

**TC.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**

**SABAHATTİN KUDRET AKSAL TİYATROSU
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan
B. Defne DİNÇ**

**Danışman
Prof. Dr. Murat TUNCAY**

İZMİR / 2015

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Sabahattin Kudret Aksal Tiyatrosu**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

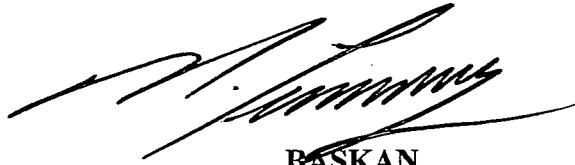
... / / 2015

B. Defne DİNÇ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 07./07./2015 tarih ve 13. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre ~~Sahne Sanatları~~ Anasanat Dalı ~~Y. Lisans~~ öğrencisi B. Defne Dinç'in "Sabahattin Kudret Aksal Tiyatrosu" konulu tezi incelenmiş ve aday 21.08/2015 tarihinde, saat ' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60.. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin Basarı... olduğuna oy birliği... ile karar verildi.

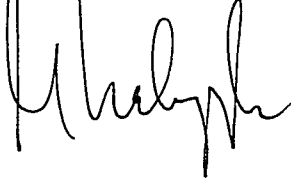


BAŞKAN

Prof. Dr. Murat Tuncay

ÜYE

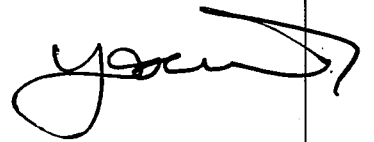
Yard. Doç. Dr. Mehmet Kahyaolu



ÜYE

Yard. Doç. Dr. Yavuz

Sevin Solmaz



YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ		
TEZ VERİ FORMU		
Tez/Proje No:	Konu Kodu:	Üniv. Kodu:
☐ Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.		
Tez Yazarının		
Soyadı: DİNÇ	Adı: B. Defne	
Tezin Türkçe Adı: Sabahattin Kudret Aksal Tiyatrosu		
Tezin Yabancı Dildeki Adı: Theater of Sabahattin Kudret Aksal		
Tezin Yapıldığı		
Üniversitesi: D.E.Ü.	Enstitü: G.S.E.	Yıl: 2015
Diğer Kuruluşlar :		
Tezin Türü:		
Yüksek Lisans: ☒	Dili: Türkçe	
Doktora: ☐	Sayfa Sayısı: 169	
Tıpta Uzmanlık: ☐	Referans Sayısı: 44	
Sanatta Yeterlilik: ☐		
Tez Danışmanlarının		
Ünvanı:	Adı Soyadı:	
Türkçe Anahtar Kelimeler:	İngilizce Anahtar Kelimeler:	
1- Tiyatro	1- Theater	
2- Sahne Sanatları	2- Scene Arts	
3- Sabahattin Kudret Aksal	3- Sabahattin Kudret Aksal	
4- Şiir Dili	4- Lyric Language	
5- Sabahattin Kudret Aksal'ın Oyunları	5- Plays of Sabahattin Kudret Aksal	
Tarih:		
İmza:		
Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet ☒ Hayır ☐		

ÖZET

Bu çalışmanın konusu Sabahattin Kudret Aksal Tiyatrosu'dur. Sabahattin Kudret Aksal, 1920-1993 yılları arasında yaşamış bir sanatçıdır. Ürünlerini şiir, öykü, deneme ve tiyatro alanlarında vermiştir. Üniversitede felsefe bölümünde okumuştur. Tüm yapıtlarında felsefe öğreniminin izleri görülmektedir. Sanatçı, güzellik ve estetik arayışlarına yönelmiştir. Sözcük seçimlerinde her zaman titiz davranmıştır. Özellikle dil konusu üzerinde durmuştur. Farklı türlerdeki yapıtