye çağırmak olmuştur.

ERHAN -(Üçüncü araştırmacıya) Hem yargıç hem davacısınız, görülmüş şey midir bu?

1. ARAŞTIRICI -Yargıçlık savımız yok, yalnızca araştırmacıyız. Eğer bir yargıç arıyorsanız o karşınızda. (izleyicileri gösterir) İzleyicimiz, halk. Biz yalnızca olup bitenleri gösteriyoruz.

Bunun yanı sıra koro, perde aralarında seyirciye ara verelim mi diye sorar. Koro, bir bakıma oyunun rejisörü konumundadırlar. Seyirciyi oyuna katmak da oyunun yönetmeni olarak koronun görevidir.

Oyun kişilerinin birçoğunun köylü olmasına karşın şive veya ağız kullanılmamıştır. Fakat yeri geldikçe halk deyişleri ve atasözlerine başvurulur. Şu örnekler verilebilir: “okunu atıp da yayını saklama nene” (114), “it arabanın gölgesinde yatmış da araba benim sanmış”(117), “ekin vermeyen tarlanın tapusu sandıkta tutulmaz” (129), “Şehmuz, oda atma beni” (129), “Almak da hak boşamak da hak oğlum. Senin karın sana yük” (127). Arayıcı’nın, oyunun öyküsünü anlatırken deyimlere, atasözlerine başvurmuş olmasının nedeni, hem seyirciye doğruluğu genellikle kabul edilmiş düşünce yapılarının tartışmasız kabul edilemeyeceğini dolaylı olarak bildirmek hem de anlatımın akıcılığını sağlamak olmalıdır.

2. Seyirciye Verilen Aktif Görev

Oktay Arayıcı’nın, mesaja ağırlık vermek için Epik öğelerden, anlatıma tat katmak içinse Geleneksel öğelerden yararlandığını göz önünde bulundurduğumuzda yazarın, kendine özgü bir ironi anlayışı olduğunu söyleyebilir miyiz?

Yazar, oyun içinde oyun kurgusu ile seyirciyi, olaylardan uzaklaşma ile duruma yakınlaşma arasında ikircikli bir konumda bırakmıştır. Bunun yanı sıra seyircinin, üstün bir konumda olduğunu söylemek güç. Seyirci, araştırmayı izler ve cinayetin nedenlerinin neler olduğunu öğrenir. Oyun kişileri, Geleneksel tiyatrodaki gibi rolleri bittiğinde sahneden ayrılmadıkları

için, onlar da seyirci gibi sorgulama işlemini izlemişlerdir. Bu da oyunun iki tür seyircisi olduğunu gösterir. Biri gerçek seyirci, diğeri de oyun kişileri olan seyirciler. Oyun kişilerinin, Haydar'ın öldürüldüğünü gizliden gizliye bildikleri ama ortada bir kanıt olmadığı için itiraf etmedikleri, gerçek seyircilere hissettirilir. Araştırmacılar, gerçeklerin ortaya çıkartılmasını seyirciler için istediklerini söylerken belki de sahnedeki seyirci oyun kişilerini de bu grup içinde değerlendirmektedirler. Bu nedenle oyun kişileri, oyuncu ve seyirci olarak gerçeklerin neler olduğunu görmek ve değerlendirmek konusunda, gerçek seyirciler kadar yükümlüdürler. Arayıcı'nın, seyirciyi olduğu kadar oyuncuyu da olaya yakınlaşma-uzaklaşma, bilme-bilmeme arasında ironik bir konumda bıraktığını söyleyebiliriz.

Seyirci de oyuncu da mahkeme aracılığı ile ciddi düşünme atmosferine çekilmekte, eleştirme ve yargılama süreci ile düşüncelerde gerçekleri görme süreci başlatılmaktadır. Öte yandan, oyun kişinin bilmediği bir gerçeği seyircinin bilmesi ve üstün konumda olması ile yaratılan dramatik ironi, oyuncu seyirci için geçerli, gerçek seyirci için geçerli değildir.

Bilme-bilememe arasında kalmadan doğan ironik durum seyirci için başka, oyuncu için başka anlam taşır. Haydar'ın annesine ve köylü arkadaşlarına gönderdiği mektuplardaki düşüncelerinin ölümüne neden olacağını bilememiş olması bu olasılığı kolayca fark edebilen seyirciye bilgi üstünlüğü kazandırır. Öte yandan, Haydar'ın öldürüldüğü halde intihar etmiş gibi gösterilmesi, hem de namus meselesi yüzünden öldürüldüğünün belirtilmesine karşın siyasi düşünceleri yüzünden öldürülmüş olması ve hem de bu olayın ardında yatan çıkar kavgaları, seyircinin bir ölçüde bildiği ama tümüyle bilincinde olmadığı gerçeklerdir.

Oyun kişileri Haydar'ın öldürüldüğünü bilirler ama bu da örtük bir bilme durumudur. Gerçekten neler olduğunu ve Haydar'ın neden öldürüldüğünü, onu öldürenler bile tam olarak bilemezler. Haydar da oyuncu ve seyirci gibi bilme-bilememe arasında ironik bir konumdadır. Buna karşın bilme-bilememe arasındaki bu ironik konumlanış, insanın yaşam karşısındaki ironik konumlanışından farklıdır. Örneğin, Sophokles'in Kral Oidipus'u yazgısından kaçamaz. Kaçmasının anlamsız olduğunu bildiği halde kaçmaya çalışmış, bu kaçışla, kendi yazgısını yaşamış, yazgının bir parçası haline gelmiştir. Haydar ise yazdığı mektupların ölümüne neden olabileceğini görememiştir. Bu noktada Haydar'ın hatasını fark eden ve bunu seyirciye hatırlatan araştırmacılar olmuştur. Bu noktada kaderin değişmezliği mesajı yerine, gerçeklerin bilinebileceği, kaderin insanların elinde olduğu, bilme-bilememe arasındaki ikircikli durumdan kurtulabilmek için eleştirci ve yargılayıcı olmak gerektiği mesajı verilmiştir. Oyunun girişinde, Haydar'ın oyunun özetini içeren koçaklaması da bu mesajı açık bir biçimde seyirciye iletmektedir:

HAYDAR'IN KOÇAKLAMASI

Gezdim gördüm gurbet ilini

Söktüm abeceyi kitaba baktım

Daldım fikreyledim nicelerini

Yolumu kendimce seçmeye kalktım

Dilim döndürünce suç oldu çıktı

Bize de yaşamak güç oldu çıktı

Behey zorba beyler, zalim ağalar

Ben ölen de dünya size mi kalır

Ölümüzün elbet sorusu olur

Vardım Adana'ya girdim pamuğa

Toprağı çil altın verimkâr ova

Teri döken uşak kazanan ağa

Lokmayı kendi yutar ettirir dua

Amin demeyince suç oldu çıktı

Bize de yaşamak güç oldu çıktı

[....]

Teselli diyerek yazdığım, gayrı

Karacı yorunca suç oldu çıktı

[....]

Aldım biletimi tuttum yolumu

Yetişip anamı göreyim derken

İlime varınca suç oldu çıktı

Bize de yaşamak güç oldu çıktı (97)

Araştırmacıların, bir bakıma yazarı temsil ettiklerini söyleyebiliriz. Bu durumda anlatıcıların dolayısıyla yazarın, yaşananların neler olduğunu sıradan insandan önce fark ederek seyirciyi, yadırgatma yöntemi ile bilinçlendirdiğini söyleyebiliriz. Yazarın, yaşamın üstüne çıkarak çelişkileri gördüğünü ve nesnel bir bakış açısı ile değerlendirdiğini ve böylece sıradan insanlardan üstün bir konuma geçtiğini göz önünde bulundurduğumuzda bilen kişi yazar, bilemeyen kişi ise seyircidir. Yazar, farkında olma-olmama ikilemini ortadan kaldırmakla görevlidir. O ve araştırmacılar, bilen tarafı temsil

ederler. Seyircinin, aşama aşama gerçekleri görmesi sağlanarak şaşkına çevrilir ve yargılayıcı duruma getirilir.

Söylenen ile kastedilen arasında yaratılan uçurum söz ironisi olarak değerlendirilebilir. Oktay Arayıcı, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'nde alışılmış bir söz ironisi örneği sergilememektedir. Örneğin, önce Gerçek Zalha'nın kaset kayıtlarındaki sesi dinlenir. Zalha şunları söyler:

G. ZALHA'NIN SESİ - Pas demiri nasıl yer bitirirse, elli yıldır
içimizdeki kanlı güdek, insanlığımızı öyle yedi bitirdi. Kin yürek
pası. İnsan olmak isteyen söküp atsın yüreğinden kinini,
temizlesin içini. Barışıklığa gelince, bundan geri torun torbam
başı dinç olarktan yaşasın, öç alıcı, kan güdücü olmasın diye
hoşnutluk gösterdimdi. (112)

Bu kaset kaydının ardından sahnede, Zalha'yı canladırın oyuncu, Zalha olarak konuşur ve bu konuşmanın başında kan davasının nasıl başladığını anlattıktan sonra kaset kayıtlarında söylediklerinin aynısını söyler.

Araştırmacılar, onun sözlerine inanmadıklarını belirtir bir tavır alırlar. Zalha'nın mahkemedeki sözleridir bunlar fakat sonra yirmi yıl önce yaşananlar canlandırıldığında Zalha'nın sözlerinin hiçbir önemi olmadığı, aksine içindeki kini gizlemek için söylenmiş sözler olduğu ortaya çıkar. Zalha, torunlarına şunları söyler:

ZALHA - [...] Büyük dedeniz ölürken şunu dedi: "Toprağa
sahip çıkın" Bunu dedi de canını verdi. Üstünden elli yıl geçti.
Tanrı bağışladı. Yetmiş yaş yaşadım. Çok ölümler gördüm.
Babamdan sonra erim Budak Bey öldü. Budak Bey sizin
dedenizin öz kardaşı idi. Sonra dedeniz Behlül Bey öldü. Sonra

öteki kardaşları Mahmut, Afşin, Müslim, Kubad Bey'ler öldüler.
(yirmidört isim daha sayıyor) [...] Çok şükür ki, hiçbiri atasözünü
yere düşürmedi. Şimdi düşümüzde inanamayacağımız şeyler
oluyor.

ŞEHMUZ -Okunu atıp da yayını saklama nene.

ZALHA - Muradım şu, içiniz bir gün bile doğrulmasın
Yemloğlu'na. Tetik durun. Okşanmaktan esritip gevşekliğe
düşmeyin. Usunuzu, yüreğinizi bulandırmayın.(114)

2. Araştırmacı, Zalha'ya neden o kadar ölüyü sayıp döktüğünü sorunca da

Zalha, "toprağı Yemloğlu'na kaptırmaların diye" (115) yanıtını verir.

Zalha'nın, Yemloğlu ile barış yapmasının nedeni de devletin toprağı
ellerinden alacağından korkmasıdır. Oyun, Zalha konusunda olduğu gibi
diğer oyun kişilerinde de aynı aşamaları izleyerek gelişir. Böylece, seyirci,
önce oyun kişinin görünüşteki yüzünü sonra da iç yüzünü görür. Cinayetin
nedenleri aşama aşama ortaya çıkartılırken, oyun kişilerinin gerçek niyetleri
de aşama aşama ortaya çıkarılır. Oyun kişilerinin sözlerinin gerçekte olan
ilişkisinin zayıflığı, görünenle görünmeyen arasındaki çelişkiye dikkat
çekmektedir.

3. Oyunun İletisine Uygun Yapı Kurgulamak

Oğlunun öldüğünü öğrenen Sultanca, onun intihar ettiğine inanmaz ve
isyan eder: "Od ocak söndürücüler / Od ocakları sönesiceler / Yetti yeter / Kul
azgınları / Yetti yeter / Kibir dinliler / Yetti yeter / Ören kuşları / Kara toprak
düşkünleri / Yetti yeter"(162). Bu isyan açık bir mesaj niteliği taşımaktadır.

Bu isyanın gücü Haydar'ın köyü terk edişindeki öfkeden ya da Adana'daki ağalara kızgınlığındaki duygu yükünden çok daha kuvvetlidir. Çünkü Haydar, okumuş yazmış bir aydın olma yolunda bilinçli hareket etmeye çalışırken duygularını dizginlemesini bilir. Kocasını ve büyük oğlunu ağa için kurban vermiş olan Sultanca, ikinci oğlunun da bir yalan uğruna ağası tarafından öldürtülmesine isyan eder ama bu gecikmiş bir isyandır. Oysa Sultanca, önceleri, ağasına inanırken oğlunun ağasını terk edip başka bir şehirde çalışmaya gitmesini kınamıştır. Fakat sonra, tek umudu ve tek yakını olan oğlunun, inandığı ağasına kurban verildiğini görünce kocasını ve büyük oğlunu bir hiç uğruna kaybettiğini anlar. Sultanca'nın bilinçlenmesi oyunun kurgusu içinde yazarın vermek isteği mesajı aşama aşama ilettiğini göstermektedir. Sultanca, önce, oğlunun ağası için çalışacağını umarken köyü terk etmesine kızar. Daha sonra oğlunun gönderdiği mektuplarla Sultanca, bazı çelişkiler yaşamaya başlar. Bazen kendisi de oğlunun yanına gitmeyi düşünür ama vazgeçer. Sultanca'nın geciken bilinçlenme durumu seyirciye gereken mesajı iletmek için ortam hazırlar. Sultanca "yetti yeter" diyerek defalarca bağırarak aslında seyirciyi, isyana çağırır. Brecht'in *Carrar Ana'nın Tüfekleri* adlı oyununda, kocasını savaşta kaybeden Carrar Ana, gerçekleri görmeye bir türlü yanaşmazken oğlunun savaşmadığı halde savaş yüzünden öldürülmesinin ardından bilinçlenir ve silahlarını alarak savaşa gider. Sultanca da Carrar Ana gibi oğlunu kaybedince, görmek istemediği gerçeklerin farkına varır.

Oktay Arayıcı'nın amacının sosyalist gerçekçi dünya görüşüne dayanan bir anlayışla seyirciyi eğitmek olduğunu söyleyebiliriz. Fakat oyundaki olayların gelişiminde Haydar'ın konumu bu mesajın bazı açılardan

çelişkili verilmesine neden olmaktadır. Haydar'ın öldürülmesi eleştirilmelidir ve yazarın amacı toplum düzeninin bu tür kurbanlar verdiğini ve vereceğini göstermektir. Fakat Haydar'ın öldürülmesinin nedeni, onun sıra dışı bir insan olması değil kurban olmak için uygun bir aday olmasıdır. Haydar, sıra dışıdır çünkü kurulu düzene uyum sağlamak yerine sömürüye karşı çıkmayı tercih etmiştir. Ne var ki Haydar, köyünü terk edip çalışmak için gittiği büyük şehirde başka tür sömürülerin buyruğu altına girmiştir. Haydar'ın büyük şehirdeki sömürüyle mücadele ettiğini annesine gönderdiği mektuplardan öğreniriz. Köydeki sömürü düzeni ise Haydar'ın görmediği ya da görmek istemediği bir biçimde aleyhine işlemektedir. Belki de bu noktada Haydar'ın sıra dışı oluşunun büyük şehirdeki mücadelesinde olduğunu söyleyebiliriz ama köydeki ağa-köylü mücadelesi içinde Haydar'ı göremeyiz.

Topraklarını devlete kaptırmaktan korkan ağalar, kan davasını bir yana bırakıp barışınca, Abdulgani ağa, Haydar'a haber gönderip fikrini sorar çünkü Haydar'ın babası ve ağabeyi, ağanın kan davası uğruna ölmüşlerdir. Haydar, Abdulgani ağanın çağrısını geri çevirir. Bu geri çeviriş çok anlamlı gibi görünse de Haydar'ın, ağasının üstünlüğünü tanımadığı anlamına gelmez. Aslında babası ve ağabeyi gibi o da ağanın üstünlüğünü tanımaktadır. Nitekim çağrıyı getiren arkadaşına şu karşılığı verir:

HAYDAR - Babamla ağabeyimin kanı Yemloğlu'nun davası uğruna akmıştır. O kanından vazgeçince, bizim ne alışverişimiz olabilir Günyanlı'yla? Beyimizin buyruğu ne yönde ise, bizim razılığımız o yöndedir. Sonrasında, benim aklım beni taşımaz, beyimize ne yarasın. (108)

Haydar, bu sözleriyle ağasına saygısızlık etmiş sayılır. Oysa o, saygısızlık etmek için değil sadece uzak durmak için çağrışı geri çevirmiştir. Nitekim hemen ardından köyü terk ederek Adana'ya çalışmaya gider. Bu durumda Haydar'ın, artık ağası için çalışmak istememesi, sıra dışı olduğunu göstermekle birlikte bunun pasif bir eylem olduğunu da söyleyebiliriz. Haydar'ın eylemini Adana'da sürdürdüğünü biliriz fakat Haydar, toplum düzenini iyileştirmek için mücadele ederken kurban verilmemiştir. Onun, kaçtığı köyünün tersine işleyen çıkarlarını düzeltmek için seçilmiş bir kurban olduğunu söyleyebiliriz. Haydar'ın köydeki kurulu sömürü düzeni sarsıcı bir etkisi yoktur. Fakat, avukat Erhan, milletvekilliğine adaylığını koymuş olduğu için, oy toplamak amacıyla bir yandan iki aile arasındaki barışın gerçekleşmesini engellemekte, bir yandan da iki aileye de dost gibi görünüp oylarını istemektedir. Fakat, Erhan'ın, Haydar'ın ölümünden ne gibi bir çıkar sağladığı açık değil. Haydar'ın gönderdiği mektupların ağa ve Erhan için bir tehlike oluşturduğu düşünülse bile oyunun gelişiminde bu açık bir biçimde gösterilmemiş, üstelik Haydar'ın mektuplarının köylüye yönelik mesajlarından sadece bir kez bahsedilmiş ve Haydar'ın sonunun böyle olabileceğine dair bir hazırlık yapılmamıştır. Oyunun konusu Haydar'ın öldürülüş sebebinin aydınlatılması üzerine kuruludur fakat Haydar'ın, olayların seyrindeki konumu pasiftir ve olayların merkezine onu almayı zorlaştırmaktadır. Bunun yanı sıra Sultanca, Haydar'dan daha fazla olayların içinde olmakla birlikte yazarın merkeze aldığı kişi o da değildir. Olayların sunuluşu Selvihan'ın, çıkar kavgaları arasında uğradığı haksızlıklar üzerine kuruludur. Fakat oyunun sonunda Haydar'ın birdenbire önemli bir kişi konumuna getirilmesi oyunun kurgusu açısından yadırgatıcıdır. Arayıcı, oyun kahramanı ve kurbanı olarak

Haydar'ı hedef almakta fakat onu, olayların gelişiminde Sultanca'dan ve Selvihan'dan daha az önemli bir konumda tutmaktadır.

Oktay Arayıcı, Haydar'ı uygun bir kurban olarak seçmiş olabilir. Çünkü Haydar, oyun kahramanları içinde en erdemli olandır. Haydar, çalışıyor, okuyor, ağasına minnet etmiyor, Selvihan'ı bacısı gibi seviyor ve annesine doğacak çocuğu torunu gibi görmesini söylüyor. Oysa Selvihan ve Sultanca, yaşananların ardındaki çıkar kavgalarını göremeyecek kadar cahil, diğer bütün oyun kişileri ise çıkar düşkünü insanlardır. Bu durumda en iyi ya da en ideal kişinin ölmesi seyircide bir isyan duygusu yaratabilir. Bir aydının pusuya düşürülerek öldürülmesi, yazarın vermek istediği mesajı daha etkili hale getirebilir. Ayrıca yazar, ağa-köylü ilişkilerinde çıkar sağlayan tarafın ağa olduğunu gören, toplum düzenindeki aksaklıkların farkına varan ve aydın olma yolunda çaba harcayan ideal bir tip olarak Haydar'ı kişileştirip sonra da bu çıkar kavgalarına kurban verilmiş olarak gösterince toplum sorununa daha etkili bir yolla işaret etmiş olacaktır. Bu nedenle Arayıcı'nın amacı, Haydar'ın bir araç olarak kullanıldığını sezdirerek seyircinin gerçekleri sorgulamasını sağlamaktır. Haydar'ın sonunun trajik olmasının ötesinde toplum düzeninin acımasız dengesi ya da dengesizliği gözler önüne serilir. Fakat Haydar, tek kurban değildir. Haydar'ı öldüren Rüstem hapisanede ölmeden önce bir arkadaşına Haydar'ı nasıl öldürdüklerini anlatırken: "beyimiz istedi. Sözde kızına...Sonra sonra anladım ki siyaset yüzündenmiş. Bey bizi kullandı. Ali ile beni. Ocak söndürdük. Gözümün önüne gelir bazı bazı. Yüreğim kaldırmaz." (160) der. Haydar, arkadaşlarının kendisini öldüreceğini anlayınca: "sırtınıza semer vurmuş amansız beyler için değmez. Oğul uşağınıza ilençli olmayın" der ama arkadaşları onu dinlemezler. Aslında

Rüstem ve Ali, Haydar gibi kurban durumuna düşmüş olurlar. Böylece yazar, seyircilere, eğer gerçekleri görmezden gelirlerse kurban durumuna düşebilecekleri mesajını vermektedir.

Oktay Arayıcı, toplumun, varsıl kesimindeki çıkar kavgalarının iç yüzünü seyirciye göstermeye çalışırken anlaşılması zor bazı entrikaların su yüzüne çıkarılmasını hedeflemiş ama bunu yaparken bazı belirsiz noktalar bırakmıştır. Bunun nedeni yazar seyirciye, bazı gerçeklerin kolay anlaşılamayacağı ve bazı belirsizlikler içereceği mesajını vermek istemesi olabilir.

Oktay Arayıcı, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'nde seyirci için kurulmuş bir halk mahkemesi ile oyun içinde oyun kurgulayarak yadırgatma yönteminden yararlanmıştır. Böylece uzaklaşma-yakınlaşma arasında ironik konumda tutulan seyirci aktif hale getirilmiştir. Yazar mesaja dikkat çekmek için illüzyon bozmadan, anlatıma tat katmak içinse Geleneksel tiyatrodan yararlanmıştır.

B. Kurban, Kahraman, Seferi Ramazan Bey

Oktay Arayıcı'nın *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası* adlı oyununda, toplumsal, ekonomik, sosyal ve siyasal sorunların altında yatan ikiyüzlülük ve kanunların, kişilerin çıkarlarına göre uygulanması eleştirilmektedir. Oyunda, görünen ile görünmeyen gerçekler arasındaki çelişki Başkomiser Ramazan'ın kişiliğinde ironik bir yaklaşımla ortaya konulmuştur. Hukukun adaletine inanan, bu uğurda görevinin gereklerini gözü kapalı yapmaya çalışan bir başkomiserin halleri, komik bir yaklaşımla

ele alınırken, düzenin gizli kurallarını göremediği için öldürülmesi düzenin korkutucu yanına işaret etmektedir.

Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası, sunuş bölümüyle birlikte dört bölümden oluşmaktadır. Sunuş bölümünde, oyundaki bütün oyun kişileri sahneye çıkar ve oyunun ilerleyen bölümündeki rollerinin özeti niteliğindeki kısa diyaloglarla, seyircinin, Başkomiser Ramazan'ın kişiliğinin belirgin yönlerini ve oyunun içeriğini görmesini sağlarlar. Oyunun diğer üç bölümü, yapı bakımından birbirine benzeyen aşamalarla devam ederek sonuca ulaşır.

Başkomiser Ramazan, kanunun gücüne inanarak, önüne çıkan her engeli aşmaya çalışır fakat gerçeklerin içyüzünü hiçbir zaman göremez. Oyun, sahneye bir sahne işçisinin girip üzerinde, “Adalet mülkün temelidir”, “Cumhuriyetimiz imtiyazsız ve sınıfsız bir rejimdir”, “Doğruluk en büyük fazilettir” özdeyişleri yazılı mukavva levhalar asması ile başlar (15). Ramazan, her gittiği karakolda bu levhaları duvarlara asacaktır. Oyun, İzmir'in Rıhtım Karakolu'nda başlar. Gümrük ambarı kâtibi Esafettin, gümrükten fazla mal geçirileceğini ihbar etmek için karakola gelmiştir. Ramazan, bu ihbar üzerine derhal depoyu basmaya gider. Esafettin'in ihbarının nedeni mükâfat almaktır. Ramazan bu isteği hoş karşılamayınca, Esafettin, ihbar mektubunu geri almak ister fakat Ramazan, polis memuru Ali'yi de yanına alarak depoyu basar. Malların kime ait olduğu, bu işin sonunda yerinden olup olmayacağı Ramazan'ın umurunda değildir. Polis memuru Ali'nin uyarılarına kulak asmayan Ramazan, bildiğinden şaşmaz, depoya gider ve kaçak mallar hakkında tutanak tutar. Malın sahibinin bir milletvekili olduğu ortaya çıkınca Ramazan, milletin kanununun herkese uygulanması gerektiğine söyler fakat milletvekili ile uğraşmaya fırsat

bulamadan tayin edildiğini öğrenir. İstanbul'da Cihangir Karakolu'na tayin edilen Ramazan, özdeyişlerinin yazılı olduğu levhaları, koltuğunun altına alarak gider.

Oyun, İstanbul'un Cihangir Karakolu'nda devam eder. Yirmi yıl içinde tayin yoluyla ülkenin her yerini dolaşan Ramazan, ilk görev yerine dönmüştür. Cihangir Karakolu'nda Ramazan'ın dışında polis memuru Cemali ve Bekçi Abdullah görev yapmaktadır. Cemali rolünü, polis memuru Ali'yi canlandıran oyuncu oynayacaktır. Cemali ve Bekçi, kanunsuz yollarla kazanç elde etmektedirler ve Ramazan'ın Cihangir'e tayini onları rahatsız etmiştir. Aslında Cemali, kısa bir süre sonra Ramazan'ın yeniden tayin edileceğinden emindir. Cemali, Ramazan'ı, övgülere boğarak bazı davaları mahkemeye göndermeden karakolda halletmesi için ikna eder. Ramazan, kendinden emin, karakola gelen davaları, kendi başına çözümlmeye başlar. Aslında bu, Cemali'nin gizli niyeti için bir oyundur. Ramazan'ın karakolu mahkeme gibi kullanması, yeniden tayin edilmesine gerekçe olarak gösterilecektir.

Bekçi Abdullah'ın köyünde imam nikâhlı karısı olmasına karşın kapıcı Gülbeyaz'la bir ilişkisi vardır. Gülbeyaz, bu durumdan hoşnut değildir. Zaman zaman Abdullah'ı Ramazan'a bazı gerçekleri söylemekle tehdit etmekte, evlenmek istemektedir. Gülbeyaz'ın kapıcılık yaptığı apartmanda Hülya Pansiyonu adı ile bir genelev işletilmektedir. Cemali ile Abdullah da bu sayede kazanç sağlamaktadırlar. Bir gün Gülbeyaz, bir oyun oynayarak Abdullah'ın görev saatinde kendi evinde çıplak yakalanmasını sağlar. Ramazan, Abdullah'ı sorgularken Gülbeyaz'ın, Hülya Pansiyonundan bahsetmesi üzerine pansiyonun genelev olmasından şüphelenir ve kontrol etmeye gider. Fakat Cemali, telefon ederek baskına gelindiğini haber verir.

Ramazan yine bazı insanların çıkarlarını zedeleyebilecek girişimlerde bulunmuş ve bu yüzden görev yeri değiştirilmiştir. Yeni görev yeri, Karkamış Hudut Karakolu olur.

Ramazan, özdeyişlerini duvarlara asarak Karkamış'taki görevine başlar. Bölgedeki en büyük sorun kaçakçılıktır. Ramazan, kaçakçılığın kökünü kurutacağını söyledikten sonra polis memuru Abdülcemali'den kaçakçıları toplayıp karakola getirmesini emreder. Abdülcemali, buna bir anlam veremez ve mecburen üç kaçakçı köylüyü alıp karakola getirir. Ramazan, köylüleri sorguya çeker. Kaçakçı köylüler her ne kadar kendi yaptıkları kaçakçılığın sadece ailelerini geçindirmek için olduğunu, aslında milyoner kaçakçılarla uğraşması gerektiğini söyleseler de Ramazan, onları dinlemez. Sınırdan mal geçirirken köylülere baskın düzenler ve onları tutuklamak konusunda diretir. Bunun üzerine köylülerden biri Ramazan'ı bıçaklayarak öldürür. Bu sürgünlerin son durağında Ramazan'ın milyoner kaçakçılarla, kaçakçı köylüleri aynı kefeye koyması, hayatına mal olmuştur. Çaresiz köylüler, Ramazan'ın görev yerini değiştirip sürgüne gönderemeyecekleri için onu öldürmek, onlar için tek çözümdür.

Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası'nda oyun kişileri, eksende Ramazan ile Ali-Cemali-Abdülcemali, çevrede ise toplumun çeşitli kesimlerini temsil eden kişiler olmak üzere iki grupta kümelenmektedir. Oyunun kahramanı Ramazan, karşı kahramanı ise Ali-Cemali-Abdülcemali'dir. Bu üç isimli şahıs üç kişiyi temsil eden tek oyuncuyu kastetmektedir. Polis memuru Ali, İzmir'de Ramazan'ın yanında düzenin çarpıklığının temsilcisidir. Ramazan'ın ikinci durağı İstanbul'da Cihangir Karakolu'nda Ramazan'ın yanındaki düzenin temsilcisi bu kez Cemali'dir. Düzenin adamı tipi

Cemali'nin çizilişinde daha belirgindir diyebiliriz. Cemali, Ramazan'ın gelişinden rahatsız olmaz, hatta kendinden oldukça emin: "Yeni bir başkomiser geldi, hele onu bir başımızdan savalım, gerisi kolay" (31) der. Üçüncü ve son durağı Karkamış Hudut Karakolu'nda düzenin adamının adı bu kez Abdülcemali'dir. Arayıcı, birbirine benzeyen bu üç kişi aracılığı ile toplumun değişmeyen çıkarıcı küçük memur tipine dikkat çekmektedir. Üç ayrı kişiyi aynı oyuncunun oynaması ise bu tiplerin, her zaman her yerde karşılaşılabilecek tipler olduğunu göstermektedir. Bu kişiler, düzenin ikiyüzlülüğünün temsilcileridir ve düzenin devamı için her yola başvurabilirler. Ramazan'ın aymazlığı ise, bu tiplerin iç yüzünü, dolayısıyla işleyen düzenin, kanun kitaplarından ya da özdeyişlerinden farklı olduğunu görememesidir. Düzenin adamı olan tiplerse, Ramazan'ın bu aymazlığının farkında oldukları için onu istedikleri biçimde aldatırlar. Polis memuru Ali, oyunun başında Ramazan için şunları söyler:

ALİ-CEMALİ-ABDÜLCEMALİ - [...] Kalkanı doğruluk

kılıcı ahlak

zırhı kanun olan Ramazan.

Bin dokuz yüz otuz altıda

Üçüncü komiser olarak girdi mesleğe,

Otuz yedide ikinci komiserliğe yükseldi

Kırkta genç bir başkomiserdi.

Daha sonra bu hızlı yükseliş

Apansız duruverdi,

Oysa frendi, viraj almaktı, geri vitesti,

Bunları öğrenmemişti Ramazan Bey;

Bu yüzden,
Alamayınca hızını birden,
İnadına bindirir gibi işi
Bastı gaza,
Tam yol ileri devam etti.
Ve tabii ne kendine, ne kimseye oldu yar
O sürgünden bu sürgüne dolaştı diyar diyar. (18)

Oyun kişilerinin diğer grubunda ise toplumun değişik kesimlerinin temsili sayılabilecek tipler vardır. Gülbeyaz, Abdullah, Esafettin ve kaçakçı köylüler, ikiyüzlülüğün ve çıkar kavgalarının egemen olduğu toplumda, kanundan ve nizamdan habersiz, küçük çıkarlar peşinde koşan cahil köylü halkı temsil ederler. İnsaf ve Gülsün ise kendi halinde yaşayıp giden, fakat ancak evlilik yoluyla hayatlarının kurtulabileceğine inanan, şehirli ev kadınlarını temsil ederler. Fahri Emniyet Müfettişi ve Sarhoş'un, Ramazan'ın karikatürize edilmiş halleri olduğunu söyleyebiliriz. Fahri Emniyet Müfettişi, resmi olarak görevli olmadığı halde, kanuna aykırı davrandığını düşündüğü tipleri, sokaktan toplayıp karakola getirmektedir. Sarhoşu da bir duvara işerken görüp yaka paça karakola getirir. Sarhoş, üniversite mezunu işsiz bir gençtir. Ramazan gibi düzenin kurbanlarından biri olarak görülebilir. Aslında gerçekleri net olarak görebilen, düzenin nasıl işlediğini fark eden tek kişi olarak da değerlendirilebilir.

SARHOŞ - Bendeniz makine mühendisiyim ve müstafi devlet memuruyum vesair. Eskişehir Cer atölyesinde çalışıyordum. Atölyenin imkânlarından yararlanarak bazı yedek parçaları yapmaya gayret ettim. Bakan olmaz vesair dedi. İşletme

müdürü de ona katıldı. Ben gençmişim, beceremezmişim, parçalar dışarıdan gelmeliymiş. Döviz tasarrufu ulusal sanayi kurma hazırlığı ne dedikse tutturamadık. Bastık istifayı. Şimdi diplomalı işsizim. Benim kısa ve hazin hikâyem bu. Öyle suçladığınız gibi Demokrasi düşmanı vesair de değilim. (68)

Oyun kişilerinin kümeleniş biçimi genel olarak toplumun aymazlığına işaret etmektedir. Toplumun aymazlığı, doğruyla yanlışın birbirinin yerini almasına, gülünç ama bir o kadar da korkutucu unsurların ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

1. Oyunun Yapısı ve Mesajı

Oktay Arayıcı'nın, *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*'nda Epik ve Geleneksel tiyatronun yadırgatma yönteminden yararlandığını söyleyebiliriz. Oyunun kurgusu, seyirciye, bir oyun izlemekte olduğunu hatırlatmakta, seyirci, oyuna uzak açıdan bakabilmektedir. Oyuncuların, seyirciye yönelerek konuşmaları, bir anlatıcı bulunması, oyunun epizodik yapısı ve komedi üretme kalıpları, yadırgatma yönteminin ve göstermecî biçimin kullanıldığını göstermektedir.

Oyunun birçok bölümünde oyuncular, seyircilere hitaben konuşurlar ve şarkı söylerler. Bu kurgulama yöntemi ile seyirciye, bir oyun izlemekte olduğu hatırlatılmakta, sahne illüzyonu bozulmaktadır. Oyuncuların, "Düzene Uygun Ahlâk Dersleri" başlığı altında söyledikleri şarkılar, toplumda genellikle kabul gören ahlâk anlayışını, ironik bir dille sözümona övmektedir. Örneğin, "Düzene Uygun Ahlâk Dersleri:6"da "Evde Kalmış Kızın Türküsü"ne Gülsün,

“Kadınlara özgürlük mü, o da ne? İş değil koca arıyoruz. Reçeteniz var mı?” diyerek başlar (79-80). Şarkının bitiminde Gülsün, seyirciye hitaben: “Allahaşkına, bir akıl da siz verin. Siz, siz kocanızı nasıl buldunuz?” (80) der. Bu şarkılarla, seyircinin yanlışı görerek doğruyu bulması amaçlanmıştır. “Düzene Çapraz Deyişler” başlığı altında ise yazar, gerçekleri iki şarkı ile açık bir dille seyirciye iletir. Bu şarkıların ilki, İzmir Rıhtım Karakolu’nda polis memuru Ali’nin, Ramazan’ın tayininin çıkmasının nedenini anlatan düşüncelerini içerir. Ali’nin şarkısı, Ramazan’ın haddini bilmeden kanunları uygulamaya kalkmasını eleştirmekte, ona, toplumun üst kesiminden insanlara, kanunu uygulaya kalkmasının sürgün edilmesine neden olduğunu söylemektedir (26). Fakat Ali’nin sözleri, seyirciye hitaben olduğu için Ramazan, Ali’nin, kendisi gibi kanuna, ahlâka inanan ayrıcalıksız bir toplum için çalışan bir memur olduğunu düşünmeye devam edecektir. İkinci “Düzene Çapraz Deyişler”de ise kaçakçı köylüler, fakirlik ve çaresizlik yüzünden işledikleri suçu kendi kendilerine itiraf eder, gerçeklerle yüzleşirler. “Sırtta kambur, iki büklüm belimiz/Er geç bir gün kelepçede elimiz” (87) diyen köylüler, daha şarkılarını bitirmeden Ramazan’a yakalanırlar. Burada da seyircinin, doğru ile yanlış arasında bir seçim yapabilmesi istenmektedir. Şarkılar ve anlatılarla seyirci ile doğrudan iletişim kurulması, iletilmek istenen mesaja dikkat çekilmek istenildiğini göstermektedir.

Oktay Arayıcı, oyunda, bir anlatıcı kullanarak Epik tiyatronun yadırgatma yönteminden yararlanır. Oyunun anlatıcısı, üç ayrı kişiyi canlandıran bir oyuncudur. Ali-Cemali-Abdülcemali’yi canlandıran oyuncunun aynı zamanda oyunun anlatıcısı olması, oyunun hem ironik yapısına hem de Epik ve Geleneksel tiyatrodan yararlanma biçimine dikkat

çekmektedir. Oyunun girişinde Ali-Cemali-Abdülcemali'yi canlandıran oyuncu, seyircilere hitaben şunları söyler:

ALİ-CEMALİ-ABDÜLCEMALİ - Cümleten sefa gelmiş ahali;
Nafile Dünya bugünkü oyunumuzun adı. Bendeniz, polis memuru Ali Cemali Abdülcemali. Bizler ne kör rehberleriniz. Ne de körler yurdunda ayna satmak isteriz. Oyunumuz gösterir hali, niyetimiz geçmişten kıssa getirmek, kurcalamak bazı yerleşik yargıları. Kıssa hisse içindir elbette. [...] İşimiz değil kişiyle uğraşmak, ama var aramızda biri, temsil eder çok şeyleri; halleri var, güleni ağlatır can; halleri var, ağlayan güler kurban; kimdir dersiniz: Başkomiser Ramazan; Bir alem adam ki yâran... (15)

Bu sunuş biçimi Ortaoyununun sunuş biçimini anımsatır. Ayrıca anlatıcı, oyunun bölümler arası geçişlerinde seyirciye bilgi verir ve yorum yapar. Anlatıcı, yorumlarıyla, Ramazan'ın yaşam karşısındaki traji-komik durumunu ve bu durumun ürettiği ironiyi seyircinin algılamasını sağlamaktır. Düzenin adamı olarak yaşamı yorumlayan anlatıcı, Ramazan'ın aymazlığı ile bir bakıma alay eder. Anlatıcının bu tavrı seyirciyi, eleştirel düşünmesi için tetikler. Zamanı geldiğinde sahnede kostüm ve makyaj değiştirerek yeni bir rol üstlenmesi ise Geleneksel tiyatrodaki meddahı hatırlatır. Anlatıcı aynı zamanda oyun kişisi olduğundan sözleri kendi karakterinin bakış açısını dile getirir. Onun seyirciye, düzenin gizli yüzünü yaşamın gerçeğiymiş gibi anlatması, seyircinin, söylenenlere eleştirel bakmasını sağlayacaktır. Böylece, oyunun mesajı, doğrudan iletilmemiş, seyircinin düşünmesi ve eleştirel olması sağlanmıştır.

Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası, Geleneksel ve Epik tiyatrodaki olduğu gibi epizotlardan oluşan bir yapıya sahiptir. Her epizot kendi içinde bir bütündür. Epizotlar art arda dizilerek de bir öyküyü oluşturur. Oyunda Ramazan, üç ayrı karakolda görev yapar ve her karakolun kendine özgü problemleri ve toplumu temsil eden tipleri vardır. Geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi, toplumun değişik kesimlerini temsil eden tipler sırayla sahneye çıkar ve oyunun kahramanı ile diyaloga girerler. Fakat bu tipler, Ortaoyunu ya da Karagöz oyunlarında olduğu gibi şive veya ağız özellikleri ile değil kişilik özellikleri ile belirginleşirler. Örneğin, işsiz üniversite mezunu sarhoş, iş yerine koca arayan şehirli kadın, geçim sıkıntısı yüzünden kanunsuz iş yapan köylüler, devletin kanunlarını kendi çıkarlarına uygun olarak kullanan devlet adamları gibi. Her epizot kendi içinde bir bütün olmasının yanı sıra Epik tiyatrodaki olduğu gibi oyunun tamamı ve iletmek istediği mesaj açısından birbirleri ile bağlantılıdır. İkiyüzlülük, hırsızlık, kaçakçılık, genelev işletmeciliği, metres tutma, ihbarcılık ve cinayet bir araya getirilerek toplumun yaşadığı çarpık düzenin panoraması sergilenmiş olur. Parçalar bir arada değerlendirilmeyecek olursa, sorunun sadece belli bir yere ve bazı kişilere özgü olduğu sanılabileceğinden İzmir, İstanbul ve Karkamış şehirleri seçilerek tüm ülkeye gönderme yapılmaktadır. Arayıcı, olayları sıralarken seyirciye öykünün nasıl gelişeceği konusunda bazı ipuçları vermiştir. Yine de seyirci, oyunun nasıl gelişeceğini merak eder.

Geleneksel tiyatrodaki, toplumsal ve siyasal eleştirinin hedefi olan devlet adamlarının gülünç durumlara düşürülmesi daha çok seyirciyi eğlendirmek içindir. Siyasal taşlamalar yapılırken eğlendirmek amacı eğitmek amacından önceliklidir. Epik tiyatrodaki ise eğlendirme, öğrenmeden gelen hoşlanma

duygusu ile ortaya çıkar. *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*'nda bu iki tür eğlendirme anlayışından da faydalandığını söyleyebiliriz. Oyunun epizodik yapısı ve Ortaoyunu ile Karagöz'de görüldüğü gibi, toplumun farklı kesimlerini temsil eden kişilerin halleri, komedi üretmek için kullanılmıştır. Örneğin, karakola, İnsaf ve Gülsün'ü şikayete gelen Halil ile Ramazan arasında şöyle bir diyalog geçer:

RAMAZAN - Sözlerimi tekrarla. Doğruyu söyleyeceğime.

HALİL - Doğruyu söyleyeceğime.

RAMAZAN - Allahın kitabı üzerine.

HALİL - Kur'anı Kerim üzerine,

RAMAZAN - Ben Allahın kitabı demiştim.

HALİL - Ben Allahın kitabı demiştim.

RAMAZAN - Yanlış söyledin.

HALİL - Yanlış söyledin.

RAMAZAN - (Eliyle Halil'in ağzını kapattıktan sonra) Ben Allahın kitabı diyorum, sen Kur'anı Kerim diyorsun.

İNSAF - Üsteleme evladım, fukaranın fazlasına ne aklı erer, ne dili döner. (40)

Ramazan'ın trajik hatası gerçekleri görmemekte diretmesidir. Bir devlet büyüğünün çıkarlarına ters bir davranışında, başka bir yere tayin edilmesinin nedenini göremez. İş arkadaşı Ali-Cemali-Abdülcemali'nin gerçek yüzünü göremez. Tayininin çıktığını haber vermeye gelen Emniyet Müdürünün kendisini başından savmak istediğini göremez. Kaçakçı köylülerle, milyoner kaçakçıları aynı kefeye koymaması gerektiğini göremez. Ramazan'ın görebildiği tek şey kitaplarda yazılanların doğru olduğudur.

Fakat kitaplarda yazılanların gerçek hayatta karşılıklarının bulunmadığını da göremez. Ramazan'ın bilme-bilememe arasındaki ironisinin en çarpıcı özelliği ise bilmek istememesidir. Onun için tek gerçek vardır o da özdeyişlerde yazılı olanlardır. Özdeyişlerin yazılı olduğu levhalar, bir yandan görünen ile görünmeyen gerçekler arasındaki çelişkiye dikkat çekmekte diğer yandan da Ramazan'ın levhalara sığınacak kadar çaresiz olduğunu göstermektedir. Ramazan, oyunun sonunda öldürüldüğünde, tüm oyuncular sahneye çıkar ve: "Devir devran ters döner/Suç kimdedir çare ne?" diye sorarlar. Ramazan, yattığı yerden doğrulur ve: "Çare orda, levhalarda yazılı" cevabını verir. Aslında sahne işçisi levhaları kaldırmıştır. Levhaların artık orada olmadığını gören Ramazan, şaşkın: "nerede levhalarım, vecizelerim..." der. Ramazan, "çare fazilet, ahlâk, kanun" der ama bunların ne anlama geldiğini kendisi de tam olarak bilemez. Çünkü o, gerçeğin, basmakalıp özdeyişlerin ötesinde karmaşık bir yaşama işaret ettiğini görememiştir. Başına ne gelirse gelsin, hattâ öldürüldüğünde bile bildiğinden şaşmamış ve aymazlığını inatla sürdürmüştür.

Bertolt Brecht, Epik tiyatro seyircisinin şunları söyleyeceğini varsayıyor: "Bak, bunu düşünmemiştim işte!- Ama öyle de yapar mı adam!- Çok garip, çok garip, inanılır gibi değil!-Ee, yeter artık!- Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var göremiyor [...] Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan" (31). Ramazan'ın yaşadıkları da seyirciye, bunları söyler. Arayıcı'nın oyunda, ülkenin görünmeyen gerçeklerini tartışmaya açması, bunu yaparken de komik öğeleri kullanarak trajik bir son hazırlaması seyircinin doğruyla yanlış, bilme ile bilememe arasında ironik bir konumda olmasına neden olmaktadır.

2. Neden Komik? Neden Trajik?

Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası'nda Oktay Arayıcı, traji-komik bir kahraman yaratmıştır. Ramazan'ın gerçekleri göremediği için komik durumlara düşmesi güldürü üretir. Bunun yanı sıra, karakola gelen insanların sorunlarının gülünçlüğü, yanlış anlama ve yanlış ifade etme durumları da güldürü üretmektedir.

Ramazan, çevresindekileri hiçbir zaman tam olarak anlamaz. İzmir'de Rıhtım Karakolu'ndan ayrılırken polis memuru Ali'ye: "Bak Ali, gençsin, yolun başındasın daha. Ne olursa olsun doğruluktan şaşma. Cumhuriyetin ve devrimlerin hedeflerini kavramış olanlar, onları her zaman korumaya muktedirler. [...] Bu yönden görevin neyi gerektiriyorsa onu yap, geri durma. Adil olmalı dünya adil" (25) diyerek nasihat eder. Onun karakolu terk etmesinin hemen ardından Ali: "Geleli ay olmamıştı daha. Bir soluklandı o kadar. Adil olmalıymış dünya. Haddini bil babalık" (26) der. Bu durum karşısında seyirciden beklenen tepki gülme midir? Oyunda, buna benzer biçimde Ramazan'ın insanların gerçek yüzlerini görememesinin birçok örneği bulunmaktadır. Bu durumlar, seyirciyi güldürürken aynı zamanda gülerek olumsuzluklardan uzaklaştırır. Çünkü Ramazan'ın düştüğü bu tip durumlar, gülünesi olduğu kadar acınasıdır da. Bu örneklerin en etkileyici olanı ise Ramazan'ın, Fahri Emhiyet Müfettişini gerçekten, Emniyet Müfettişi sanmasıdır. Aralarında geçen konuşmalarla yaşam hakkında görüş birliğine varmaları, seyircinin, başlangıçta yanlış anlamadan doğan komik duruma gülmesine, Ramazan'ın gerçeği fark etmesi ile düştüğü tuhaf duruma ise

üzülmesine neden olmaktadır. Fahri Emniyet Müfettişi, gerçeklerden kopmuş, yaşamı kendi kafasında kurduğu ve gördüğü biçimde yaşayan, bir anlamda insanların deli muamelesi yaptığı biridir. Ramazan'ın hiç kimse ile olmadığı kadar onunla görüş birliğine varması, yine seyircinin gülmesine fakat bir taraftan da Ramazan'ın düşüncelerinin bir delinin düşünceleri ile bir tutulmasından üzüntü duymasına neden olacaktır.

Cemali, Ramazan'ı içten içe küçümsediği halde ona bunu yansıtmaz, aksine övgüleriyle Ramazan'ın yanılığını perçinler ve Ramazan'ı düşüncelerini yazması için teşvik eder. Böylece hem Cemali, Ramazan ile içten içe alay etmekte hem de Ramazan'ın, seyirci karşısında gülünç duruma düşmesine neden olmaktadır. Cemali, yazmaya başlaması için Ramazan'a bir tomar kağıt vermek ister ama Ramazan: "Ha birkaç kağıt, ha birkaç kuruş, ha birkaç milyon. Farketmez. [...] Devletin her şeyi devlet için kullanılmalıdır" (61) der. Ramazan'ın düşüncelerini yazmak konusunda fazla heyecana kapılması da onun düşüncelerini gülünçleştirir.

RAMAZAN -Önce çıkıp halkın arasına girmeliyim. İlhamımı halktan almalıyım.

CEMALİ - Gece vakti beyefendi, karanlıkta ne göreceksiniz?

RAMAZAN - Hakikati... Hakikatin ışığı karanlıkta daha iyi parlar. (çıkar)

CEMALİ - (Seyirciye) Karanlıkta hakikati arayan adam. (61)

Ramazan'ı gülünç duruma düşüren, inançlarına bağlılığındaki heyecanının fazlalığıdır. Özdeyişlerin yazılı olduğu levhalar da bu durumun tipik bir örneği olarak verilebilir. Ramazan'ın her tayini çıktığında özdeyişlerini koltuğunun altına alarak çıkıp gitmesi hem trajik hem de komik bir etki yaratmaktadır.

Böylece, özdeyişlerin yazılı olduğu levhalar, görünen ile görünmeyen gerçek arasındaki ironinin, trajikomik bir simgesi haline gelir.

Yanlış anlama ve yanlış ifade etme biçimleri ile oyun kişilerinin yaşama bakış açılarının birleştirilmesi güldürü üretmektedir. Örneğin, Ramazan'ın Gülsün ile diyaloglarındaki ahlâk anlayışının katılığı gülünçleştirilir.

GÜLSÜN - Kuran beni çarpsın ki seviyorum.

RAMAZAN - Sus. Müstehcen bir kelime daha duymak istemiyorum.

GÜLSÜN - Müstehcen ne demek?

RAMAZAN - Aşk, evlilik gibi açık saçık, ayıp kelimeler.

GÜLSÜN - Evlilik ayıp kelime mi?

RAMAZAN - Bizim aramızda ayıp.

GÜLSÜN - Niye?

RAMAZAN - Çünkü bekarız. (64)

Ramazan'ın karşıtı Ali-Cemali-Abdülcemali'dir. Levhalarda yazılı özdeyişlerin karşıtı ise halk deyişleridir. "Cumhuriyetimiz imtiyazsız ve sınıfsız bir rejimdir", "Doğruluk en büyük fazilettir", "Adalet mülkün temelidir" özdeyişlerinin karşıtları şunlardır: "Kimin palasını kime sallıyorsun" (28), "Yükselmenin yolu ne? Olma aptal olma mal uydur kitabına çal" (33), "Ben de isterim elbet temiz bir hayat / Ama feleğin çarkına gel de dert anlat" (44), "Bir düdüğe sahip ol, kap köşeyi, dön köşeyi" (49), "Arada uygunsuz elbet olacak / Olacak ki kanun namına cepler dolacak" (50), "Akıllı düşünene kadar, deli dereyi geçermiş" (65), "Beşer şaşar, insan yanıldığını zannettiği zaman da yanılabılır" (71), "İktidar elde etmek için her yol meşrudur. İktidarda kalmak

için de”(72), “Yetim hırsızlığa çıkınca ay akşamdan doğarmış” (87).

Levhalarda yazı olan özdeyişler, traji-komik gerçeğe işaret ederken, oyun kişilerinin düşüncelerinin halk deyişi özelliği korkutucu gerçeğe işaret etmektedir. Bu da oyunun mesajına yani ideal doğru yargılarının artık geçerli olmadığına işaret eder.

Ramazan’ın, kanunun adaletine inanan ve adaletin gerçekleşmesi için kanunun emrettiklerini gözü kapalı yapan birisi olarak görünüşte kolay anlaşılan bir yapısı vardır. Oysa, görünüşte basit gibi görünen bu özelliği nedeniyle düştüğü durumlar, zaman zaman komik, zaman zaman trajiktir. Ramazan, fanatik bir kanun sever olarak değerlendirilebilir. Fanatikliği ise onun alışılmış davranışları otomatik yani gözü kapalı yapmasına neden olmaktadır. Ramazan, esnek değildir, beylik cümleler ve basmakalıp düşüncelerle yaşar. Bu nedenle de yaşamı, tüm boyutları ile değerlendiremez. Uyanık değildir ve bu yüzden alışık olduğu durumların tersi durumlarla karşılaştığında buna uyum sağlayamaz. Ramazan’ın bu özelliği, onun, güven içinde yaşama, aklını kullanma, yaşamına egemen olma gücünü tüketmekte, toplum düzenini algılama ve uyum sağlama dengesini yitirmesine neden olmaktadır. Düşüncelerindeki fanatik eğilim ise iç çelişkiler ile dış zorunluluklar arasında denge kuramayan, olayların seyrine göre sürüklenen, devinen ve zaafı ile gülünç durumlara düşen bir insanın gerçeğine işaret etmektedir. Ramazan’ın, yaşamın, yalnızca kanunların emrettiği biçimde düzenlenmesi gerektiğine inanması, onun doğru olanın ne olduğunu bildiğini düşündürür. Buna karşın, gerçek yaşamın çok daha karmaşık bir yapıya sahip olduğunu görmemekte diretmesi, zaafı olarak değerlendirilebilir. Ramazan’ın yaşamın karmaşıklığına uyum sağlayamaması yani esnek

olamaması gülünç insan gerçeğine işaret ederken, zaafından dolayı düştüğü durumlar aynı zamanda trajik insan gerçeğine de işaret eder.

Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası'nı traji-komik bir oyun olarak değerlendirebiliriz. Seveda Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* adlı kitabında şunları söylüyor:

Gerçekçi tiyatrodaki kahramanın tepki gösterdiği durumun toplumun yapısından kaynaklanması işleri güçleştirmiştir. Çünkü oyun kişisi kendini bu durumu düzeltmekle görevli saymakta, fakat gücü bunu başarmaya yetmemektedir. Kişinin vicdanında yaşattığı moral değerler ona bazı sorumluluklar yüklemiştir. Fakat tragedyalarda olduğu gibi ona, istediği seçimi yapma hakkı, seçimini gerçekleştirecek kişilik sağlamlığı ve yeteneği bağışlanmamıştır. Bu durumda, tepki gösterilen durumun düzelme olanağı yoktur. (148)

Toplum yapısından kaynaklanan sorunlar, Ramazan'ın tepki göstermesine neden olmaktadır. Fakat bu tepki haklı da olsa pasiftir ve toplumu değiştirici, eleştirici ya da değerlendirmeci bir özelliği yani gücü yoktur. Ramazan'ın vicdanında yaşattığı moral değerler, ona bazı sorumluluklar yüklemiş fakat bu sorumluluk duygusu, ona, kişilik sağlamlığı ve başarılı olma yeteneği sağlamamıştır. Şener, "oyun kahramanı, iyi niyeti ve çabası ile saygı uyandırır, insanca zaafı yüzünden hoşgörülür, başarısızlığı ile eleştiri konusudur"(148) demektedir. Ramazan'ın sorumluluklarının bilincinde olduğunu söyleyebiliriz. Her ne pahasına olursa olsun kanunları uygulamak onun asal görevidir. Fakat bunun, yaşamı tam olarak anlayabilmesi ve gerçekleri fark edebilmesi ile mümkün olabileceğini görememiş ve bu zaafı

da onun öldürülmesine neden olmuştur. Oyun, seyircinin gerçekleri kolayca fark edebileceği bir biçimde ve oyun duygusu içinde verilerek, güldürü üretmesi sağlanarak başlatılmış fakat gerçeklerin fark edilebilmesinin çok da kolay olmadığı ve yaşamın korkutucu yanına işaret ederek sonlanmıştır. Böylece, Ramazan'ın yaşadıklarına uzaktan bakınca gülen seyirci, yakından bakınca üzüntü duyar. Oyunun başlangıcında seyirciden derin düşünmesi beklenmezken, oyunun sonunda hiç beklenmedik bir biçimde Ramazan'ın öldürülmesi ile toplum düzeninin korkutucu yanını düşünmesi sağlanır. Ramazan öldürüldükten sonra tüm oyuncuların sahneye çıkıp, "suç kimdedir, çare ne?" (91) diyerek seyirciye son soruları yöneltmelerinin ardından, Ramazan'ın kalkıp hâlâ vecizelerini göstermek istemesi, seyircinin yaşamın çelişkisini görmesini ve her gün yaşadığı toplum düzeninin karmaşasının farkına varmasını ve bilinçlenmesi sağlamıştır. Sevdâ Şener, kara komedyada oyunun gelişimini şöyle tarif etmektedir:

Kara komedyâ, düzeltilmeye çalışılan fakat düzeltilemeyen bir dünyanın dramıdır. Başlangıçta, komedyâ geleneğine uyularak, sorunlar hafife alınmaya, dertler şakayla geçirilmeye çalışılır. Fakat giderek durumun ağırlaştığı, şakanın ciddiye dönüştüğü görülür. Gülmenin yerini şaşkınlık alır. Komedyanın, mutlu sonu müjdeleyen çözümü ya hiç gerçekleşmez, ya da görünüşte gerçekleşir. Çözumsuzlük ise korku vericidir.(145)

Seyircinin, Ramazan'ın öldürülmesinden dolayı şaşkınlığa düştüğünü söyleyebiliriz. Her ne kadar oyunun gelişimi bu sonu hazırlasa da, sorunlar başlangıçta hafife alınmaktadır. Ramazan'ın ölümü, toplum sorununun ciddiyetine ve düzeltilmeyeceğine işaret etmekte, seyircinin bu çözumsuzlük

karşısında korku duymasına neden olmaktadır. Bu nedenle de oyun bir kara komedi olarak değerlendirilebilir.

Ramazan'ın kişilik özellikleri ve moral değerlerinin, diğer bütün oyun kişilerinden farklı olması, onun yalnızlığına ve dolayısıyla güçsüzlüğüne işaret eder. Ramazan'ın önünde iki seçenek vardır: ilki gerçekleri görmek ve uyanık davranarak kanunları uygulamak yani önlem almak diğeri ise gerçekleri görmek ve topluma uyum sağlamak yani ödün vermek. Ramazan, bu seçeneklerin ikisini de göremez ve oyunun sonunda çözümsüzlük noktasında yok olmaya mahkum olur.

Ramazan, kalıplaştırılmış değer yargılarına inanmış ve bu değer yargılarının yaşatıldığını sanmıştır. Bu nedenle de Ramazan'ın inanan insanın çelişkisini yaşadığını söyleyebiliriz. Böylece Oktay Arayıcı seyirciye Ramazan'ın değer yargılarının artık yaşamadığını göstermiş ve bunun korkutucu yanına işaret etmiştir. Resmi ideoloji yaşadığını varsayıyor fakat gerçekler farklı. Ramazan, hayatın akışı içindeki değer yitimine yol açan değişimi görememiştir. Bu nedenle içine düştüğü durum acınasıdır. Diğer taraftan toplumun bu değişime boyun eğmesi korkutucudur.

Ionesco'nun, *Gergedan* isimli oyununun kahramanı Beranje ile Ramazan arasında bir benzerlik kurulabilir. Ionesco, *Gergedan* isimli oyununda, insanların gergedanlaşmasını konu almaktadır. Oyunun kahramanı Beranje ve bir arkadaşı bir gergedanın tozu dumana katarak hızla yoldan geçtiğini görürler. Buna bir anlam veremezler. Daha sonra bu gergedanlar çoğalmaya başlar ve insanların gergedanlaştığı ortaya çıkar. Beranje, en yakın arkadaşına varıncaya kadar tüm insanların gergedanlaşmasına tanık olur. Bu durumdan çok etkilenir ve

gergedanlaşmamak için direnir. Sevgilisi Deyzi ile kendisinden başka herkes gergedanlaştığında o Deyzi'ye, insanlığı yeniden yaşatmayı teklif eder. Aşkın, bu değişimi tersine çevirebileceğine inanır. Uzun bir zamanın geçmesi gerekse de kendilerinin çocukları ve onların da çocukları olabileceğini, böylece insanlığın yeniden kurulabileceğini söyler. Fakat Deyzi, gergedanların güzelliği karşısında Beranje'nın çirkin olduğunu düşünmeye başlamıştır. Belki de olağandışı olan gergedanlar değil de kendileridir. Deyzi de gergedan olur ve Beranje yalnız kalır. Artık o, değişme umudunu da kaybetmiştir. Oyunun sonunda, "Çok isterdim ama yapamam. Kendimi de göremem çok utanıyorum" (110) der. Çünkü çoğunluk gergedanların olduğu için gergedanlar güzel ve insan da çirkin görünmektedir. "Boyun eğmiyorum!" diye feryat eden Beranje, artık gergedan olma umudunu da kaybettiği için aslında umutsuz bir çirpınış içindedir.

Ramazan'ın toplum düzenine uyum sağlamayan, ya da sağlayamayan oyundaki tek kişi olması onun, Beranje gibi yalnız kalmasına neden olmaktadır. Ramazan'ın oyunun sonunda gerçekleri göremediği için öldürülmesi Beranje'ın dünyada kalan tek insan olma durumuyla özdeşleştirilebilir. Beranje'de aslında Ramazan gibi bir anlamda yok olmuştur.

Ramazan'ın toplumun katı düzeni içindeki yalnızlığı, Ali-Cemali-Abdülcemali'nin çok isimli bir karakter olması ile belirginleşmiştir. Ali-Cemali-Abdülcemali, çokluğun ve çoğalmanın temsilidir. Bu karakterin ülkenin değişik şehirlerinde görülebilmesi ise, daha da çoğaltılabilecek isimlerinin olabileceğini göstermektedir. Diğer oyun kişilerinin toplumun değişik kesimlerinin temsili olmaları da bu oyun kişilerinin de çoğunluğun temsili

olduklarını göstermekte, Ramazan'ın azlığına dikkat çekmektedir.

Ramazan'ın az olması ise toplumdaki yozlaşmanın korkutucu yaygınlığına işaret eder.

Ramazan'ın sorunları görmek istememesi, Ionesco'nun *Amédée* isimli oyunundaki kahramanların durumuna benzetilebilir. Oyunda, yaşlı karı-koca arasında yıllarca çözülmeyen, üstü örtülü bekletilen sorunların simgesi şeklinde düşünebileceğimiz bir ceset vardır. Ceset günden güne büyür ve evin her tarafında zehirli mantarların üremesine neden olur. Bu cesetten kurtulmanın yollarını arayan kahramanlar, sonunda onu zor bela pencereden dışarı atarlar. Amédée, cesedi nehre doğru sürüklerken polis onu fark eder. Amédée, polisten kaçmaya çalışırken ceset havalanır ve Amédée havalanan cesede takılarak gökyüzüne yükselir. Onun gökyüzüne yükselmesi, sorunlardan kurtularak hafiflemesi anlamına gelir. Ramzan'ın inatla gerçekleri görmek istememesi, sorunların büyümesine neden olur. Tıpkı, Amédée'nin cesedi gibi, büyür ve giderek dayanılmaz bir hal alarak Ramazan'ın ölümüne neden olur. Fakat, *Gergedan*'da ve *Amédée*'de dünya açıklanamaz gerçeklerle doludur. *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*'nda ise yaşamın gerçekleri açıklanabilir. Asıl sorun, açıklanabilen bu toplum sorunlarının nasıl çözümlenmesi gerektiğidir. Bu nedenle de *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*, Absürd tiyatro geleneği içinde değil kara komedya geleneği içinde değerlendirilmelidir.

Sevda Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* adlı kitabında kara komedyanın, ciddi saydığımız fakat hazır cevaplarla geçiştirdiğimiz gerçeklerin parodisini yaptığını, yaşamın çirkin, insanın umarsız yanıyla karşılaşmaktan doğan gerilimini yaşattığını belirtmektedir (151).

Sevmediğimiz fakat birlikte yaşamak zorunda olduğumuz insanlara, istemediğimiz fakat üstesinden gelemediğimiz gerçeklere katlanabilmenin bir yolunun ona gülmek olduğunu belirten Şener, belki gülerek bunları yaşamdan kovduğumuzu ve oyuna dönüştürdüğümüzü de sözlerine eklemektedir (151).

Ramazan'ın çevresindeki insanlarla yaşamak zorunda kalması, üstesinden gelemediği sorunları yok sayması, seyircide gülme refleksi yaratır.

Seyircinin, Ali-Cemali-Abdülcemali , Esafettin ya da kaçakçı köylülere benziyor olabileceğini, Ramazan'ın durumuna düşebileceğini gösteren oyun, seyircinin bir taraftan gülmesini bir taraftan da tedirgin olmasını sağlayarak, yaşananların oyundan ibaret olduğuna da işaret eder. Ramazan'ın ölümü ile seyircinin, derinden sarsılarak bir şeylerin farkına varması sağlanır.

Gerçekleri göremediği için Ramazan'a gülen seyirciye, gerçekleri görmek, üstünlük sağlamaz. Aslında seyirci, ağlanacak haline güldüğünü bilir. Çünkü üstesinden gelinemez bir durumdan hem korkuyor hem de acı çekiyordur.

Seyirci, Ramazan'ın çıkar yolu var gibi görür ama aslında çıkar yolu olmadığını da bilir. Böylece ironinin keskinleştiğini ve seyircinin üstünlük duygusunu yitirdiğini söyleyebiliriz. Ramazan'ın bir kurban olduğunu düşünecek olursak, bu oyunda kurbanın, işler düzelsin diye değil düzelmesin diye verildiğini söyleyebiliriz.

Sevda Şener, kara komedya yazarlarının genellikle oyunu ölüm noktasına kadar kanıttıklarını, yıkımla, cinayetle, intiharla oyunu noktalarak ölümden ve ölüden güldürü üretmenin bir trajikomedya geleneği olduğunu anımsattıklarını belirtir (151). Böylece seyirci, ağlanacak haline güler ve Ramazan'ın öyküsü toplumun geneline yaygınlaştırılmış olur. Bu

nedenle Oktay Arayıcı'nın güldürü üretme biçimi de kara komedya geleneği içinde değerlendirilebilir.

C. Şakalı, Hoşgörülü Bir Oyun: *Rumuz Goncagül*

Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül* adlı oyununda evlilik bir toplum sorunu olarak ele alınmaktadır. İş yerine koca arayan kadınların eleştirildiği oyunda, ikiyüzlülük ve çıkar düşkünlüğü Geleneksel tiyatronun açık biçimi içinde sergilenmiştir.

Oyunun asal kahramanları İnsaf ve kızı Gülsün'dür. İnsaf'ın kocası ölmüştür ve kızıyla birlikte kiralık bir evde zar zor geçinerek yaşamaktadırlar. Kirayı paylaşmak için evlerinin bir odasını, üniversite öğrencisi Sıtkı'ya kiraya vermişlerdir. Kiracıları Sıtkı, hem üniversitede okumakta hem de çalışmaktadır. İnsaf ile Gülsün, geçinmekte zorlandıkları için tek umutlarını kızın evliliğine bağlamışlardır. Gülsün, evlenmek istediği halde bir kısmeti çıkmadığı için annesi İnsaf, komşularının önerisine uyarak gazeteye "Goncagül" rumuzuyla bir ilan veririr. İlana cevap olarak 261 mektup gelir. Gülsün ile annesi bu mektuplar içinde en beğendiklerini seçerler ve adaylarla görüşmeye karar verirler. Aslında Gülsün, kiracıları Sıtkı'yı sevmektedir. Fakat Sıtkı'nın Gülsün'ü sevdiğini gösteren bir işaret yoktur. Sıtkı, Gülsün'ün gazeteye ilan verdiğinden habersiz, kendisi de "Goncagül" rumuzuna çalışan bir kadınla evlenmek istediğini belirten bir mektup yazmıştır. Gülsün ve annesi ise bu mektubu Sıtkı'nın gönderdiğinden habersizdirler ve onun koşulunu "akıl hocalığı" olarak değerlendirmişlerdir.

İnsaf, gelen mektuplara bakarak kendine eş seçmeden önce Sıtkı'nın Gülsün'ü sevip sevmediğini anlamak için mektupları Sıtkı'ya verir ve okuyup içlerinden en iyi mektubu seçmesini ister. Sıtkı, rumuza kendisinin de yazdığını söylemez, mektupları aldıktan bir süre sonra geri getirir ve içlerinde en iyi mektubun çalışan bir kadınla evlenmek isteyen üniversite öğrencisi olduğunu söyler. İnsaf'la Gülsün, Sıtkı'nın bu önerisinden hoşlanmazlar ve Sıtkı'nın kendi mektubunu önerdiğini anlamayıp Gülsün'ü sevmediği sonucuna varırlar.

İnsaf ile Gülsün, rumuza gelen mektuplar içinde beğendikleri adayların, koca olmaya uygun olup olmadığını araştırmaya başlarlar. İlk olarak bohçacı kılığına girerek Halet Rezaki adlı bir hazır yiyici ile tanışır. Halet Rezaki, iki kez evlenmiş ama iki karısı da başkasına kaçmıştır. Rumuza cevap yazmasının nedeni ise ömrünün son günlerinde kendisine bakacak birini bulmaktır. Halet, ilerlemiş yaşına rağmen, kremlerle, ilaçlarla genç görünmeye çalışan, ömrü boyunca hiçbir işte çalışmamış bir hazır yiyicidir. İnsaf ile Gülsün, onu beğenmezler ve biran önce ondan kurtulmaya bakarlar. İkinci talip, inşaat işçisi Dursun Ali'dir. Dursun Ali, köyde imam nikahlı karısı olmasına karşın rumuza cevap yazmıştır çünkü Gülsün ile annesinin oturduğu evin sahibi olduklarını sanmakta, eğer Gülsün ile evlenirse, bu evden "kat karşılığı" bir bina inşa etmeyi hayal etmektedir. Gülsün ile annesi, Dursun Ali ile görüşmesi için Sıtkı'yı gönderirler ve kendileri de konuşmaları gizlice dinlerler. Böylece Dursun Ali'nin gerçek niyetini anlayarak ondan da vazgeçerler. Gülsün, adaylardan Refik Mayısöğlü ile yalnız görüşür ve ilk görüşmede onun iyi bir koca olacağına inanır ve ona aşık olur. Aslında Refik, bir muhabbet tellalıdır. Gülsün gibi

kızları tuzağa düşürüp sahte nikâh kıymakta, balayının ardından da geneleve satmaktadır. Gülsün'e kendisini Kayseri'li bir diş doktoru olarak tanıtır.

Almanya'dan bir koltuk ısmarladığını, koltuk gelir gelmez Kayseri'ye

döneceğini, bu yüzden yıldırım nikâhı ile evlenip onu balayına götüreceğini

söyler. Gülsün, Refik'le evlenmeye karar verir. Fakat komşularının kızı

Ayşen, Gülsün'ün anlattıklarını dinleyince Refik'i tanır. Ayşen de ilk evliliğini

rumuza verdiği ilanla yapmış ve Refik ile evlenmiştir. Fakat Refik, balayının

ardından onu başka erkeklere satmış, Ayşen, randevu evine düşmüştür.

Refik, farklı meslekte ve farklı isimde kendisini tanıttığı için Ayşen, Gülsün'ün

bahsettiği kişi ile ilk kocasının aynı kişi olduğundan pek emin olamaz ve

Gülsün'e eve geldiğinde Refik'i görmek istediğini söyler. Gülsün'ün Refik ile

görüştüğü gün, annesi İnsaf da, adaylardan evlendirme memuru Müfit Mürted

ile görüşür. Müfit, elli yaşını aşmış olmasına karşın evlenememiş, hâlâ

annesinin kuralları ile yaşayan, güneşli havada bile şemsiye taşıyan, sürekli

olarak papyon takan, kanunlara saygılı, her zaman en küçük konularda bile

karar vermekte zorlanan bir adamdır. Goncagül rumuzuna cevap yazmış

olmaktan aslında pişman olmuş, kendinden utanmıştır. Görüşmeye de bunu

söylemeye gelmiştir. Fakat İnsaf'la Müfit, birbirlerini görünce aşık olurlar.

Ama ikisi de bunu belli etmemeye çalışırlar.

İnsaf, Müfit'i, Gülsün ise Refik'i eve davet etmişlerdir. Sıtkı'nın da

evde bulunmasını ve adayları değerlendirmesini isterler. Eve, önce Müfit

gelir. Aslında evlenmekten vazgeçtiğini söylemek istemektedir. İnsaf onu

zorla içeri alır. Müfit'in ardında inşaat işçisi Dursun Ali, Sıtkı ile görüşmeyi

bahane ederek Gülsün'ü görmeye gelir ama evin onların olmadığını

anlayınca gider. Daha sonra Refik ve ardından da Halet gelir. Halet, yaşlı

olduğu için Gülsün ile evlenemeyeceğini ama İnsaf'la evlenebileceğini söylemeye gelmiştir. İnsaf, Halet Rezaki'nin bu teklifine çok kızar ve onu da zorla evden gönderir. Koca adaylarının bu ardarda gelişleri ve kargaşa yaşanması sırasında Sıtkı, gizli gizli odasına gidip rakı içmekte ve yavaş yavaş sarhoş olmaktadır. Ayşen de Refik'in ilk kocası olup olmadığını kontrol etmek için gelir ve tahmininde yanılmadığını anlar. Ayşen, Refik'i bıçakla tehdit ederek muhabbet tellalı olduğunu söyletir ve onu polise teslim etmek üzere götürür. Gülsün, Refik'in gerçek yüzü ortaya çıkınca hayal kırıklığına uğrar. Sarhoş olduğu için cesaretlenen Sıtkı da, Gülsün'e evlenme teklif eder. Müfit'ten, evlendirme memuru olduğu için nikâhlarını hemen kınılmasını isterler. Müfit yasal olarak bir geçerliliği olmayacağını söylese de onu dinlemezler ve sözde bir nikâh kıydırtırlar. İnsaf ile Müfit arasındaki yakınlaşma da ortaya çıkar ve onlar da evlenmeye karar verirler. Her şey tam yoluna girmiş ve mutlu sona gelinmiş gibi görünürken İnsaf'ın oyunun başından beri korktuğu şey başlarına gelir. Ev sahipleri Nasuhi Bey, çıkagelir. Kira için gelmesinden korktukları Nasuhi'nin gelmesinin asıl nedeni ise evi sattığını haber vermektir. Nasuhi'nin bu haberi ile hepsi büyük bir düş kırıklığı yaşarlar ve oyun biter.

Oyunun kahramanları Gülsün ve İnsaftır. Oyun kişilerinin kümelenişi bu iki kahramanın çevresinde olmaktadır. Koca adaylarının her biri, toplumun değişik kesimlerinin temsili sayılabilecek tiplerdir. Küçük bürokrat, inşaat işçisi, miras yedi, muhabbet tellalı ve koca arayan kadınlar, toplumun evlilik anlayışının, çıkar ilişkilerine göre biçimlenmesinin eleştirildiğini göstermektedir. Arayıcı'nın vurgulamak istediği bu farklı sınıflara mensup insanların evliliğe bakışlarındaki ortak anlayıştır. Rumuza cevap verenlerin

çoğu, maddi çıkarları doğrultusunda bir karar vermeye çalışan insanlardır. Bunun yanı sıra Gülsün ve annesi de maddi açıdan kendilerini rahatlatacak bir koca aramaktadırlar.

Oktay Arayıcı, diğer oyunlarında olduğu gibi bu oyunda da oyun kişilerini toplumun değişik kesimlerini temsil eden tiplerden seçmiştir. Oysa Arayıcı'nın diğer oyunlarında, oyun kişilerinin kişilik özelliklerini nispeten daha derinlikli irdelediğini görürüz. Diğer oyunlardaki kişilerin davranışları ve yaşama bakışları sorgulanırken bu oyundaki kişilerin özellikleri toplumun gerçeği olarak verilmekte yani sorgulanmamaktadır. Bütün oyun kişileri, hatta muhabbet tellalı bile, hoşgörölü bir yaklaşımla tipleştirilmiştir.

1.Çağdaş Bir Ortaoyunu Denemesi

Rumuz Goncagöl'ün Geleneksel Türk tiyatrosunun birçok ögesinden yararlanılarak yeniden yaratılmış bir Ortaoyunu olduğunu söyleyebiliriz.

Ortaoyunu ve Karagöz oyunlarındaki oyun kişilerinin tip özellikleri bu oyunda da görülebilir. Anlatıcı kullanılması, seyirciye hitaben konuşmalar, sahne gerçeğinin kırılması ve olayların sıralanış biçiminde ve bölümlenmesinde Geleneksel tiyatronun anlatım özelliklerinden ve yadırgatma yönteminden yararlanılmış olmasının yanı sıra, biçim özelliklerinden de yararlanılmıştır. Bu da oyunun açık biçim özelliğini ve göstermeci üslubunu ortaya çıkarmaktadır.

Oyun, oyuncuların, canlandıracakları oyun kişilerini tanıtmaları ile başlar. Oyuncular, canlandıracakları kişilerin belirgin özelliklerini tipleştirerek seyirciye anlatırlar. Oktay Arayıcı, Ortaoyununda olduğu gibi anlatıcı

kullanmaktadır. İnsaf, hem oyunun anlatıcısı hem de kahramanlarından biridir. İnsaf'ın oyuna başlarken söyledikleri, ortaoyunundaki Pişekâr'ı hatırlatır: "Cümleten safa geldiniz, safalar getirdiniz...Efendim eskiler 'râviyan-ı ahbâr, nâkılan-ı âsâr şöyle rivayet ve hikâyet ederler ki' diye başlarlardı söze. Bizimkisi ne rivâyet ne de hikâyet. Bizimkisi başka türlü. Kendimizin taklidini getirdik. Taklidi aslının aynı"(171). Ortaoyununda da Pişekâr, oyuna başlarken buna benzer bir giriş yapar. Bu giriş, seyirciye izlediklerinin bir oyundan ibaret olduğunu hissettirir. Ayrıca ortaoyununda bu giriş biçimi, Pişekâr'ın oyunun hem anlatıcısı hem de yöneticisi olduğunu gösterir.

Ortaoyunu oyuncusunun, sahnenin bir oyun yeri olduğunu seyirciye hissettiren bir tutumu vardır. Örneğin oyuncu, "çingir mıngır" diyerek kapı açma hareketini canlandırır ya da para saymak yerine para sayarmış gibi yapar. Ev işlevi gören, etrafı perdelerle çevrili, "yenidünya" diye adlandırılan yeri, bazı oyunlarda, Kavuklu'nun alaya aldığı ve bunun aslında bir ev olmadığını söylediği de görülür. Böylece Ortaoyununda sahne illüzyonunu kırılarak, seyircinin, sahnenin bir oyun yeri, oyunun da oyun olduğunu hatırlaması sağlanır. *Rumuz Goncagûl*'de de buna benzer örnekler var. Örneğin, İnsaf ile Gülsün, eve dönerken sahnede dolaşırlar ve eve gidiyormuş gibi yaparlar. Fakat sonra, aslında sahnede dolaştıklarını ve ev diye bir şeyin olmadığını söyleyerek, seyircinin sahnede ev varmış gibi oyunu izlemelerini önlerler.

GÜLSÜN - Ev oracıkta ama biz çevresinde dolanıp duruyoruz.

İNSAF - Ben çok hoşnutum böyle dolap beygiri gibi dönmekten sanki. Ama gel de o yazar bozuntusu Oktay

BEYAZKÖKÜRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Arayıcı'ya, bizim kaltaban yönetmen...(Yönetmenin ismini verir)... 'a/e dert anlat. Neymiş efendim, çağdaş bir ortaoyunuymuş. O biçimde oynayacakmışız. Hay biçiminiz batsın... Göstermecici olacakmışız. Olduk işte, göstermelik olduk... [...] Bir elimize pastav vermedikleri kaldı.(172)

Diğer bir örnek ise, Dursun Ali'nin rıhtım kenarında, "Faaşşş...Fiişşş... Çaaşşş... Foouuşşş...Çüüüşş." diyerek beklediğini gören Sıtkı'nın ona ne yaptığını sorması üzerine Dursun Ali'nin, rıhtımda olduğunu ve bunu seyircinin anlaması için canlandırma yaptığını söylemesidir. Oyuncular, kapı açma sahnelerinde de "çingir mıngır" diyerek ses çıkarırlar. Bunun yanı sıra, İnsaf, dekorsuz, perdesiz, iğreti kostümlerle, aksesuarsız, üstelik role konsantre olmadan oynamak zorunda kaldıkları için de şikâyet eder. Ortaoyununa da gönderme yapan İnsaf, yazarın ortaoyunu özentisini şöyle eleştirir ve kızar: "Orda başrollerde Kavuklu ve Pişekâr. Burda senle benim. Ee biz kadınız? Hadi yaşınız öncekilere erişmedi; Dümbüllü'yü de mi seyretmediniz? [...] Güzelim ailevi, terbiyevi, hissi dramı rezil ettiler... Bizi de seyirciye maskara" (173). Böylece İnsaf, yazarı da oyunu da ironik bir dille eleştirmiş olur.

İnsaf'ın Pişekar, Gülsün'ün ise Kavuklu rolünde olduğunu söyleyebiliriz. İnsaf, Pişekâr gibi aynı zamanda oyunun yöneticisidir. Pişekâr, Kavuklu'dan daha tecrübeli ve daha kültürlüdür. Kavuklu ise Pişekâr'a göre daha bilgisiz olsa da açığız ve iş bilir bir tiptir. İnsaf da Pişekâr gibi bilgi ve tecrübesiyle kızı Gülsün'ü yönlendirir. Gülsün ise Kavuklu gibi tecrübesiz ve biraz da saf görünmekle birlikte, aslında açığız ve iş bilir bir tip olarak değerlendirilebilir.

Rumuz Goncagül'ün girişinde oyun kişileri canlandıracakları kişileri tanıtır. Böylece seyircinin, günümüz tiyatrosuna uyarlandığını söyleyebileceğimiz Geleneksel tiyatronun tiplerinin bir resmi geçidini izlemesi sağlanmış olur. Biçare dul İnsaf, ev kızı Gülsün, yaşlı hazır yiyici Halet Rezaki, kurnaz inşaat işçisi Dursun Ali, mahallenin dilberi Ayşen, muhabbet tellalı Refik Mayısöğlü, kararsız küçük bürokrat Müfit Mürted, İstanbul efendisi Nasuhi, betimlemeleri daha oyunun başında seyircinin oyun kişilerini tanımasını çabuklaştırmakta ve olayların gelişimi esnasında seyircinin kişileri anlamaya çalışmasının gerekmediğini göstermektedir. Geleneksel tiyatrodaki da oyun kişilerinin değişmeyen özellikleri vardır ve her oyunda bu özellikler tekrarlanır. Seyirci, oyun kişilerini tanıdığı için kişileri anlamak ya da derinliğine irdelemek ihtiyacı hissetmez. Buna karşın, Geleneksel tiyatrodaki oyun kişilerinin tutumları seyircide eleştirel bir tavır geliştirmez. Oysa Rumuz Goncagül'ün oyun kişilerinin tutumları seyirciyi hem güldürür hem de yaşananlara eleştirel bakmasını sağlar.

Oktay Arayıcı, Rumuz Goncagül'deki oyun kişilerinin çıkarıcı ve ikiyüzlü yanlarını, komedi üretmekte kullandığı için hoşgörölü bir yaklaşımla vermiş olsa da zaman zaman onların seyircinin oyun kişilerinin kusurlarına eleştirel bakmasını sağlamıştır. Örneğin, Dursun Ali'yi canlandıran oyuncu şunları söyler:

D. Ali : Ben Dursun Ali rolünü oynuyorum. [...] Size bir şey söyleyeyim mi; bu dünyada açığöz olacaksın. Kazığı yemeyecek, atacaksın. Hamdöl Bey'in yanında çalışıyorum. Hemşehrimdir. Yaman adam vesselam. Üçe mal ettiği daireyi on üçe satıyor. Kazığı yiyen düşünsün bana ne.(192)

Dursun Ali, çıkarıcı, yalancı ve ikiyezli bir kişilik olarak tanıtıldığı halde sempatik olarak değerlendirebileceğimiz tutumu nedeniyle gıldürü üretir. Bu durumun diğer oyun kişileri için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Refik Mayısoglu'nun, muhabbet tellalı olduğu ve Ayşen'i başka erkeklere sattığı ortaya çıktığında bile bu durum gıldürücüdür. Geleneksel tiyatroda da buna benzer örnekler bulunabilir. Leyla ile Mecnun, Ferhad ile şirin gibi sonu acı biten aşk hikayeleri, Geleneksel tiyatro oyunlarında sevgililerin kavuşması ile mutlu sonlanır. Zebaniler, karaçalılar ya da düzenbazlar gülünç durumlara düşürölerek seyircinin gözünde sempatikleştirilir. Olumsuz karakterler, gülünçleştirme yoluyla dışlanmıştır. Rumuz Goncagül'de ise seyirci tüm olumsuzluklara gülerken eleştirir de.

Ortaoyunu ve Karagöz oyunlarında bilgili ve cahilin bir araya getirilmesi ile komedi üretilmiştir. Aslında bilgiliyi temsil eden kahraman gerçekten bilgili değildir ve cahili temsil eden kahraman da tam anlamıyla cahil değildir. Karagöz ve Kavuklu cahili oynadıkları halde genellikle olaylarda Pişekâr ve Hacivat'dan daha etkili ve daha kıvrak zekâlıdırlar. Hacivat ve Pişekâr okumuş, kültürlü ama bu bilgiyi yaşam gerçeği ile bütünleştiremedikleri için komik duruma düşen kişilerdir. Kavuklu ile Karagöz ise okumamış, cahil kalmış kişiler gibi görünseler de yaşamlarını kendi diledikleri kılıfa sokma becerisine sahiptirler. Böylece anlamlı bir çelişkiye işaret edilmiş olur. Bu açıdan bakıldığında, İnsaf'ın Pişekâr, Gülsün'ün ise Kavuklu'yu temsil ettiğini söylemek güçtür. Çünkü bu tiplerde aynı anlamlı çelişkiyi göremiyoruz. Onların ikisini de Kavuklu ya da ikisini de Karagöz olarak değerlendirebiliriz. Örneğin, Halet Rezaki'nin rumuza cevap olarak gönderdiği mektubu okuduklarında Kavuklu'nun ya da Karagöz'ün

verebileceği tepkiyi verirler. Halet Rezaki, mektubu, Osmanlıca kelimelerle dolu, anlaşılması zor bir dille yazmıştır. İnsaf ile Gülsün, mektubu okuduktan sonra aralarında şöyle bir konuşma geçer:

İNSAF - Ne dediğini anladın mı?

GÜLSÜN - Anlamadın ama çok güzel.

İNSAF - Hem anlamadım hem çok güzel; nasıl oluyor?

GÜLSÜN - Arapça Kur'an gibi.

İNSAF - Adı ne?

GÜLSÜN - Halet Rezaki.

İNSAF - Ben beğendim.

GÜLSÜN - Nesini?

İNSAF - İcarları var; varlıklı. Ayır bunu. (176)

İnsaf, kızını evlendirerek maddi açıdan daha rahat bir yaşama kavuşacağını ummaktadır. Onun hayat tecrübesine göre varlıklı bir koca adayı bulmak gerekmektedir. Gülsün ise annesinin düşüncelerini haklı bulmakta ama yine de gizliden gizliye aşık olacağı biriyle evlenmeyi istemektedir. Gülsün, koca bulmak için annesinin gösterdiği yoldan gitmek zorundadır. Çünkü annesi daha tecrübelidir. Bu durumda birinin anne diğerininse onun kızı olması yine bilgili ile cahilin bir araya gelmesi ile üretilen komediyi çağrıştırmaktadır.

İnsaf ve Gülsün'ün dışındaki oyun kişileri Geleneksel tiyatrodan olduğu gibi sırayla oyuna katılırlar. Nasıl ki, Ortaoyunu ve Karagöz oyunlarında önce oyunun asal kahramanları sonra da sırasıyla diğer oyun kişileri oyuna girip oyunun kahramanları ile diyaloga giriyorlarsa *Rumuz Goncagüf*'de de bu geleneğe benzer bir biçimde toplumun değişik kesimlerini temsil eden tipler

sırasıyla oyuna girerler. Her oyun kişisi oyuna girmeden önce şarkısını söyler. Örneğin, Halet Rezaki, “Hazır Yiyicinin Şarkısı”nı (183-84), Dursun Ali, “Köşeyi Dönmek İsteyen İşçinin Şarkısı”nı (191-92), Refik Mayısoğlu, “Muhabbet Tellalının Şarkısı”nı (198-99) söyler. Oyun kişilerinin şarkıları ile oyuna girmeleri, yine Geleneksel tiyatrodaki kullanılan bir yöntemdir. Seyirci şarkıyı duyunca oyuna giren kişiyi tanır. Şarkılar, oyun kişilerinin tip özelliklerini sergilemelerine yardımcı olur. Aynı zamanda eğlendirici pasajlar oluşturur. Bu açıdan *Rumuz Goncagül*’ün biçim olarak da Geleneksel tiyatro oyunlarına benzediğini söyleyebiliriz.

2.. Komedi Üreten İroni

Rumuz Goncagül’deki olayların gelişimi seyircide ironik bir etki bırakmaktadır. Oyun kişilerinin olayların içindeki konumları güldürü üretir. Fakat yaşam içindeki konumları ile olaylar karşısındaki tavırları bir arada düşünüldüğünde Oktay Arayıcı’nın oyun kişilerini ironik bir yaklaşımla kurguladığını söyleyebiliriz.

Gülsün’ün evlenmek için gazeteye verdiği ilan olayları tetiklemiştir. Oyunun sonunda ise Gülsün, gazeteye verdiği ilan yardımıyla değil ilanı vermeden önce sevdiği kişiyle evlenecektir. Bu durumda gazeteye ilan verilmesi, koca adayları ile tanışılması ve bunun sonucunda yaşanan kargaşanın tamamı anlamını yitirmektedir. Eğer Sıtkı, Gülsün’ü sevdiğini daha önceden söyleyebilseydi ve eğer Gülsün, çalışmasını isteyen biriyle evlenmeyi mantıklı bulsaydı, oyunda yaşananların hiçbiri yaşanmayacaktı. Arayıcı, Gülsün’ün sevdiği adamla değil de rumuzla evlenme yolunu

seçmesini oyunun sonunda anlamsız bir çabaya dönüştürmüştür. Oktay Arayıcı, oyun kişilerinin evliliğe bakışlarını ve tercihlerini eleştirirken bunu da ironik bir yaklaşımla yapmıştır. Oyun kişileri evliliği, çıkar sağlama aracı olarak gördükleri için oyunda evlilik bir toplum sorunu olarak gösterilmektedir. Oyun kişilerinin evliliğe bakış açılarındaki patolojik durum oyunun sonunda da düzelmez. Ev sahibi Nasuhi Bey'in gelerek evi sattığını söylemesi ile mutlu son engellenir. İnsaf ve Gülsün de, Dursun Ali ve Halet Rezaki ya da Refik Mayısöğlü gibi çıkar düşkünü kişilerdir. Daha iyi bir hayat için çalışmak yerine koca bulmayı tercih etmişlerdir. Bu da evlilikte aşk ve çıkar karşıtlığını gündeme getirerek duruma ironik bir anlam katar.

Gülsün ile Sıtkı evleneceği zaman ev sahibinin gelip evi satacağını söylemesi ile olaylar yeniden çıkmaza girmiştir. Evin satılacağını öğrenmek herkesi üzer çünkü bu durumda evlendiklerinde nerede yaşayacakları sorunu ortaya çıkmıştır. Bu durumda İnsaf ile Gülsün'ün çalışarak yaşamaktan başka çıkar yolları kalmamıştır. Yazar, kazdığı kuyuya düşen kahramanları ile alttan alta dalga geçmektedir. Yazar, aynı zamanda, evliliği maddi çıkar sağlama yolu olarak gören ve çalışmayan kadınları eleştirmiştir. Maddi sıkıntıların, evlilik ilişkilerine yansımış olması ironik bir durum olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, geçim sıkıntısından çok, evlilik konusu üzerinde yoğunlaşılması sorunun iyimser ve şakacı bir tutumla irdelendiğini göstermektedir.

Sıtkı, Gülsün'ün kendisini sevdiğini bilmez, Gülsün de Sıtkı'nın sevgisinden habersizdir. Sıtkı, bilmeden Gülsün'ün rumuzuna cevap yazar. Gülsün, Sıtkı'nın cevap yazdığını anlamaz. Oyun bu açıdan değerlendirilince bilme-bilememe arasındaki ironik konumlanışın bu oyunda da bulunduğunu

söyleyebiliriz. Gülsün ile annesi Sıtkı'nın duygularını bilemedikleri için gazeteye ilan verirler. Bu da onların traji-komik hatası olarak değerlendirilebilir. Çünkü Ayşen, Refik Mayısöğlü'nu tanımasaydı, Gülsün onunla evlenecek ve sonra o da geneleve satılacaktı. O zaman da yapılan hatanın trajik sonuçları ortaya çıkacaktı. Gülsün ile annesinin yaptığı hatayı aynı zamanda komik olarak da değerlendirebiliriz. Çünkü bu sayede birçok insanla tanışır ve tuhaf durumlara düşerler.

Oyun kişilerinin göründükleri gibi olmamaları güldürü üretir. Halet, yaşlılığını örtmek için kremler, boyalar kullanmaktadır ama bu onu genç göstermez, aksine komik ve itici gösterir. Refik, muhabbet tellalı olduğunu gizlemek için kibarlaşmaya çalışır ama bu onu komikleştirir, Müfit, kendini göstermekten korktuğu için annesinin sözleri ile yaşar ama o kadar çok annesinden bahseder ki komik duruma düşer. İnsaf, kızına koca ararken kendisine de koca adayı çıkmasından memnuniyetini gizlemeye çalışırken komik duruma düşer. Oyun kişilerinin gerçek duygu ve düşüncelerini gizlemeye çalıştıklarını belli etmeleri, seyircinin hem gülmesini hem de eleştirel olmasını sağlar. Örnek olarak "Muhabbet Tellalının Şarkısı"nı gösterebiliriz.

MUHABBET TELLALININ ŞARKISI

Dar boğazlar devrine yetiştik

Para karganın ağzında değil, peynir gibi,

Aslanın ağzında demir leblebi,

Bizin meslekte hele, metazori,

Tilkiden kurnaz olacaksın.

Birinci zagon demirbaşlarla uğraşmamak,

İkincisi, dünya güzelini araklasan tutulmayacaksın,
Bağlı olaraktan merhamete yer yok yürekte,
Hemen komançooya bakacaksın,
Sermaye hızlı devredecek,
Cirodan kazanacaksın.
İnceliklerine gelince işin,
Her türlü piyasayı izleyeceksin,
İcabında genel kültürün olacak,
Başta, piyazcılığı, kıyakçılığı iyi bileceksin,
Çehre züğürdüne
“Ey güzeller sultanı” diyebileceksin,
petka ister bütün bunlar,
bizim de döktüğümüz alınteri.
Bizimki de ticaret.
Çapımız küçük olsa da.
Önü sonu pazarlamacıyız işte,
Holdingimiz, bankamız, bankerliğimiz olmasa da,
Yok birbirimizden farkımız,
İşadamıyız biz de. (199)

Muhabbet tellalının şarkısının seyirciyi güldürürken aynı zamanda düşündürdüğünü söyleyebiliriz. Böylece seyircinin hem düşünmesi hem de eğlenmesi sağlanmış olur. Muhabbet tellalı ve hazır yiyici gibi tiplere toplumun bakış açısını göz önünde bulundurursak Oktay Arayıcı, ironik bir yaklaşımla bu tipleri seyirciye tanıtmış böylece seyircinin de kendi evlilik anlayışını sorgulamasını sağlamıştır. Ayşen’in söylediği “Hangi Tarlanın

Ürünü Bunlar" (206) adlı şarkı da seyircinin gerçekleri görmesini ve kendi kendisini sorgulamasını sağlamaktadır. Ayşen, bu şarkıda dört farklı öykü anlatır. Bu öykülerin her birinde farklı bir kadının maddi sıkıntılar yüzünden kötü yola nasıl düştüğünün öyküsü vardır. Ayşen şarkısını şöyle bitirir:

Bir de şaşkın şaşkın sormuyorlar mı,
Nerden çoğalıyor düşkün kadınlar diye,
Sanki tarlası belli değil,
Düşenler gökten hediye... (207)

Ayşen, dört kez evlenmiş dördünden de ayrılmış beşinci koca için gazeteye ilan vermiştir. Refik'le yaptığı sahte nikâhın ardından genelevlere düşmüş, oradan zorla kurtulmuş, sonraki evliliklerinde de dikiş tutturamamıştır. Fakat Ayşen'in oyundaki tavırları, yaşadıklarının seyirci üzerindeki trajik etkisini yok eder. Annesi hacı olduğu için "dünyalarının ayrı" olduğuna karar verdiğini ve kendini "evliliğe attığını" (207) söyleyen Ayşen, "İlan verdim, yenisini alacağımdan eskisinin hükmü yoktur" (208) diyerek beşinci kez evlenmek istediğini doğal bir biçimde dile getirir. İnsaf, Ayşen'in beşinci kez evlenmek istediğini duyunca, "Seninki nikâhlı orospuluk"(209) der. Ayşen, "Ben ne yapsam göze batır zaten. Fakirin şansı dillenmek dandüdük edilmek. Zengin takımının kırdığı cevizleri kimsenin gördüğü yok" (209) cevabını verir. Aslında, Ayşen'in yaşadıklarına topluca bakacak olursak seyirciden beklenen tepkinin gülüp geçmek olduğunu söyleyemeyiz. Diğer oyun kişilerinin de yaşamları ile tavırları çelişiktir. Oyun kişilerinin yaşam gerçekleri güldürü üretecek biçimde seyirciye iletirse de toplumun maddi sıkıntı çeken kesiminin evliliği bir çıkar yolu olarak görmesinin ardında yatan trajik duruma işaret edilmiştir. Böylece Oktay Arayıcı, bu toplum

sorununu, trajik ile komiği, ironik bir yaklaşımla bir araya getirerek irdelemiştir. Kısaca söylemek gerekirse, oyunda, hem sosyal eleştiri yapılmış hem de şakalı hoşgörü ile komedi üretilmiştir.

D. Bir Politik Tiyatro Örneği: *Tanilli Dosyası (Geçit)*

Tanilli Dosyası adlı oyununda Oktay Arayıcı, gerçek bir kişiden ve gerçek olaylardan yola çıkarak belgesel niteliği olan bir oyun yazmış. Oyunun kahramanı Tanilli, Doç. Dr. Server Tanilli'dir ve oyunda yaşananlar Doç. Dr. Server Tanilli'nin yaşadıklarıdır. Bu oyunda da yazarın olayları Sosyalist Gerçekçi dünya görüşü açısından yorumladığı görülür. *Tanilli Dosyası* adlı oyununda Arayıcı, yaşadığı ülkenin siyasi ve ekonomik sorunlarını tartışmaya açarak, yazar olarak üzerine düşen görevi yapmak istemiştir. Her oyununda seyircinin görmesini istediği gerçekleri sergilemiştir. Bu gerçekler toplum yaşamının çelişkilerine ilişkindir.

Tanilli Dosyası'nın başlangıcı film karelerine benzetilebilir. Her biri kısa diyaloglar üzerine kurulu olan, kısa sahnelerde, siyasi kargaşa döneminde, her sınıftan insanın suçlu duruma düşmek korkusuyla evlerindeki kitaplardan kurtulma çabaları canlandırılmaktadır. İnsanlar öylesine şiddetli bir korkuya kapılmışlardır ki yaptıkları işin doğru ya da yanlış olduğunu bile düşünmezler.

3. ADAM - Ohh, nihayet bitirdim. (*Telefon rehberini görür*)

Hah, bir tane kalmış.

4. KADIN - Ne yapıyorsun? Neyi yakıyorsun? (2. Adam kendini kaptırmıştır. İşini tamamlar) Telefon rehberiydi o.

3. ADAM - He! (*Neden sonra*) Olsun. İçinde kızıkların adları, telefon numaraları yok muydu?.. (254)

Bu sahneler, oyunun konu aldığı dönemdeki toplumsal kaosu şiddetini göstermekte ve böylece seyirciye oyunun geçtiği zaman ve yer hakkında bilgi vermektedir. Oyunun birinci bölümü Tanilli'nin, evinde, bavulunu toplarken kız kardeşi ve eniştesinin gelmesi ile başlar. Tanilli'nin tutuklanma ihtimali vardır ve tedbir olarak bavulunu toplamaktadır. Evden bavulu ile çıkıp Üniversiteye giden Tanilli, yine bavulu ile birlikte derse girer. Üniversitede öğrenciler boykot kararı almışlardır, ders yapılmasını istemezler. Tanilli ise ders vermek konusunda kararlı davranarak derse başlar. Fakat çok sürmez, görevliler gelip Tanilli'yi tutuklarlar. Tanilli'nin tutuklanmasından önce İsrail konsolosu kaçırılmış, bunun üzerine hükümet geniş bir tutuklama kampanyası açmıştır. Tutuklanacaklar listesinde Tanilli'nin neden yer aldığı ise pek net olmamakla birlikte Tanilli'nin, Uygarlık Tarihi derslerinde komünizm propagandası yapmakla suçlandığı için tutuklandığı anlaşılmaktadır.

Tanilli'nin tutukluluk dönemi, hücrede ve işkence odasında yaşadıkları ile Sıkıyönetim Mahkemesi'nde kendisini savunduğu sahneler kısa fakat mesaj ağırlıklı olarak verilmektedir. Tanilli'nin "Uygarlık Tarihi Ders Notları" adlı kitabı suçlanmasına esas teşkil etmektedir. Bu nedenle kitabın, Komünizm propagandası yapıp yapmadığı bir kurula incelenir. Kuruldaki, Tanilli'nin meslek arkadaşları olan profesörler, Tanilli aleyhine bir rapor düzenlerler. Mahkeme Tanilli'ye, yedi yıl mahkumiyet ve iki yıl güvenlik gözetimi altında bulundurulma cezası verir. Tanilli'nin avukatı, temyize giderek kitabı inceleyen kurulun anayasa dalında uzman olmadıkları için

“bilirkişi” kararının bozulmasını talep eder. Karar, Askeri Yargıtay tarafından bozulur ama Sıkıyönetim Mahkemesi, raporu mahkeme için yeterli sayarak, eski kararını yeniler ve Tanilli’nin aynı sürelerde cezalandırılmasına karar verir. Tanilli, suçsuzluğunu ispatlayamaz ama “genel af” kapsamına alınarak serbest bırakılır. Avukat, aftan yararlanmak istemediklerini, Tanilli’nin suçsuzluğunu ispat etmek için mahkemenin devam ettirilmesini talep etse de mahkeme bunu kabul etmez ve Tanilli, serbest bırakılır.

Tutukluluğu biten Tanilli, üniversitedeki derslerine devam eder. Tanilli’ye göre, tarih bilimi, insanlığın geçmişteki sosyal gelişmeler, toplum yapıları, insanların doğa karşısındaki mücadele biçim ve teknikleri, bu mücadelede kullanılan araçlar üzerindeki sahiplik, yani mülkiyet durumu ve bütün bunlara göre ortaya çıkmış bulunan sosyal farklılıklar, yani sosyal sınıflar arasındaki mücadele ile ilgilidir (295). Bu düşünceleri bir öğrencisi tarafından reddedilir çünkü öğrenci “milli ilim” anlayışıyla dersler verilmesini istemektedir. Tanilli, bilimin millisi olmayacağını söyler ve öğrencisine okuması için “Uygarlık Tarihi Ders Notları” adlı kitabını verir. Bu öğrenci Tanilli’nin siyasi düşüncelerine katılmamaktadır. Kendisiyle aynı düşünceleri paylaşan bazı insanlara bu kitabı ileterek Tanilli’nin Kominizim propagandası yaptığını söyler. Bunun üzerine, kim oldukları pek anlaşılmayan ama “sağ görüşlüler” olarak değerlendirebileceğimiz bu kişiler Halim adlı bir öğrencinin Tanilli’yi ihbar etmesine karar verirler. Halim, Tanilli’yi ihbar eder. Bu ihbar üzerine Profesör Saim Eryol ve Profesör Natuk Cemoğlu, Tanilli’nin kitabını yeniden incelemekle görevlendirilirler. Onların hazırladıkları rapora dayanarak savcı, Tanilli’nin, kanunun 142 inci maddesine aykırı davrandığını

iddia ederek yirmidört yıl hapsini ister. Tanilli'nin mahkemedeki savunmasını, Arayıcı gerçeğine uygun olarak vermiştir.

Mahkeme sonuçlanana kadar Tanilli'nin derslere devam etmesini istemeyen, kim oldukları pek anlaşılmayan ve Tanilli'yi ihbar ettiren kişiler, bu kez onu öldürmeye karar verirler. Tanilli, bir akşam, evine doğru yürürken bir militan ona ateş eder. Tanilli'nin akciğerleri ve omuriliği hasar gördüğü için tedavi için yurtdışına gittiği belirtilir. O yurtdışında iken, Uygarlık Tarihi dersini, Profesör F verir. Arayıcı, Profesör F olarak tanıttığı kahramanın adının Profesör Ümit Doğanay olduğunu daha sonra söyler. Ümit Doğanay, Tanilli'nin düşünce yapısına uygun bir tutumla ders vermektedir. Bu yüzden Doğanay da evine giderken, apartmanın girişinde militanlar tarafından kurşunlanarak öldürülür.

Oyunun sonunda Profesör Ümit Doğanay'ın cenazesinde 2. Rektör, bilim adamlarının vurulmasını ve öldürülmesini eleştiren bir konuşması yapar. Son sahnede ise, koltuk değnekleri ile derse giren Tanilli, öğrencilerine, "Nerde kalmıştık arkadaşlar" (323) der ve oyun biter.

*Tanilli Dosyası'*nda kalabalık bir oyun kişisi kadrosu var. Oyun kişilerinin birçoğu, 1. Kadın, 1. Adam, 1. Öğrenci, 2. Öğrenci, İşçi Öğrenci, İşçi baba, Profesör A gibi isimlerle adlandırılmış. Oyun kişilerinin bu biçimde adlandırılmaları, yazarın kişileri değil toplumun belirli kesimlerini eleştirilerine hedef aldığını göstermektedir. Oyun kişilerinin Tanilli'nin çevresinde kümelandiklerini söyleyebiliriz. Öğrencilerin bir kısmı ve işçiler, bilinçlenen halkı, öğrencilerin diğer kısmı ile bilim adamlarının büyük bir kısmı ise çıkar ilişkileri ile biçimlenen siyasi yozlaşmayı temsil ederler. Sıkıyönetim Komutanı, Savcı, Yargıç ve iş adamları, toplumun egemen gücünü

temsilcisidirler. Tanilli, soğukkanlılığını koruyabilen, korkuya ve telaşa kapılmayan, düşüncelerini sonuna kadar savunmaya hazır, bilinçli bir bilim adamı örneği olarak gösterilmiştir.

Oktay Arayıcı, Server Tanilli'nin gerçek yaşam öyküsünden oyunlaştırdığı *Tanilli Dosyası* adlı oyununda, toplumun siyasi yozlaşma döneminde, özgürlüklerin kısıtlanışını ve dolayısıyla adalet sisteminin çelişkili tutumunu oyunlaştırmıştır. Toplumun egemen güçlerinin yaşam biçimleri ile geçim sıkıntısı çeken halkın yaşamı kıyaslanarak, sınıflar arasındaki fark ironik biçimde gösterilmiştir. Bu nedenle oyunu bir “tezli” oyun olarak değerlendirebiliriz. Oyunun mesajı, siyasi yozlaşmanın, adalet kurumunu ve bilim kurumlarını etkilemiş olmasıdır. Oktay Arayıcı, bu mesajı toplumun yaşadığı çelişkileri ve özgürlüklerin kısıtlanışını farklı sahnelerle bir araya getirerek yansıtmıştır.

Öğretim üyelerinin ülkedeki siyasi kargaşa dönemindeki tutumları ise toplumun yaşadığı ironik durumu gösteren diğer bir örnektir. Tanilli'nin meslek arkadaşları, yönetimle işbirliği yaparak Tanilli'nin suçlanması için gerekli raporu hazırlarlar. Hisse senetleri, büyük otellerde düzenlenen büyük partiler ve yurtdışı seyahatleri onların yaşamlarını, çıkar ilişkilerine göre yönlendirmelerini gerektirmektedir. Ülkede sıkı yönetimin egemen olduğu bir dönemde egemen olan düşüncüyü en iyi dile getiren “işkence odası”ndaki nöbetçi erin şu sözleridir: “Üniversitede hocaymışsın? Akli erer adamsın. Bilmez misin ki devlete dava güden ilmeği boynunda taşır” (276). Tanilli'nin tersine diğer bilim adamlarının çoğunluğu bu fikri benimser ve ona göre tavır alırlar. Tanilli'nin öğrenci Halim'in ihbarı üzerine kitabının yeniden

incelemeye alınmasında soruşturmacı olarak görevlendirilen Profesör Natuk Cemoğlu ile Profesör Saim Eryol arasında şöyle bir konuşma geçer:

P.ERYOL - Neden böyle şeyler bizim başımıza gelmiyor.

(Tanilli'nin başına gelenleri kastediyor.)

P. CEMOĞLU - Ya bizde bir şey eksik, ya onda bir şey fazla...

P. ERYOL -Doğru kararı kitabını inceleyerek verebileceğiz. (Saatine bakar) Hilton'a yarım saatte çıkabilir miyim?

P. CEMOĞLU - Bir taksiye atlarsanız yetişebilirsiniz.

P.ERYOL - O zaman dolmuş da yetişir.

P.CEMOĞLU - Hayrola hocam, siz böyle yerlere pek gitmezsiniz.

P.ERYOL - Bizim hanımın bankası otuzuncu yılını kutluyor. Malum hissedardır.

P.CEMOĞLU - Ben de Sanayi Odası adına görevliyim bu gece. Yatırım araştırmasına gelmiş Amerikalı işadamları için Galatasaray Hamamını kapattık. Alem yapacağız. (Güler) (305-06)

Bu diyalogun ardından, hamamda Profesör Cemoğlu ile işadamlarının gazetecilerle yaptıkları görüşmeler kısa bir bölüm olarak verilir. Bu bölümün amacının öğretim üyelerinin topluma karşı vurdumduymaz tavırlarının yanı sıra çıkarları için aşağılanmayı bile göze alabileceklerini göstermek olduğunu söyleyebiliriz. Bilim adamlarının iş adamı gibi yaşadıklarını gösteren başka sahneler de var. Böylece Oktay Arayıcı, bilim adamlarının, bilim

anlayışlarının, bir iş adamının bilim anlayışından farklı olması gerektiğini göstermektedir. Oyunda Tanilli, örnek bilim adamıdır. Toplumun iyiliği için yaşamını tehlikeye atmaktan çekinmeyen, görevlerinin gereklerini çıkar gözetmeksizin bilim adına yapan, örnek bir bilim adamı olmasının yanı sıra örnek bir vatandaşır da. Böylece Arayıcı, Tanilli'nin kişiliği ve olaylar karşısındaki tutumuyla seyirciye açık mesajlar vermiş olmaktadır.

Profesör Eryol ile Profesör Cemoğlu, Tanilli'nin ders kitabını inceleyerek şu sonuca ulaşmışlardır: "proletarya sınıfının diğer sınıflar üzerindeki hakimiyetini zorla kurması ve burjuva sınıfını ortadan kaldırması gerektiği fikrinin propagandasını yaptığı, [...]suçun, hür demokrat düzen aleyhine işlendiği, bundan ötürü de hazırladıkları soruşturma dosyasının Devlet Güvenlik Mahkemesine sevkine karar verdikleri" (308). Raporu okuyan savcı, Profesörlere övgüler yağdırarak, "ilmi tespitleri fevkalade doyurucu" olduğu için teşekkür eder. Yazara göre, "Hür Demokratik düzene" zarar verdiği iddiası ile bir bilim adamının düşünceleri nedeniyle yargılanması ve hatta öldürülmesi, "Demokrasi" kavramının anlamının yanlış anlaşıldığını ya da doğru anlaşılıp yanlış yorumlandığını göstermektedir. Profesörlerin üzerinde fazla kafa yormaksızın hazırladıkları raporun ciddi sonuçlarını görememeleri de bilim adamlarının sorumluluklarının bilincinde olmadıklarını göstermektedir.

Tanilli, toplumun içinde bulunduğu çıkmazı gören aydın kimliği ile oyun boyunca mesajlar verir. Tanilli'nin suçsuzluğunu kanıtlamak için yaptığı savunma ile öğrencilerine anlattıkları hem oyun kahramanının düşünce ve inançlarını, hem de Arayıcı'nın seyirciye vermek istediği mesajı içerir. Tanilli evde hem yemek yapıp hem de derse hazırlık yaparken şunları söyler:

Tanilli - Sizin hocanız[ın] tarihi, Baltacı Mehmet Paşa, Çariçe Katerina karşısında uçkur gevşekliği göstermeseydi, dünya tarihinin bugünkünden farklı yazılabileceğine inanan, Osmanlı İmparatorluğu'nun gerilemesini, gözleri buğulanmış olarak, Hürrem Sultanın desiselerine, Şehzade Mustafa'nın boğdurulmasına bağlayan benim tarih hocamdan farklı bir şekilde aktarmış olacağını sanmıyorum. (295)

Oyunun ana teması, halkın bilinçsizliğini de içerir. İzinsiz düzenlenen bir miting sırasında, üç aylığını almak için kuyrukta bekleyen bir emekli de yanlışlıkla tutuklanmıştır. Emekli, suçsuz olduğunu anlatmaya çalışır.

“Emekli'nin Şarkısı” toplumun 1909'dan itibaren aralıklarla yaşadığı

“Sıkıyönetim” dönemlerini özetler. Halkın Sıkıyönetim dönemlerindeki endişesi hep aynıdır; filesini doldurabilmek. Emekli'nin tutuklanma korkusu ile şarkısında sık sık tekrarladığı sözler ise şunlardır: “Korku insanı alçaltan bir duygu. Korkuya boyun eğilmeyecek dönemse,

Kötü bir dönem. Hamdolsun ki biz öyle ne bir duygu ne bir dönem yaşadık”

(261-65). Bu şarkı ile Arayıcı, toplumun korkuya boyun eğişini alaylı bir yaklaşımla dile getirmektedir.

Oktay Arayıcı, Şehir Tiyatrosu Dergisi için yazdığı “Kısaca” adlı yazısında “İnsan mutluluğunun her şeyden önce ekonomik ve siyasal bir sorun olduğu, çağımızın en belirgin gerçeklerinden biri olarak ortadadır” (326) demiş, bu nedenle sanatçının toplumunun siyasal ve ekonomik sorunlarıyla ilgilenmek zorunda olduğunu da belirtmiştir. Arayıcı'nın, Tanilli olayını, bazı gerçekleri daha iyi görmemizi sağlamak amacı ile oyunlaştırdığını da söyleyebiliriz. Kargaşa dönemlerinde, egemen güçlerin, toplumu, siyasi

kısıtlamalarla bölmesi, demokrasinin engellendiğini iddia ederek demokratik olmayan davranışlar sergilemesi, bencilliğin, ihbarcılığın insanları ölüme itmesinin kanıksanması, oyunun eleştirel yönünü ve seyirciye iletilmek istenen mesajı oluşturmaktadır. M. Emin Değer, “Tanilli olayı da, 12 Mart’ın düzen ve hukuk anlayışının eseridir. 12 Mart’la girdiğimiz dehliz, tüm karartmalara karşın, bazı kurum ve gerçeklerin daha iyi görülmesini sağlamıştır bir bakıma” (32) demektedir.

Oktay Arayıcı’nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, *Seferi Ramazan Bey’in Nafile Dünyası* ve *Rumuz Goncağül* adlı oyunlarında Geleneksel ve Epik tiyatronun yadırgatma yönteminden yararlanma biçimi irdelenmiştir.

Tanilli Dosyası’nda ise yadırgatma yönteminden yararlandığını söyleyemeyiz. Örneğin bu oyunda da diğer oyunlarında olduğu gibi oyunun bir oyun olduğu seyirciye hissettirilmez. Arayıcı’nın, Tanilli’nin gerçek yaşam öyküsünü oyunlaştırdığı yani gerçeği birebir yansıttığı için seyircinin oyunun bir oyun olduğunu hissetmesini engellediğini söyleyebiliriz. Örneğin, Tanilli’nin gerçek hayatta mahkemede yaptığı savunmanın aynısı oyuna alınmıştır. Bu durumda oyun, belgesel niteliği taşımaktadır. Epik tiyatrodaki da seyirciyi eğitmek amacıyla belgelere başvurulmaktadır. *Tanilli Dosyası*’nda, Epik tiyatrodaki olduğu gibi seyirciyi eğitmek hedeflenmiştir. Ayrıca Gerçekçi tiyatrodaki olduğu gibi sahne illüzyonu yaratılmıştır. *Tanilli Dosyası*’nda izleyici, oyunu hem gerçekmiş gibi izler hem de izlediklerinin kendi yaşamının gerçeği olduğunu bilmesi onu rahatsız eder. Arayıcı, egemen güçlerin yaşamları ile halkın yaşamını yansıtan birbirine karşıt sahnelerle seyirciyi eleştirel düşünceye yönlendirirken, Tanilli’nin gerçek hayatını sergileyerek de

bu karşıt sahnelerle inandırıcılık sağlamıştır. Böylece seyirci, gerçeklerle yüzleşip kendi hayatını sorgulayacaktır.

Tanilli Dosyası'nın 42 küçük sahneden oluşan epizodik bir yapısı var. Arayıcı, sahne betimlemeleri yapmamış. Örneğin, birinci sahne Tanilli'nin dairesinde (255-56), ikinci sahne, üniversitede, koridorda, bir kapı önünde (256-57), üçüncü sahne, Profesör odasında (257-58), dördüncü sahne, üniversitede derslikte (258-59), beşinci sahne Merkez Komutanlığı'nda bir salonda (260-65), altıncı sahne, üniversitede kokteyl salonunda (265-67) geçer. Sahneler kısa ve mekanlar değişken olduğu için oyunun epizodik yapısını sinema karelerine benzetebiliriz. Oyunun girişindeki kitaplardan kurtulma çabalarını canlandıran dokuz kısa sahne de bu görüşü destekler (253-54). Arayıcı bu bölümün altına "Bu bölümdeki sahneler değişik bir montajla verilebilir" (254) notunu düşmüş. Bu not, Piscator tiyatrosunun görüntüsel iletişim için oyunda filminden yararlanma biçimini akla getirmektedir. Politik tiyatroda teknik yeniliklerden yararlanma çabaları, sahnelerin hızla değişmesi için dönen sahne düzeneği kullanılması gibi yöntemlerin *Tanilli Dosyası*'nın sahnelenebilmesi için gerektiğini söyleyebiliriz. Sahnelerin kısa olmasının ve hızla değişmesinin nedeni bu biçimde de açıklanabilir.

Oktay Arayıcı'nın *Tanilli Dosyası* adlı oyununun diğer oyunlardan önemli bir farkı ise diğer oyunlarda, oyun kahramanlarının yenilgiye uğramalarına karşın bu oyunun sonunda oyun kahramanının yenilmemesidir. *Bir lmn Toplumsal Anatomisi*'nde Haydar, egemen glerin çıkar kavgalarının kurbanı olur ve öldürülür. *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*'nda Ramazan, yaygınlaşan yozlaşmanın kurbanı olur ve öldürülür. *Rumuz Goncagl*'de İnsaf ve Gülsün, maddi yetersizlikler yüzünden

istedikleri mutlu hayata kavuşamazlar. *Tanilli Dosyası*'nda Arayıcı, sorgulamalara, yaralanmalara, ölümlere rağmen koltuk değnekleri ile bile olsa Tanilli'nin derslerine girebildiğini göstererek, Tanilli gibi insanların bitip tükenmeyeceğini ve yenilmeyeceğini yani yazarın gelecekte umutlu olduğunu göstermektedir.



BÖLÜM III

1960-1980 Yılları Arasında Türk Tiyatrosunda İroni ve Oktay Arayıcı

1960'lı yıllarda oyun yazarlarının toplum sorunlarını gerçekçi bir gözle değerlendirdiklerini ve oyunlarının konularını toplum sorunlarını tartışmaya açmak amacı ile biçimlendirdiklerini söyleyebiliriz. Bu eğilim, oyunların konularının yanı sıra biçimsel özelliklerine de yansımış. Bertolt Brecht'in etkisi ile oyun yazarları Geleneksel tiyatromuzun göstermecî biçimini fark etmişler ve böylece bir yandan seyirciyi bilinçlendirmek amacıyla Epik tiyatronun ideolojik yaklaşımını kullanarak toplum sorunlarını tartışmaya açmışlar, bir yandan da Geleneksel tiyatromuzun açık biçimini, parçalı yapısını ve göstermecî anlatımını Epik tiyatronun yadırgatma yöntemi ile birleştirerek tiyatromuza yeni bir perspektif kazandırmışlardır.

Sevda Şener, *Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Tiyatrosu* adlı kitabında, 1960'lı yıllarda, oyun yazarlarının büyük atılımlar yaptıklarını ve 1970'li yıllarda ise bu atılımın gelişerek yazarların en iyi yapıtlarını vermelerini sağladığını belirtmektedir. Bu yıllarda oyun yazarlarının konu seçimlerinde ve toplum sorununa yaklaşım biçimlerinde bazı benzerlikler görmek mümkün.

Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*, Vasıf Öngören'in *Göç, Asiya Nasıl Kurtulur, Oyun Nasıl Oynanmalı* ve Zengin *Mutfığı* adlı oyunları Epik tiyatro anlayışında yazılmış oyunlardır. Şener, "biçimlemede geleneksele

yaklaşan, fakat bu yapıyı çağdaş anlamı olan içeriklerle donatan yazarlarımızın başında Haldun Taner gelir” (216) demektedir. Araştırmacılar, Haldun Taner’in yazarlık serüvenini iki döneme ayırmaktadırlar. İlk döneminde klasik oyun kurgulamasıyla eserler veren Taner’in ikinci döneminde göstermecî anlatım biçimini ustalıkla kullandığı görülür. Taner’in ikinci dönem oyunlarından, *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Ayışığında Şamata*, *Sersem Kocanın Kumaz Karısı*, *Zilli Zarife* ve *Vatan Kurtaran Şaban* adlı oyunları Türk tiyatrosunun 1960-1970 yıllarında Epik ve Geleneksel tiyatrodan yararlanma biçimini gösteren önemli örnek oyunlar olarak değerlendirilebilir. Haldun Taner’in gelişimine benzer bir gelişim gösteren diğer bir yazar Turgut Özakman’dır. Özakman’ın birinci dönem oyunları da Haldun Taner’de olduğu gibi klasik kurgulama yöntemi ile yazılmıştır. İkinci dönem oyunlarında açık biçimi ve göstermecî üslubu kullandığı oyunlar ise şunlardır: *Sarıpınar 1914*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Bir Şehnaz Oyun* ve *Fehim Paşa Konağı*.

Oktay Arayıcı’nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, *Seferi Ramazan Bey’in Nafile Dünyası* ve *Rumuz Goncağül* adlı oyunları yazıldığı dönem içinde değerlendirildiğinde, yazarın oyunlarını kurgularken aynı dönemde yapıtlar veren diğer yazarlarla benzer konuları işlediği ve benzer yöntemleri kullandığı görülebilir. Ayrıca Ferhan Şensoy’un ve Aziz Nesin’in oyunları da toplum sorunlarını sahneye taşıyan, seyircinin eleştirel düşünmesini sağlamayı amaçlayan oyunlar oldukları için Arayıcı’nın oyunları ile aynı çizgide ortaya çıkan oyunlar olarak değerlendirilebilir.

Epik tiyatronun Türk oyun yazarları üzerindeki etkisi tek yönlü olmamıştır. Geleneksel Tiyatronun açık biçim özelliği, epizodik yapısı ve

göstermecî üslubu, Epik tiyatronun yadırgatma etmeni ile birlikte kullanılmıştır. Bu nedenle ortaya Epik tiyatroda ve Geleneksel tiyatroda kullanılan ironiden farklı bir ironinin ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Oktay Arayıcı'nın kendine özgü ironik bakışı olup olmadığını, aynı çizgide eserler veren yazarlarla karşılaştırarak anlayabiliriz.

A. Konu Seçiminde Ortak Yönelimler

Oktay Arayıcı'nın *Seferi Ramazan Bey'in Nafîle Dünyası* adlı oyununun kahramanı Komiser Ramazan'ın pek çok açıdan Orhan Kemal'in *Murtaza'sını* anımsattığını söyleyebiliriz. İlk basımı 1952'de yapılan *Murtaza'nın* da *Don Quijote* ile benzer yönleri olduğu görülebilir. Herkesin açıkça gördüğü bazı gerçekleri göremeyen, kendi bildiği doğruları sonuna kadar, gözü kapalı uygulamaya çalışan ve bu yüzden zarar gören oyun kahramanları, Komiser Ramazan, Murtaza ve Don Quijote'dir.

Ramazan ile Ali-Cemali-Abdülcemali, Murtaza ile diğer bekçiler, Don Quijote ile Sancho Panza arasında yaratılan karşıtlık, kahramanların toplum içindeki biricikliğine yani bir anlamda yalnızlıklarına gönderme yaparken bir yandan da görünen ile görünmeyen gerçekler arasındaki çelişkinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman* adlı kitabında bu karşıtlığı şöyle değerlendirmektedir:

Görünüşte hınzır ve komik bir dizi teknikle oynarken karşıt dünya görüşlerini ve ahlâk felsefelerini çatıştırmıştır. *Don Quijote*'nin kurulduğu epistemolojik diyalektik ekseninde, Don Kişot Sancho Panza karşıtlığı, *a posteriori/a priori*; düzyazı/şiiir; güncel/geçmiş;

materyalizm/idealizm; pragmatizm/ütopyacılık kutuplaşmalarını sergilerken özne/nesne; yazar/okur; özdeşleşme/yabancılaşma; diegesis/mimesis; sahte-metin/gerçek-metin; sahte-anlatıcı/gerçek-anlatıcı kutuplarının sürekli ve soluksuz yıkılmalarını da içerir. (137)

Ramazan ile Ali-Cemali-Abdülcemali arasındaki karşıtlık da dünya görüşlerinin ve ahlâk anlayışlarının çatışması ile ortaya çıkar. Oktay Arayıcı'nın tüm oyunlarında ahlâk anlayışlarındaki farklılıkların ortaya çıkardığı çatışmanın ele alındığını söyleyebiliriz. Fakat Ramazan ile karşı kahramanı kadar belirgin çizgileri olan bir karşıtlık kurulmamıştır. Ramazan ile Ali-Cemali-Abdülcemali arasındaki ilişkide de özdeşleşme ile yabancılaşma, yazar ile seyirci, sahte anlatıcı ile gerçek anlatıcı gibi birçok kutbun çatışması sağlanır.

Ramazan, Murtaza ve Don Quijote'da kahraman-karşıkahraman ikilemi eşit iki gücün karşılaştırılması ile ortaya çıkmamıştır. Bu üç kahramanın karşı kahramanla olan karşıtlığı aslında toplumla olan karşıtlıklarını göstermektedir. Ramazan Ali-Cemali-Abdülcemali ile karşıtlığında aslında topluma aykırılığını ortaya koyar. Murtaza, diğer bekçilerden farklı olduğu kadar çevresindeki bütün insanlardan, dolayısıyla toplumdan farklıdır. Don Quijote için de aynı durum geçerlidir. Bu durumda, bu kahraman tipi, toplum içinde yalnızdır ve dolayısıyla güçsüzdür de. Okuyucunun ya da seyircinin de toplum gerçeklerini tartışmasını sağlayan, bu kahraman tipinin topluma aykırılığıdır. Toplum, ona hem acır, hem güler; hem kızar, hem haklı bulur. Bu ironik durum kahramanın topluma ve toplum

gerçeklerine yaklaşımında, seyircinin ya da okuyucunun kahramana yaklaşımında ortaya çıkar.

Türk edebiyatında Murtaza karakterinin Don Quijote'e en çok benzeyen karakter olduğunu söyleyebiliriz. Yazar da romanda bu benzerliğe dikkat çekiyor.

Fen Müdürü tam zamanında sordu:

“Ne yapmak niyetindesin bu adamı?”

Emniyet Müdürü içini çekti:

“Ben de onu düşünüyorum.”

“Deli bu be... ha?”

“Belki tam deli değil. Şu hani bir şövalye vardı... İspanyol...”

“Evet, Donkişot...”

“Donkişot'a benziyor.” (81)

Murtaza, Don Quijote gibi bir deli olarak değerlendirilir. Ramazan'ın deli olduğu söylenmez ama Fahri Emniyet Müfettişi ile yaptığı konuşmalardan sonra onunla görüş birliğine varması, onun da bir anlamda deli olabileceğini göstermektedir. Bu üç kahraman, dünyayı kötülerden kurtarmak için savaşılmaktadırlar. Bu yüzden deli muamelesi görürler. Üçü de kahraman olmak için çabalamaktadırlar ama üçü de bu yüzden alay konusu olurlar. Üçü de şövalyedir. Don Quijote, okuduğu romanlardaki şövalyeler gibi, Murtaza, şehit dayısı kolağası Hasan Bey gibi, Ramazan, özdeyişlerde yazıldığı gibi yaşamak istemektedir. Bu durumda üçü de gerçekleşmesi mümkün olmayan düşlerin peşine düşmüşlerdir. Don Quijote, yel değirmenlerine saldırır, Murtaza, kedilere, Ramazan, kaçakçı köylülere. Bu gibi benzerliklerin yanı sıra Murtaza ile Ramazan'ın Don Quijote'den önemli

bir farklılığı olduğunu söyleyebiliriz. Don Quijote, gerçekte düşü ayırt edemez yani gözle görünenleri farklı yorumlar. Murtaza ile Ramazan ise gözle görüneni görürler ama görünenin altında yatan gerçekleri göremezler. Daha doğrusu görmek istemezler. Ramazan, kaçakçı köylüleri tutuklamak isterken onların kendisini öldürebileceklerini göremez. Murtaza, birçok yanlış, yolsuzluğu ya da suçu Ramazan'dan çok daha iyi görür ve ayırt eder ama insanların kendisi ile alay ettiklerini göremez. Murtaza da Ramazan da gerçekleri görmemek konusunda inatçıdır. Çünkü, aslında eğer gerçekleri görecektelerse, onlar da yaygınlaşan yozlaşmanın bir parçası haline geleceklerdir. Ramazan ve Murtaza gibi insanların artık tükenmekte olduğunu sezen seyirci, buna üzülmeli mi sevinmeli mi diye düşünecek ve ikilemde kalacaktır. Bu yüzden seyirci, kahramanların durumuna gülerken de aslında ağlanacak hallerine güldüğünü bilecektir.

Oktay Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'nde Haydar tiptemesi ile, ayakları yere basmaya ve gerçekleri görmeye ve bilinçlenmeye başlayan bir Don Quijote ya da Murtaza yarattığını söyleyebiliriz. Toplumu ve toplum gerçeklerini, çoğunluğun görmediği gibi gören, bu yüzden yalnızlığa ve kaybetmeye mahkûm olan oyun kişisi Haydar, *Tanilli Dosyası*'nda Server Tanilli olarak karşımıza çıkar. Bu durumda Arayıcı'nın kahramanlarının bilinçlenmeye doğru bir gelişim gösterdiğini söyleyebiliriz. Tanilli, gerçekleri görmeye başlayan ve bu gördüğü gerçekleri değiştirmek için ne yapılması gerektiğini bilen bir Don Quijote'dir.

1960-1980 yılları arasında yazılan oyunların oyun kişilerinin Don Quijote ile olan benzerliklerinin nedenini dönemin siyasal ve ekonomik değişimine bağlayabiliriz. Toplum değerlerinin değişime uğraması, siyasal

baskı dönemlerinde ve ekonomik bunalımların yaşandığı dönemlerde halkın ve yönetici sınıfın ahlâk değerlerinin değişime uğramasına karşın bu yozlaşmayı göremeyen ve göremediği için de yok olmaya mahkûm olan oyun kişilerinin yaratılması, oyun yazarlarının topluma, içinde bulundukları durumu gösterme çabaları olarak değerlendirilebilir.

Sevda Şener, 1961 Anayasası ile sağlanan yargı bağımsızlığının, üniversite özerkliğinin, basın özgürlüğünün ve sendikal hakların yaratı dürtüsüne özgürlük sağlayan bir ortam yarattığını söylemektedir (218). 1960-1970 yıllarında yazılan oyunlarda, toplumsal düzen eleştirisi, sınıf farkı, ekonomik adaletsizlik, ahlâk değerlerinde de farklılıklar meydana getirdiğini gösteren oyunlar, seyirciyi hem eğlendiren hem de bilinçlendirmeye çalışan oyunlar olmuştur. Sevdâ Şener, bu dönemin oyunları hakkında şunları söylemektedir:

Aile kurumunu içten zorlayan çetin yaşam koşulları, erkek egemen toplumda kadına uygulanan baskılar, kırsal kesimde hüküm süren haksızlıklar, bir geçiş sürecini yaşamakta olan gecekondu kesimi insanların uyum sağlamakta zorluk çektiği koşullar, eşrafla işbirliği içinde olan bürokrasinin halkı karşısına almış olması, bilinçlenmiş kişilerin başkaldırısı ve halkı uyarma çabası gibi kurulu düzeni sorgulayan konular dramatik yapı içinde ele alınmıştır. (218)

Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ile *Vatan Kurtaran Şaban* adlı oyunları da bu dönem oyunlarının iletisini ve biçimini en iyi örnekleyen oyunlardandır. Haldun Taner'in ikinci dönem oyunlarının açık biçim özelliğinde oyunlar olduğunu söylemiştik. Taner'in oyunlarında seçtiği

konular da dönemin özelliklerini ortaya koyan oyunlardır. *Gözlerimi Kapatım Vazifemi Yaparım* adlı oyununda Taner, Vicdani tiplmesi ile Komiser Ramazan'a benzeyen bir karakter yaratmıştır. Bu oyunda da Vicdani'nin karşıtlığı Efruz tiplmesi ile meydana çıkar. Vicdani, dürüştür fakat dürüst olduğu için kaybetmeye mahkûmdur. Efruz ise açık göz, işbilir bir tiptir ve toplumun değer yitiminin temsilcisidir. Vicdani fakir, Efruz zengindir. Efruz'a atılan tokatları Vicdani yer. Vicdani'ye verilen ödülleri Efruz kapar. Sonunda Vicdani bir akıl hastanesinde tedavi altına alınır. Taner, bu oyununda toplumun siyasi tarihine ve tarihsel değişimlere bağlı olarak değişen değer yargılarına dikkat çekmektedir. Bunun en belirgin örneği, sokak isimlerinin sürekli olarak değiştirilmesidir. Vicdani, bütün değişimlere rağmen değişmeyen, bildiğinden şaşmayan bir saflıkla yaşamını sürdürür. Bunu bilen Efruz ise, fırsatını buldukça onun bu saflığından faydalanır. Vicdani, tıpkı Ramazan gibi, gerçeklerin iç yüzünü göremez. Ramazan gibi, bildiğinden şaşmadığı için zarar görür. Bu oyunda da ahlâki değer yargılarındaki çatışma, özdeşleşme ile yabancılaşma, gerçek ile oyun, yazar ile seyirci arasında kutuplaşmaların ortaya çıkmasını sağlar.

Ramazan'ın özdeyişlerin yazılı olduğu levhalara olan bağlılığı, Vicdani'nin görev bilinci ile paralellik gösterir. Vicdani sık sık şöyle söyler: "İnsan yurduna ve amirlerine faydalı olduğunu bir an için vicdanının köşesinde hissetsin. Yeter efendim, yeter. Gözlerimi kapatım vazifemi yaparım" (51). Bu sözler Murtaza'nın sık sık söylediği şu sözlerle benzer:

Haçan her Türk bakmalıdır düşmanlara çelik yıldırım, kurşun bilek, taş yürek. Ve vazife bir sırasında sakınmamalıdır gözünü budaktan, dememelidir evladım, ciğerparem. Neden? Çünkü var

idi bir dayım Hasan Bey, kolağası, dolaşır idi damarlarında halis kan, Türk kanı. Döktü bu kanı Balkan Harbinde kutsal vatan topraklarına, demedi, ne bana vatandan. (80)

Ramazan ve Murtaza, ülkeleri için ne gerekiyorsa yapmaya hazır dürüst memurlardır. Memuriyetlerini fazla ciddiye almaları ise onları gülünç duruma düşürür. Vicdani, devlet memuru değildir ama o da işini hakkıyla yapmaya çalışan ve asla ödün vermeyen bir karakterdir. Fakat o, diğerleri gibi vatani kurtarmaya çalışmamakta, sadece, vazifesini gereğince yerine getirmek istemektedir. Murtaza da Ramazan da ülkeyi suçlulardan temizlemeye çalışırlar. Fakat Vicdani, Efruz'un yasa dışı işlerini bildiği halde bir şey yapmaz. Hatta bu suçlara alet olduğu zamanlar bile olur.

Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu* adlı kitabında, **“Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**, ‘değişen’ güncel görünümünün gerisindeki ‘değişmezliğin’ öyküsüdür. Değişmezlik, politik ve toplumsal düzeyde görülen değişikliklere karşın, toplum yapısının, toplum yapısına bağlı olarak da insan yapısının, temelde değişime uğramayıp kaynağını” (84) demektedir. Ramazan, Murtaza ve Vicdani tipleri, toplumun değer yitiminin yarattığı sömüren-sömürülen karşıtlığında sömürülen tarafı temsil eden tiplerdir. Bu tiplerin en belirgin özellikleri ise, toplumun ağlanacak haline gülmesini sağlamalarıdır. Birbirine yakın zamanlar içinde birbirine benzeyen tiplerin yaratılması, yazarların, ortak bir mesajı olduğunu göstermektedir. Bu ortak mesajın nedeni ise seyircinin yaşadığı toplumsal sorunları görmesini ve ağlanacak haline gülerken de içinde bulunduğu ironik durumu fark etmesini sağlamak içindir.

Haldun Taner'in üçüncü evre oyunları olarak nitelendirilen kabare oyunları da dönemin karakteristik yapısını belirleyen oyunlardandır. Kabare oyununu ülkemize ilk tanıtan ve uygulayan Haldun Taner'in kabare oyunlarını Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu* adlı kitabında şöyle değerlendiriyor:

Taner'in kabare tiyatrosu batıdaki benzerleri gibi, günü gününe yaşandığı için nesnel olarak değerlendirilemeyen olaylara ve sorunlara alaycı, düşünsel bir uzaklıktan gülerek bakar; yoğun bir politik taşlama içerir, "polemiğe" büyük ölçüde yer verir. Tümüyle bir uyarı tiyatrosudur; toplumun ve kişilerin kendi aksaklıklarıyla alay edip edemediklerini sınavan, bir anlamda toplumun hoşgörü, olgunluk, uygarlık düzeyini tartıya vuran[....] bir tür." (124)

Taner'in kabare oyunlarında gözlemlenen bu özellikler, Oktay Arayıcı'nın oyunlarına da yansımıştır. Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül* ile *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası* adlı oyunlarında da toplumun ve kişilerin sınındığını, sorunlara hoşgörülü bir alaycılıkla yaklaşıldığını söyleyebiliriz. Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* ve *Tanilli Dosyası* adlı oyunlarında, toplum sorunlarına hoşgörülü bir yaklaşımı olduğunu söyleyemeyiz. Bu nedenle Taner'in kabare oyunları ile karşılaştırdığımızda pek fazla benzer yönlerinin olmadığını görebiliriz.

Haldun Taner'in *Vatan Kurtaran Şaban* adlı oyunu, devletin kültür işlerindeki uygulamalarının parodisidir. Ayrıca devletin görevlilerini atama politikası, ironik bir yaklaşımla eleştirilir. Oyunun kahramanı tapu kadastro müdürü Şaban, kültür müsteşarlığına atanır ve oyun, onun sanata ve kültüre bakış açısını, dolayısıyla devletin sanat politikasını alaycı bir dille, güldürü üretecek biçimde eleştirir. Şaban, kendisine yardımcı olması için arkadaşı

Mısta Bey'i özel kalem müdürü yapar. Şaban ile Mısta, ortaoyunundaki Pişekâr ve Kavuklu'yu temsil eden tiplerdir. Fakat bu tipler birbirinin karşıtı tipler değildir. Biri cahili diğeri ise aydını oynamakla birlikte aralarındaki ilişki Geleneksel tiyatrodaki aydın cahil çatışmasına benzemez. Belki ikisi de Kavuklu'nun özelliklerine benzer özelliklere sahiptirler. Ramazan ile Ali-Cemali-Abdülcemali, Vicdani ile Efruz, Don Quijote ile Sancho Panza karşıtlığı Şaban ile Mısta Bey arasında yoktur. Fakat, iki kahraman arasındaki ilişki, yöneticilerin halkla ilişkilerinin temsili sayılabilir. Şaban, kültür konusunda bilgisizdir ve herkes bunun farkındadır fakat belki de sadece Mısta Bey onun bilgili olduğuna inanır.

ŞABAN - Gültür kim sen kim. Mısta Bey gültüründe büyük gedikler var. Bunları bir ayak önce kapatmalısın.

MISTA - Emredersiniz efendim. (21-22)

Ayşegül Yüksel, oyunu söyle değerlendirir:

Vatan Kurtaran Şaban, sanat ve kültür sorunlarının, güncel politikanın vazgeçilmez bir parçası olarak değerlendirildiği ve dolayısıyla, değişen hükümetlere karşı değişmeyecek, genel bir sanat ve kültür politikasının oluşturulamadığı ülkemizde, sanat ve kültür adına yapılan gülünç uygulamalara ağır bir eleştiridir. (132)

1960-1980 yılları arasında yazılan oyunların ortak özelliklerinden biri de politik eleştiriye yönelmeleridir. Oktay Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* ile *Tanilli Dosyası* oyunlarında politik eleştiri, oyunların asal temasıdır. Bu eleştiri, seyircinin, gerçekleri gerçekçi bir gözle değerlendirmesini ve eleştirmesini amaçlamaktadır. Politik uygulamaların gülünçlüğüne değil trajik sonuçlarına dikkat çekmektedir.

1960-1980 yılları arasında yazılan oyunların ortak özelliklerinden biri de kırsal kesimde yaşanan sorunlara eğilmesidir. Kırsal kesimde yaşanan sorunların başında aile yapısı ve dolayısıyla bu yapı içinde kadınların konumu ve yaşadıkları haksızlıklar gelmektedir. Oktay Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'nde Selvihan'ın çıkar kavgaları arasında uğradığı haksızlıklara benzer biçimde bir çok oyunda kadın haklarının çiğnenmesi eleştirilmiştir. Sevdâ Şener bu konu ile ilgili olarak şunları söylüyor: "Köy sorunlarını ele alan oyunların büyük bir bölümünde kadının uğradığı haksızlık ve buna olanak tanıyan dinsel inançlar, gelenekler sergilenir. Köyde kadın, kocasından daha çok çalıştığı, üretime katıldığı halde aile içinde de, toplumsal çevrede de sözü geçmeyen kişidir" (197).

Kırsal kesimin sorunlarını dile getiren önemli oyunlardan biri de Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* adlı oyunudur. Sermet Çağan'ın Epik tiyatro anlayışı ile yazdığı bu oyunda, köy insanının bir panoraması çıkartılır. Bu oyunda sermaye sahipleri, ellerindeki zararlı tohum stoklarını tüketmek için halkı din adamları vasıtası ile kandırarak zararlı tohumları satarlar. Köylüler, aç kalınca bu kara tohumu yerler ve bu yüzden kötürüm kalırlar. Bu kez sermaye sahipleri bu durumdan da kâr sağlamak amacıyla protez satan bir ayak bacak fabrikası kurmaya karar verirler. Oktay Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'nde de toprak sahipleri köylüleri istedikleri gibi yönlendirebiliyor, isterlerse kan davası uğruna savaşmalarını sağlayabiliyor, isterlerse barış uğruna adam öldürmelerine sebep olabiliyorlardı. Bu dönem oyunlarında, hem köylünün körü körüne bazı şeylere inanması hem de toplumsal hiyerarşi eleştirilmektedir. Ağa-köylü, zengin-fakir, sömüren-sömürülen, kadın-toplum çatışmaları, toplumsal

hıyerarşik yapının adaletsizliğinden, dinin, kişilerin çıkarlarına göre kullanılmasından ve geleneklerin katı yapısından kaynaklanmaktadır.

Sevda Şener, “altmışlı ve yetmişli yıllarda tiyatro sanatında gerçekleştirilmiş olan gelişmelerle edebiyat ve plastik sanatlarda gerçekleştirilen gelişim arasında koşutluk vardır” (220) demektedir. Bu yıllarda, Yaşar Kemal’in, Orhan Kemal’in ve Fakir Baykurt’un romanları tiyatroya uyarlanmış ve oyun yazarları romanların ele aldığı konulara benzer konuları oyunlarına taşımışlar.

Oktay Arayıcı’nın oyunlarını yazdığı dönemde, oyun yazarlarının aynı konulara yönelmelerinin ve oyunların bazı açılardan benzer özelliklere sahip olmalarının nedeni yazarların, aynı toplum koşullarında yaşamalarından kaynaklanmaktadır. Arayıcı’nın oyunlarında dönemin ortak özelliklerinden farklı bir temaya yönelmediğini de söyleyebiliriz.

B. İroni ve “Esnek Mesafe”

Tiyatroda seyirci, izlediklerinin bir oyun olduğunu bildiği halde, geçmiş gibi izler ve etkilenir. Sahne ile seyirci arasına konulan fiziksel mesafe, seyircinin izledikleri ile yaşam arasında bir mesafe olduğunu hissetmesine yetmemektedir. Bu nedenle düşünürler, oyun ile seyirci arasında uzaklaşma sağlamak için bazı yöntemler denemişlerdir. Aristoteles *Poetika* adlı yapıtında katharsis’ten (arınma) söz eder. Katharsis’in amacı aynı zamanda tragedyanın amacıdır: “*Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir*” (Aristoteles 22). Bu durumda katharsis, seyircinin sağlıklı düşünmesini, seyrettiği olaylara

serinkanlılıkla ve akılcı yaklaşmasını ve oyundan bir ders çıkarmasını sağlamaktadır. Böylece, oyunun sonunda seyirci, acıma ve merhamet duygularından arınır ve dinginleşir. Komedyâ türünde ise, seyircinin olayları uzak açıdan bakıp değerlendirdiği bilinmektedir.

“Romantik Ironi” kavramının ortaya çıkışı ile birlikte okuyucunun ya da seyircinin yapıttan uzaklaşmasını sağlayan yeni bir yöntem ortaya çıkmış oldu. Jale Parla, romantik ironi kavramını, Schlegel’in tanımına göre şöyle değerlendirir: “yaratıcılık arzusuyla, her tür yaratıcılığın ‘kurgu’ olduğu bilincini yapıtında birleştiren yazarlardan, kendi yazışını sergileyen yapıtlar çıkar. Bu yapıtlarda yazar, Tanrı ya da Doğa gibi, yapıtının her zerresinde bulunur. Ama okur, yazarın yapıtındaki bu varlığını ironik bir varoluş olarak algılar” (99). Parla, bunun bir anlamda yaratıcılığı aşan bir yaratıcılık olduğunu da belirtmekte, daha romanın çıkışında görüldüğünü belirtmektedir.

“Estetik uzaklık” kavramı, seyircinin geri çekilmesi ve oyunu uzak açıdan seyretmesini sağlamak amacı ile ortaya atılan kavramlardan biri olmuştur. Sevdâ Şener, “Sahne ile Seyirci Arasındaki Esnek Mesafe” başlıklı yazısında, estetik uzaklığın, oyunun sanatsal özelliklerinin gözden kaçırılmasını önlemek için gerekli görülmüş bir geri çekilme ve uzaktan seyretme ilkesi olduğunu söyler (99). Bertolt Brecht, gerçekçi tiyatrodâ, seyircinin yanılısâ içinde olduğunu ve sahne ile arasında duygusal bir yakınlık kurduğunu, bu yüzden seyircinin oyun kişileri ile özdeşleşmesini engellemek amacı ile yadırgatma yönteminin uygulanması gerektiğini savunmuştur. Sevdâ Şener, Brecht’in diyalektik tiyatro anlayışına göre, dekorla aksesuar, sahne müziği ile oyun, müziğin sözü ile ezgisi, oyun kişinin gerçek kişiliği ile toplumsal tavrı, oyuncunun oyunu ile kendisi,

giderek oyunla seyirci arasında çelişkiler üreterek diyalektik bir ilişki kurulmasını istediğini söyler (100). Bunun yanı sıra şener, Epik tiyatroda yadırgatmanın katı bir uzaklık değil, bir yakınlaşmalar, uzaklaşmalar devinimi olduğunu belirtmektedir (100). Seyircinin kendi yaşantısı ile oyun arasında bir karşılaştırma yapabilmesi için bu gereklidir. Ayrıca şener, yabancılaştırmanın estetik niteliğinin bu duygu ve düşünce dalgalanmasının tartımından ortaya çıktığını, seyircinin zaman zaman yavaşlayan, zaman zaman hızlanan bu yaklaşma ve uzaklaşma tartımından hoşlanacağını söylemektedir (101).

Seyircinin, oyundan duygusal ve düşünsel olarak uzaklaşabilmesi için yakınlaşması gerekmektedir. Bu yaklaşma ve uzaklaşma dalgalı aralıklarla tekrarlanacaktır. şener, yaklaşmaların oyunun yaşamdan beslenmesini, uzaklaşmaların uzak açıdan değerlendirmesini sağlayacak biçimde düzenlenmesi gerektiğini, böyle uygulamaların, uyumsuz tiyatroda şaşkınlığın aşılmasına, Epik tiyatroda yadırgatmanın ilgiyle beslenmesine yardımcı olacağını söylemektedir (102).

Seyircinin izlediklerinin bir oyun olduğunu bilmesine karşın zaman zaman oyun kişileri ya da oyunda yaşananlarla kendi yaşamı arasında özdeşlik kurması, zaman zaman da oyundan uzaklaşarak eleştirel bir tutum içine girebilmesi, seyircinin ironisi olarak değerlendirilebilir. Türk tiyatrosunda “esnek mesafe”, Epik tiyatronun yadırgatma etmenini Geleneksel tiyatronun gstermecisi biçemi ile bir arada kullanan yazarların oyunlarında görülebilir. Oktay Arayıcı’nın oyunlarındaki esnek mesafeyi, aynı dönemde aynı üslûpla oyunlar üreten yazarlarla karşılaştırsak, hem Arayıcı’nın Türk tiyatrosundaki yerini hem de Türk tiyatrosunun en verimli dönemi olarak nitelendirilen 1960-

1980 yılları arasında göstermecî üslûpla yazılmış oyunlardaki ironiyi irdelemiş olabiliriz.

1. Oktay Arayıcı ve “Esnek Mesafe”

Oktay Arayıcı’nın oyunlarında seyircinin, Epik ve Geleneksel tiyatrodaki kullanılan yadırgatma yöntemi ile oyundan uzaklaştırıldığını ve illüzyonun bozulduğunu söylemiştik. Fakat bu uzaklaşmanın sağlanabilmesi için seyircinin önce oyuna yaklaşması sağlanmalıdır. Seyircinin oyuna yaklaşması ise, oyunun yaşam ile olan birebir ilişkisinde aranabilir.

Arayıcı’nın oyunlarında, toplum gerçeklerinin tartışmaya açılması, seyircinin her gün yüz yüze olduğu için üzerinde düşünmek için zaman ayırmadığı gerçekleri sahnede görmesi, oyuna yaklaşmasını sağlayacak, seyirci oyun kişileri ile kendi arasında bir özdeşlik kuracaktır. Çünkü oyun kişilerinin toplumun değişik kesiminin temsili sayılan kişilerdir. Fakat, Epik ve Geleneksel tiyatrodaki yadırgatmanın sağlanması için kullanılan yöntemlerin oyuna girmesi, seyircinin yakınlaştığı oyundan aynı zamanda uzaklaşmasına sebep olacak böylece seyirci, yaklaşma ve uzaklaşma arasında gidip gelecektir.

Oktay Arayıcı’nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* adlı oyunu aşama aşama gelişmektedir. Koro görevi de verilen araştırmacılar, önce kaset kayıtlarına sonra oyun kişilerinin anlatılarına ve son olarak da canlandırmaya baş vururlar. Araştırmacıların, seyirciye hitaben konuşmaları ve seyirciyi bir halk mahkemesinin yargıçları olarak değerlendirmeleri, seyircinin oyundan uzaklaşmasını, yani izlediklerinin bir oyun olduğunu hatırlamasını

sağlayacaktır. Araştırmacıların, aynı zamanda oyun kişileri olması ise, oyunun gerçekmiş gibi izlemesini sağlayarak seyircinin oyuna yaklaşmasına neden olacaktır. Oyuncuların, hem oyun kişisi hem de oyuncu olarak varlıklarını hissettirmeleri, seyircinin bir yandan oyuna uzak açıdan bakmasını bir yandan da oyuna yaklaşmasını ve oyun kişileri ile özdeşleşmesini sağlayacaktır.

Kaset kayıtlarının kullanılması, seyirciye, oyunun bir oyun olduğunu hissettirirken, kaset kayıtlarının dinletilmesinden sonra konuşan kişinin araştırmacılar tarafından sorgulanması, ardından da geçmişte yaşananların canlandırılması bozulan sahne illüzyonunun yeniden kurulması anlamına gelir. Bu sayede seyirci, oyun duygusu ile gerçekmiş gibi izleme duygusu arasında gidip gelmiş olacaktır. Böylece seyirci, hem oyunun gerçekle bağintısını kurabilecek, hem de oyunun estetik değerini fark etmiş olacaktır.

Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası'nda seyircinin oyuna yaklaşma ve uzaklaşma arasında gidip gelmesini sağlayan en önemli etken Ramazan'ın kişiliğidir. Oyunun açık biçim özelliği, seyircinin oyuna uzak açıdan bakmasını, eleştirel olmasını sağlamakla birlikte bu yapı içinde Ramazan'ın konumu ve kişiliği seyircinin bir yandan gerçek hayatla yüzleşmesini sağlamakla bir yandan da Ramazan'ın düştüğü durumlara acımakla gülmek arasında gidip gelmesi, seyircinin çelişkili düşünce ve duygulara kapılmasına neden olur. Ramazan, doğru olanı yaptığı için onu içten içe destekleyen seyirci, gerçekleri görmemekte diretmesine kızabilir. Dürüstlüğü yüzünden düştüğü komik durumlara gülerken de içten içe ona acır. Bu durumda seyirci bir yandan onunla özdeşleşmek isterken bir yandan da ondan uzaklaşır; bir yandan ona kızarken bir yandan haklı bulur. Genel

olarak değerlendirecek olursak, seyirci, Ramazan'ın kaybedilen değerlerin soyu tüklenen bir temsilcisi olduğunu hissederek ağlanacak haline gülerek yaşıadığı ironiyi fark eder. Ayrıca *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*'nın açık biçim özellikleri ve yadırgatma etmeni de seyirciyi uzaklaşma ve yakınlaşma arasında gidip gelmeye sürekliler.

Rumuz Goncagül'de İnsaf'ın hem anlatıcı hem de oyunun kahramanlarından biri olması, seyircinin onunla özdeşlik kurmasını engellemekte ama aynı zamanda oyun kişisi olması seyircinin gerçekte bağıntısını kurmasını ve yaklaşmasını sağlamaktadır. Ortaoyununda olduğu gibi bu oyunda da sahnenin bir oyun yeri olduğu seyirciye hissettirilir. Fakat bu hissettirişte de bir ironi vardır. Sahnenin bir oyun yeri olduğunu hissettirmek için örneğin kapı açarken oyuncunun "çingir mıngır" demesi, sahnede bir kapı olduğunu farz ettiği ve seyircinin de bir kapı olduğunu farz etmesini istediğini gösterir. Bu durumda seyirci, sahnenin bir oyun yeri olduğunu bildiği halde örneğin sahnede görünmeyen bir kapı olduğunu varsayarak oyunu izleyecektir. Bu durumda seyircinin oyuna yaklaşma ve uzaklaşma arasında gidip gelmesi söz konusudur.

Rumuz Goncagül'de oyun kişilerinin toplumun değişik kesimlerinin temsili sayılabilecek kişilerden seçilmesi, seyircinin oyuna yaklaşmasını ve gerçekte olan bağıntıyı kurmasını sağlarken, oyuncuların aynı zamanda oyuncu olarak seyirciye hitaben konuşmaları seyircinin oyunu uzak açıdan değerlendirmesini sağlayacaktır.

Rumuz Goncagül'ün sonunda her şey yoluna girmiş ve sevenler kavuşmuşken ve seyirci kendisini mutlu sona kaptırmışken birden bire ev sahibinin gelmesi ve kahramanların hayallerini yıkması, seyirciyi kendine

getirip yeniden oyundan uzaklaşmasını sağlamaktadır. Bu durumda, oyunun göstermeci biçemi, seyirciyi zaman zaman oyuna yaklaştırıp zaman zaman uzaklaştırmasının yanında oyunun konusunun gelişimi de seyircinin kendisini oyuna kaptırmasını engellemekte ve böylece seyirci, birçok gel-git arasında oyunu seyretmektedir. Yazarın, oyun kişilerine karşı hoşgörölü bir yaklaşımı olduğunu söylemiştik. Muhabbet tellalı bile hoşgörölü bir yaklaşımla tipleştirilmiştir. Diğer taraftan, yazarın, evliliğı bir çıkar ilişkisi olarak görenleri eleştirdiğini ve hattâ onlarla biraz alay ettiğini de söylemiştik. Böylece seyirci, sempatik özellikler sergileyen oyun kişilerine bir yandan yaklaşır ve özdeşlik kurarken altan alta yazarın oyun kişilerine yaklaşımındaki ironiyi sezecek ve oyun kişilerine uzaktan bakarak eleştirel olacaktır.

Tanilli Dosyası adlı oyununda ise Oktay Arayıcı, yadırgatma etmeninden yararlanmadığı için seyircinin oyunu uzak açıdan izlemesi mümkün görünmemektedir. Fakat oyunun birbirini izleyen birçok kısa sahneden oluşması ve belgesel oyun niteliğı seyircinin, izledikleriyle bir özdeşlik kurmasını engellemektedir. Oyunun konusunun güncel hayattan alınması, seyircinin yaşamının gerçeklerini sorgulamasını ve eleştirel olmasını ve oyuna yaklaşmasını sağlamaktadır.

Oktay Arayıcı'nın oyunlarının konuları toplum sorunlarına eğildiğinden ve seyircinin günlük yaşamda karşılaştığı ama üzerinde fazla düşünmediğı konuları düşünmesini sağladığı için seyirci oyunları izlerken kendi yaşam gerçeğı ile yüzleşecek ve kendisini eleştirecektir. Olaylara ve durumlara uzaktan bakabilmesi, ilk kez görüyormuş gibi algılamasına neden olacak ve seyircinin kendisini eleştirebilmesini sağlayacaktır. Bunun için seyircinin oyuna önce yaklaşp sonra da uzaklaşması gerekmektedir. Arayıcı'nın

oyunlarında kullanılan yadırgatma etmeni de seyircinin bunu yapabilmesini sağlamaktadır.

2. Oktay Arayıcı'nın Kendine Özgü İronisi Var mı?

Ayşegül Yüksel, Brecht'in Epik tiyatrosunu biçimlendirirken özgün buluşlara yönelmek yerine, tiyatro tarihi boyunca değişik yapıtlar içinde yer almış çeşitli öğelerden yararlanmıştır. Yüksel Brecht'in, antik Yunan korolarından, Uzakdoğu tiyatrosunun "anlatıcı"sından, Shakespeare oyunlarının çok tablolu "episodik" anlatımından, sessiz sinemanın olayları açıklayıcı yazılarından, Ortaçağ tiyatrosunun "ibret" kotarma yaklaşımından kendi tiyatrosunun amacı doğrultusunda yararlanarak özgün bir bireşim oluşturduğunu söylemektedir (67-68). Altmışlı ve yetmişli yıllarda yazılan oyunların önemli bir bölümü bu Epik bileşimi Geleneksel tiyatronun öğeleri ile birleştiren bir yapıya sahiptir.

Oktay Arayıcı'nın kendine özgü bir ironik bakış açısı olup olmadığını irdeleyebilmek için aynı dönemde yapıtlar veren yazarların oyunları ile karşılaştırma yapmak yararlı olacaktır. Arayıcı'nın Epik ve Geleneksel tiyatronun öğelerinden yararlanarak oyunlarında yarattığı ironiyi, yine Epik ve Geleneksel tiyatronun yadırgatma etmeninden yararlanarak oyunlar yazan, Haldun Taner, Turgut Özakman, Ferhan Şensoy ve Aziz Nesin'in oyunlarındaki ironiyi irdelediğimizde Arayıcı'nın kendine özgü bir ironik bakış açısı olup olmadığını değerlendirebiliriz.

Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu* adlı kitabında, "Brecht sorunları toplumcu gerçekçi bir yaklaşımla irdeler. Taner'in ise eleştirel

gerçekçi yaklaşımı benimsediği söylenebilir. Taner'in 'epik-göstermecî' oyunlarında 'gerçekleri' eleştirme kaygısı, gerçekleri toplumcu anlayış doğrultusunda değiştirme kaygısından daha yoğundur" (67) saptamasını yapmaktadır. Bu açıdan Oktay Arayıcı ile karşılaştırdığımızda Arayıcı'nın da oyunlarında gerçekleri eleştirme kaygısının, sorunları toplumcu anlayış doğrultusunda değiştirme kaygısından yoğun olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle bu iki yazarın oyunlarına yaklaşımlarındaki ironinin ortak noktaları bulunmaktadır.

Haldun Taner'in açık biçim özelliği taşıyan ikinci evre oyunları: *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Eşeğin Gölgesi*, *Zilli Zarife*, *Sersem Kocanın Kumaz Karısı*, *Ayışığında Şamata* ile üçüncü evre oyunları olan kabare oyunlarıdır. Ayşegül Yüksel, bu oyunlarda yer alan bir dolu tablonun "çağdaş eytişimsel tiyatrodaki değerlendirilen tersinleme anlayışının tipik örneklerini "oluşturdukların, "olguların gerisindeki gerçeğin ya bilinenin tam tersi olduğunu, ya da gerçek olarak bilinenin tam ters yönde değiştirilmesinin gerektiğini gösteren' tersinleme" olduğunu söylüyor (162-163). Oktay Arayıcı'nın oyunlarında da ironinin, gerçek olarak bilinenin tam tersi yönde değiştirilmesi gerektiğinin göstergesi olduğunu söyleyebiliriz.

Haldun Taner'in oyunlarında, "beklentinin tersine çevrilmesi" oyunların beklenmeyen bir sonla noktalanması ile ortaya çıkan ironi, yaşam ironisinin ortaya çıkmasına neden olur. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* adlı oyununda Vicdani'nin tüm dürüstlüğüne karşın bir akıl hastanesinde biten hikayesi, seyircide korkutucu bir etki bırakacaktır. Oyunda gülmece öne çıkartıldığı için Vicdani'nin düştüğü durumlar seyircinin gülmesine neden olsa da oyunun sonunda Vicdani'nin tüm dürüstlüğüne karşın başarısız olması

seyircinin Vicdani ile Efruz karşıtlığını düşünmesini sağlayacaktır. Değişen düzen, değer yitimine neden olmuş, inatla değişmeyen kişilerse cezalandırılmış oluyor ki bu da yaşam ironisine dikkatimizi çeker. Oktay Arayıcı'nın incelediğimiz dört oyununda da yaşam ironisi söz konusudur. Bu dört oyunda da seyirci, haklı olanın haklı olduğunun ortaya çıkmasını, haksız olanın da cezalandırılmasını ister. Fakat Arayıcı'nın oyunlarında Taner'in oyunlarında olduğu gibi, masum olanlar ödüllendirilmez ve suçlular cezalandırılmaz. Bu durum toplumun yüzeysel değişikliğine karşın temeldeki değişmezliğine işaret etmektedir.

Ayşegöl Yüksel, Haldun Taner'in hiçbir güldürüsünün mutlu sonla noktalanmadığını söylemektedir (171). Bunu da Taner'in ironisi olarak değerlendirmektedir. Arayıcı'nın gülmece özelliği ağır basan *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası* ile *Rumuz Goncagöl* oyunları da mutlu sonla noktalanmaz. Çünkü yazarın, insana ve topluma yönelik eleştirileri ironi ile temellendirilmiştir. Ramazan'ın, İnsaf'ın ve Gülsün'ün yaşadıkları her ne kadar komikse de gerçek yaşamdaki karşılığı komik değildir. Böylece seyirci, yadırgatma etkisi ile bu oyun kişilerine duygusal yaklaşmaz ve akıl aracılığı ile değerlendirir. Oyunların güldürücü özelliği ise seyircinin hoşgörölü bir değerlendirme yapmasını sağlar.

Turgut Özakman'ın ikinci evre oyunları olarak değerlendirilen *Sarıpınar 1914*, *Fehim Paşa Konağı*, *Resimli Osmanlı Tarihi* ve *Bir Şehnaz Oyun* adlı oyunları açık biçimde yazılmış oyunlardır. Özakman, bu oyunlarında konuları geçmişten alıp günümüzden "kıssadan hisse" çıkarmaktadır. Oyunlarda gülmece öğesi öne çıkartılmaktadır. Ayşegöl Yüksel, Turgut

Özakman'ın *Toplu Oyunlar*'ının girişine yazdığı, "Turgut Özakman'ın Oyun Yazarlığının Gelişimi" başlıklı yazısında şunları söylemektedir:

Özakman tiyatrosunun rengi ve tadı, yazarın 'gülmece' kotarmadaki büyük yeteneği ile oluşur. İkinci dönem oyunlarında, yazarın olayları uzak bakış açısından değerlendirmeye başlamasıyla, Özakman gülmececi'nin temel ögesi olan tersinleme, oyunların dokusuna daha kolayca sindirilebilmiş, olayların sunuluş biçimindeki gülmece anlayışıyla, söyleşim yoluyla kotarılan 'söz güldürüsü' ortak bir yaklaşımla buluşturulmuştur. (30)

"Turgut Özakman'ın gülmececi" Haldun Taner'de olduğu gibi tersinlemeye dayanmaktadır. Özakman, güldürü üretirken aynı zamanda eleştirisini de iletmektedir. Arayıcı'nın ve Taner'in yaptığı gibi oyunlarının konusunu günlük yaşamdan almasa da konuların işleniş biçimi insanların ve dolayısıyla toplumun değişmeyen alt yapısını eleştirmektedir. *Fehim Paşa Konağı* adlı oyununda değişen siyasal düzene karşı değişmeyen insan davranışını eleştirmektedir. Oyunda istibdat döneminde, hürriyetten söz etmenin yasak olduğu bir dönemde, paşalar, kabadayıları aracılığı ile birbirlerine meydan okurlarken, meşrutiyet döneminde de aynı geleneği devam ettirirler. Bu kez, hürriyetçileri eleştirmek yasaktır. Siyasal düzen değiştiği halde, insanların bakış açıları değişmemiş, istibdat döneminde nasıl yaşıyor ve nasıl hareket ediliyorsa bütün alışkanlıklara devam edilmiştir. Oyunun kahramanı Yusuf'un babası, artık gözden ve güçten düşmüş bir kabadayıdır. Oğlunun da kabadayı olmasını istemektedir. Fakat Yusuf, meddahlık yapmayı, zenneliği, oyun çıkarmayı kabadayılığa tercih ettiğinden kendisine getirilen

bütün parlak teklifleri geri çevirir. Yusuf, Ramazan'a ya da Murtaza'ya benzemez. Onun ülkeyi ya da insanlığı korumak gibi bir iddiası yoktur. Ama o da yalnızdır. Oyunda, dürüst kalabilmeyi, paşalara yağcılık yapmadan yaşayabilmeyi beceren tek kişidir. Ayşegül Yüksel, *Sahnedeki İzdüşümler* adlı kitabında oyun hakkında şunları söyler: "Özakman konusuna ve kişilerine, epik tiyatro ve geleneksel Türk tiyatrosunun örgelerinden (motif) ustaca kotardığı kusursuz bir göstermecî anlatımla yaklaşmış. Sonuç, her iki tür tiyatronun anlatım zenginliklerinin büyük bir doğallık içinde uzlaştırıldığı, yüksek devinimli, çağdaş-ulusal bir güldürü" (80).

Ferhan Şensoy'u da Oktay Arayıcı'nın çizgisinde bir yazar olarak değerlendirebiliriz. Ferhan Şensoy da oyunlarını açık biçim özelliğinde yazmıştır. Şensoy'un *Ferhangi Şeyler* adlı oyunu hakkında Ayşegül Yüksel, şunları söylüyor: "Şensoy, meddahlık, kabare tiyatroculuğu, şovmenlik tekniklerini iç içe kullandığı oyunda, bir yandan kendi –yarı kurmaca- gündelik yaşantısını ortak ederken, bir yandan da Türkiye'nin bugününü yaşayan bir vatandaş olarak seyircisinin gündelik yaşantısına ortak oluyor" (128). Ayrıca Yüksel, Şensoy'un seyirci ile arasında "estetik mesafe" bıraktığını, hem seyirci ile bütünleşip hem de yüz göz olmadığını belirtiyor (127-128).

Ferhan Şensoy'un *İçinden Tramvay Geçen Şarkı* isimli oyununda da Epik ve Geleneksel tiyatronun özellikleri bir arada kullanılmış. Oyunda, Şensoy, hem bir meddah, hem anlatıcı, hem de oyun kişisidir. Şensoy, bir oyun yazarı olan Karl Valentin'in hayatını, Almanya'nın siyasi tarihi ile bir arada verir. Oyunda Grup Gündoğarken, şarkılarıyla oyunun korusu görevini yerine getirirler. Şensoy, zaman zaman seyircilerin arasına karışır, onlara sorular sorar hatta sataşır, sonra yine oyun kişisi olarak canlandırma yapar.

Oyunun epizodik bir yapısı var ve her epizotta Şensoy farklı yöntemlerle oyunu sergiler. Bir bölümde gölge oyunu kullanılırken, başka bir bölümde oyuncularla hatta tiyatronun ışıkçısı ile oyuncu kimliği ile konuşur ve bazen de oyunu eleştirir. Bertolt Brecht'ten de "Borazan çalan çocuk" diyerek bahseden Şensoy, Epik tiyatro anlayışında da söz eder. Şensoy'un oyunu, Epik ve Geleneksel tiyatronun açık biçeminde yadırgatma etmeninin ortaya çıkması için sahne performansının ne kadar önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Şensoy, yazar olarak malzemesini eleştirir. Örneğin, "Final zayıf" der. Bu da yazarın oyununa yaklaşımındaki ironiyi gösterir. Zaman zaman oyuncu kimliği ile sahnede seyirciye hitaben konuşması, sonra yeniden canlandığı oyun kişisine dönmesi, oyuncunun oyuna yaklaşımındaki ironiyi gösterir. Seyircinin, bir oyun izlemekte olduğunu hissettiren bölümlerde seyirci, oyundan uzaklaşırken oyunun gerçek hayattan alınan konusu ve günümüze uzanan taşlamaları ile gerçek hayatla yüzleşmesi ve eleştirel düşünmesi sağlanır. Bu da seyircinin ironisidir.

Aziz Nesin'in oyun yazarlığı ile öykü yazarlığı arasındaki en önemli fark öykülerinde somuta, oyunlarında ise soyuta dayalı konular seçmesidir. Nesin'in oyunlarında yadırgatma etmeninin kullanılmadığını söyleyebiliriz. Fakat onun gülmeceyi öne çıkaran öykülerinden yapılan uyarlamalar, Oktay Arayıcı'nın oyunları ile aynı gelenek içinde yazılmış oyunlar olarak değerlendirilebilir. Nesin'in oyunlarında soyutlamayı kullanmasının nedeni gerçeklere ulaşmaktır. *Biraz Gelir misiniz, Bir şey Yap Met* ve *Toros Canavarı* adlı oyunlarında, klasik kurgulama yöntemini kullandığını söyleyebiliriz. *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı* adlı oyununda ise açık biçimi uygulamıştır. Ayrıca, *Azizname* adlı kitabından uyarlanarak sahneye konulan

Azizname'95 de açık biçim özelliği olan bir oyundur. Aziz Nesin oyunlarında, siyasal taşlamaların amacı, toplum sorunlarını irdelemek ve toplum sorunlarından hareketle evrensel gerçeklere ulaşmaktır. Nesin de, seyirciyi güldürürken aynı zamanda düşündürmeyi amaçladığından onun oyunlarında da seyirci gülerken bu gülüş onda buruk bir tat bırakacaktır.

1960-1980 yılları arasında yazılan oyunlarda toplum sorunlarının irdelenmesi, seyircinin yaşam gerçekleri ile yüzleştirilmesi konuların seçiminde asal izlek olmuştur. Bunun yanı sıra Bertolt Brecht'in etkisinin Türk tiyatrosuna yansması bir taklit değil yeniden yaratma biçimine bürünmüştür. Bu açıdan değerlendirince Oktay Arayıcı'nın oyunlarının kendine özgü bir ironik bakışının olduğunu söylemek güç. Çünkü Oktay Arayıcı'nın oyunlarına, yazarın malzemesine yaklaşımında, oyuncunun oyuna yaklaşımında ve seyircinin oyuna yaklaşımında ortaya çıkan ironi, Türk tiyatrosunun aynı dönemde yapıtlar veren oyun yazarlarının birçoğunda görülebilen özellikler ya da ironik yaklaşımlardır.

Sevda Şener, "Tiyatro Seyircisi ve Alımlama Kuramı" başlıklı yazısında, edebiyat eleştirisi kuramları içinde, yazar ile okur arasındaki ilişkiyi ele alın ve okuyucuyu yaratma sürecinin işlevsel birimlerinden biri olarak değerlendirilen "alımla kuramı"nın tiyatroya da uygulanabileceğini söylüyor (103). Şener, oyunun seyirciye bir takım ipuçları vereceğini, seyircinin de bu ipuçlarından hareketle sahnede açıklanmış olanlar yanında açıklanmamış olanlar üzerinde düşüneceğini ve özellikle açılmış boşlukları dolduracağını belirtir (103). Yazarların, seyircinin hangi boşlukları dolduracağını saptamalı ve bunu nasıl bir strateji ile gerçekleştireceğini belirlemelidir. Şener, seyirciyi düşünmeye ve anlamlandırmaya isteklendiren düzenlemelerin başında

ironinin geldiğini belirtmektedir. Böylece seyirci, birden fazla yorum olanağına kavuşabiliyor. Oktay Arayıcı'nın oyunlarının yaratıldığı dönemde diğer yazarların da benzer düzenlemelere gitmeleri ve bir etkileşim içinde olmaları her ne kadar aynı toplumsal koşullarda ve aynı coğrafyada yaşıyor olmaları ile açıklansa da seyircinin estetik duyarlılığının etkisini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Arayıcı'nın oyunlarını da seyircinin alımlama biçimi, yazarın ironisinin kendine özgü bir biçimi olup olmadığını ortaya koyacaktır. Nitekim, tiyatro sahnede hayata geçen ve anlam kazanan bir olaydır. Oyuncunun performansı, seyircinin niteliği, ışık, aksesuar, kostüm, metin ve diğer her şeyi ile bir bütün olarak değerlendirmek gerekmektedir. Böylece, oyunu seyircinin alımlaması, yazarın kullandığı yöntemle bağlı olduğu kadar tiyatrodaki yaşadığı atmosfere de bağlıdır. Bu noktada yazarın yaşamı algılayışı, oyuncunun oyunu alımlaması ve seyircinin oyunu alımlaması sürekli değişen ve geniş yorumlama olanakları tanıyan bir ironiyi ortaya çıkartır.

Sonuç

Oktay Arayıcı, Vasıf Öngören, Sermet Çağan, Güner Sümer ve Asaf Çiyiltepe ile aynı kuşaktandır. Haldun Taner, Turgut Özakman, Ferhan Şensoy ve Aziz Nesin ile aynı gelenek içinde oyunlar vermiştir. Türk tiyatrosunun 1970'lerdeki bu oyun yazarlarının ortak özellikleri şunlardır: Sol ideolojiye inanmış olma, tiyatrodaki seyirciyi bu yönde bilinçlendirmeyi amaçlama, mesaj iletme, Brecht tiyatrosunun ideolojisinden ve yadırgatma yönteminden etkilenme ve Geleneksel tiyatromuzun açık biçimini kullanma. Oktay Arayıcı'nın, bu kuşak yazarlar içindeki yeri bir bütünün parçası olarak değerlendirilebilir. Diğer yazarlar gibi Arayıcı da, yalnız Brecht'ten değil, Geleneksel tiyatromuzdan da yararlanmış, oyunlarında iletmek istediği mesajı çelişkileriyle birlikte iletip, seyirciyi düşünüp karar vermede bir ölçüde özgür bırakmıştır. Bu tavrı Arayıcı'ya kendine özgü bir ironik bakış açısı kazandırmıştır. Arayıcı, sanatını, toplumu bilinçlendirerek değiştirmek için kullanmış ve oyunlarını bu amaç doğrultusunda kurgulamıştır. Oyunlarının hepsi bir mesaj iletir fakat bu mesajlar her oyunda değişik yöntemlerle seyirciye iletmeye çalışılır. Arayıcı'nın, önceden uygulanmamış ve görülmemiş bir ironi yaratısı olduğunu söylemek güç olsa da bakış açısının ve öğeleri bir araya getiriş tarzının ironi anlayışının farklılığına işaret ettiğini söyleyebiliriz.

İroni, izleyicinin, yazarın ya da okuyucunun, yapıyla kurduğu ilişkiyi tanımlar. Bu nedenle, Arayıcı'nın oyunlarında yazarın oyuna yaklaşımı,

oyuncunun rolüne yaklaşımı ve seyircinin oyuna yaklaşımı olmak üzere üç farklı açıdan ironinin ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

Yazarın, yaşamı tanıması ve tanıtması, oyunlardaki yaşam ironisini ortaya çıkartır. Oktay Arayıcı, incelediğimiz dört oyununda da yaşamın çelişkilerine dikkat çekmiştir. Bunun yanı sıra yazarın, hoşgörülü bir yaklaşımı olduğunu da söyleyebiliriz. Oyunların eleştirisi koşullara yöneliktir. Oyun kişilerinin bilinçsiz olması hoşgörülebilir bir insani zaaf olarak verilmektedir. *Rumuz Goncagül*'de oyun kişilerinin zaafları ahlâkî değildir. *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* ve *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*'nda olduğu gibi bazen kişi ahlâklı olduğu için tuzağa düşürülür.

Yazarın, şakalı, hoşgörülü ironik bakışı burada ortaya çıkıyor. Çünkü yazarın mesajının ciddi ve kesin olmasına karşın yaklaşımı insanî ve hoşgörülüdür.

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası* ve *Rumuz Goncagül*'de, oyuncular, hem oyun kişileri hem de oyuncu kimlikleri ile seyirciye kendilerini tanıtırlar. Bu nedenle, oyuncuların, rollerine ve yaşama yaklaşımlarının ironik olduğunu söyleyebiliriz. Bu oyunlarda oyuncu, Epik tiyatro doğrultusunda oyununu yorumluyor. Oyuncunun, rolünü, mesajı kesin ve ciddi bir biçimde sergilemesinin yanı sıra Geleneksel tiyatro tavrında, yani alaycı, şakalı ve oyunsu bir biçimde sergilemesi ise bir çelişkinin ortaya çıkmasına neden oluyor. Bu çelişki de oyunun oynanış üslubu açısından ironik bir durum yaratıyor.

Arayıcı'nın oyunlarında seyircinin, bilme ile bilememe ya da farkında olma ile olamama arasında ironik bir konumda bırakıldığını söyleyebiliriz. Yadırgatma etmeninin yardımı ile oyuna uzak açıdan bakabilen seyirci, kendi yaşamını da sorgulayabilmekte, yaşam ironisini fark edebilmektedir.

Seyircinin oyundan uzaklaşması, ironi üretmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Seyirci, oyunlarda izlediklerini, kabullenmek ya da eleştirmek arasında kalır. Ele alınan dört oyunda da seyirci, yaşam gerçekleri ile yüzleştirilir ve böylece seyirci, mesajı alır, bilir, belki de alamaz, ikircikli kalır ya da oyun olarak algılamakla yetinir. Bu durum, her oyunda farklı bir biçimde ortaya çıkar. Bu da başka bir ironik durum olarak değerlendirilebilir.

Oktay Arayıcı, oyunlarında genellikle seyirciye bir mesaj iletir. Yazarın oyunlarında, iletmek istediği mesaja uygun yapı kurguladığını söyleyebiliriz. *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'ni yazar, seyirciyi bilinçlendirmek amacı ile kurgulamış, oyunun iletisini, seyirciyi aktif duruma getirmek amacı ile biçimlendirmiştir. Seyircinin oyuna katılması, aynı zamanda iletilen mesajı alması ve gereken tepkiyi vermesi biçiminde de değerlendirilebilir. *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*, seyircinin ağlanacak haline gülmesini sağlayan "Kara Komediya" geleneği içinde değerlendirilebilir. Oyun kahramanı Ramazan'ın yaşam karşısındaki ironik duruşu, seyircinin gerçekleri görmesini sağlamaktadır. Ramazan'ın, oyundaki tek dürüst insan olması ve kurban edilmesi ise toplumdaki yozlaşmanın yaygınlığına ve korkutuculuğuna dikkat çekmektedir. Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül* adlı oyununda, Geleneksel tiyatronun anlatım özelliklerinden ve yadırgatma etmeninden ironik bir yaklaşımla yararlanılmaktadır. Böylece yazar, seyirciye iletmek istediği mesajı, güldürü üretecek biçimde seyirciye iletebilmektedir.

Arayıcı'nın, *Tanilli Dosyası* adlı oyununda yadırgatma etmeninden yararlanmadığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte oyunun toplumsal gerçekleri sergileyiş biçimi, seyircinin bildiği ama görmezden geldiği gerçeklerle yüzleşmesini ve yaşadığı çelişkili durumu fark etmesini sağlamaktadır.

Oktay Arayıcı'nın toplumun siyasi, ekonomik ve sosyolojik sorunlarını dile getirmeyi amaçlayarak oyunlarını kurgulaması onun, oyun kişilerini de toplumun değişik kesimlerinin temsili sayılabilecek kişilerden seçmesine neden olmuştur. Geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi Arayıcı'nın oyun kişilerini tipleştirdiğini söyleyebiliriz. Geleneksel tiyatrodaki tipler, ağız ve şive özellikleri ile belirginleşirler. Arayıcı ise toplumun değişik kesimlerinin temsili sayılabilecek kişileri, karakter özellikleri ile tipleştirmiştir. Böylece, oyunlarında, toplumun panoramasını sergileyerek eleştirdiği gerçekleri ve anlayışları kişilere değil toplumun geneline yaymıştır.

Oktay Arayıcı, oyunlarında, anlatıma tat katmak için Geleneksel tiyatronun anlatım özelliklerinden, mesaja dikkat çekmek içinse Epik tiyatronun yadırgatma yönteminden yararlanmıştır. Bu nedenle de Arayıcı'nın her oyununda farklı biçim denemeleri yaptığını söyleyebiliriz. Böylece yazar, Geleneksel tiyatronun günümüzde de geçerliliğini koruyabilecek özelliklerini canlandırmıştır. Türk tiyatrosunda, Epik tiyatronun yadırgatma yönteminden yararlanan pek çok oyun örneği görülebilir. Oktay Arayıcı'nın da Epik tiyatro anlayışına uygun oyunlar yazdığını söyleyebiliriz. Fakat Arayıcı, her oyununda farklı yöntemler denemiştir. Oyunların her birinde Geleneksel tiyatro anlayışına ya da Epik tiyatro anlayışına yakın denemeler yapmış ama hiçbir oyununda bu tiyatro kuramları ile birebir uyuşan anlayışla oyun yazmamıştır. Bu nedenle Arayıcı'nın kendine özgü bir bakış açısı geliştirdiğini söyleyebiliriz. Yazar, gerektiğinde Geleneksel tiyatrodan, gerektiğinde ise Epik tiyatrodan yararlanarak, seyircinin ve oyun kişilerinin, oyuna ve yaşama uzak açıdan bakmalarını ve içinde bulundukları

ironik durumu fark edebilmelerini sağlamayı amaçlamaktadır. Bu da Arayıcı'nın kendine özgü bir ironi anlayışının olduğunu gösterir.

Her yazarın yapıtlarını yaratırken kendine özgü bir tutumu olduğunu ve bunun yazarın kendi sesi olarak değerlendirilebileceğini söyleyebiliriz. Oktay Arayıcı'nın her oyununda farklı bir yöntem denemesi, onun yazarlık serüveninde henüz bir arayış içinde olduğunu düşündürüyor. Epik ve Geleneksel tiyatronun göstermecî biçiminden yararlanarak Türk tiyatrosuna önemli katkıları olan Haldun Taner'in oyunlarında kullanılan yöntem ve tekniklerin tekrarlanmadığını ve yazarın, her oyununda Geleneksel ya da Epik tiyatrodan farklı bir yöntem kullanıldığını söyleyebiliriz. Fakat bu onun bir arayış içinde olduğunu göstermemekte, tersine onun oyunlarını yaratma sürecinde kendine özgü bir tutumu olduğunu göstermektedir. Oysa Arayıcı'nın her oyununda farklı yöntemler denemesi, onun henüz kendi sesini arayan bir yazar olduğunu düşündürüyor.

Seçilmiş Bibliyografya

- And, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.
- . *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları, 1983.
- Arayıcı, Oktay. *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*. İstanbul: Boyut Tiyatro/Oyun Dizisi, 1992. 95-164
- . *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*. İstanbul: Boyut Tiyatro/Oyun Dizisi, 1992. 14-91
- . *Rumuz Goncagül*. İstanbul: Boyut Tiyatro/Oyun Dizisi, 1992. 167-249
- . *Tanilli Dosyası (Geçit)*. İstanbul: Boyut Tiyatro/Oyun Dizisi, 1992. 253-324
- Aristoteles. *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.
- Behler, Ernest. *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle: University of Washington Press, 1990.
- Brecht, Bertolt. *Carrar Ana'nın Tüfekleri*. Çev. Teoman Aktürel. İstanbul: De Yayınevi, 1984.
- . *Cesaret Ana ve Çocukları*. Çev. İlker İngiliz. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1992.
- . *Epik Tiyatro*. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 1990.
- . *Hurda Alımı Sosyalist Açıdan Bir Sanat Kuramı*. Çev. Yaşar İlksavaş. İstanbul: Günebakan Yayınları, 1977.
- . *Oyunculuk Sanatı ve Dekor*. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Say Kitap Pazarlama, 1982.

- . *Sanat Üzerine Yazılar*. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.
- . *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*. Çev. Ahmet Cemal, Kayahan Güven. İstanbul: Altın Kitaplar, 1980.
- . *Tiyatro İçin Küçük Organon*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: MitosBOYUT Yayınları, 1993.
- . *Me-Ti Tarihte Diyalektik*. İstanbul: Günebakan Yayınları, 1977.
- . *Üç Kuruşluk Opera*. Çev. Yücel Erten. Boyut Tiyatro Dizisi 7. İstanbul: Boyut Yayınevi, 1992. 79-167.
- Esslin, Martin. *Absürd Tiyatro*. Çev. Güler Siper. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1991.
- Fischer, Ernest. *Sanatın Gerekliliği*. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: de Yayınevi, 1968.
- Gerçek, Selim Nüzhet. *Türk Temaşası*. İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1942.
- Güçbilmez, Beliz. "Modern Sonrası Tiyatroda İroni ve Bir Örnek Olarak Tom Stoppard Tiyatrosu". Yayımlanmamış doktora tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, 2002. i-135.
- Handwerk, Gary J. *Irony and Ethics in Narrative*. London: Yale University Press, 1985.
- Ionesco, Eugène. *Amédée*. Der. Hamit Çalışkan. Çev. Meltem Kıran ve Özlem Uzundemir. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1995.
- . *Gergedan*. Çev. Fikret Adil. Tiyatro Dizisi 3. İstanbul: Ataç Kitabevi Yayınları, 1963.
- Kemal, Orhan. *Murtaza*. İstanbul: Can Yayınları, 1996.
- Kesting, Marianne. *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*. Çev. Yılmaz Onay.

- Istanbul: Adam Yayınları, 1985.
- Kudret, Cevdet. *Ortaoyunu 3*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1994.
- Lukacs, György. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: Payel Yayınevi, 1969.
- Nesin, Aziz. *Bütün Oyunları 1*. İstanbul: Adam Yayınları, 1988.
- Nutku, Özdemir. *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, t.y.
- . *Türkiye’de Brecht*. İstanbul: Tiyatro/76 Yayınları, 1976.
- Nutku, Hülya. “Yaşam Öyküsünün Işığında Gelenekselden Bugüne Arayışın Ustası: Oktay Arayıcı”. *Oktay Arayıcı İçin*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü. Ankara: 2001. 124-35.
- Oktay Arayıcı İçin*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü. Ankara: 2001.
- Özakman, Turgut. *Toplu Oyunları 2*. İstanbul: Tiyatro Boyut Dizisi 5, 1992.
- Parla, Jale. *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2001.
- Piscator, Erwin. *Politik Tiyatro*. Çev. Mustafa Ünlü, Suavi Güney. İstanbul: Metis Yayınları, 1985.
- Sağlam, Yusuf. *Oktay Arayıcı’nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatro Öğeleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları/2314, 1999.
- Şener, Sevdâ. “Aziz Nesin’in Oyun Yazarlığı”. (Basılmakta Olan Kitabından)
- Sharpe, Robert Boies. *Irony In The Drama*. Wesport: Greenwood Press, 1975.
- . *Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Tiyatrosu*. Ankara: Türkiye İş

- Bankası Kùltür Yayınları,
- . *Dùnden Bugùne Tiyatro Dùşùncesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- . “Sahneyle Seyirci Arasındaki Esnek Mesafe”. (Yayınlanmakta Olan Kitabından)
- . “Tiyatro Seyircisi ve Alımlama Kuramı”. (Yayınlanmakta Olan Kitabından)
- . *Yaşamanın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.
- Taner, Haldun. *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1992.
- . *Vatan Kurtaran Şaban*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1989.
- Türkmen, Nihal. *Orta Oyunu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1971.
- Yüksel, Ayşegül. *Haldun Taner Tiyatrosu*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1986.
- . “Oktay Arayıcı: Tiyatroda Yeni Arayışların Yazarı”. *Oktay Arayıcı İçin*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakùltesi, Tiyatro Bölümü. Ankara: 2001.
- . *Sahnedен İzdüşümler 1975-2000*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları: 2000.
- . “Turgut Özakman’ın Oyun Yazarlığının Gelişim Aşamaları”. Turgut Özakman. *Toplu Oyunları-2*. İstanbul: Boyut Yayınevi, 1992. 9-31.

ÖZGEÇMİŞ

İçel'in Tarsus ilçesinde 1972 yılında dünyaya geldim. İlk, orta ve lise eğitimimi Tarsus'ta tamamladım. Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi'nden mezun oldum. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans eğitimime devam etmekteyim. 1998 yılında Kocaeli Üniversitesi Şiir Okulu Gençlik ödülü birinciliğini kazandım. *Serçeler* adlı radyo tiyatrosu yapıtım TRT'de 2002 yılında yayınlandı. *Kafes* adlı şiir kitabım Kum yayınlarından 2003 yılında çıktı.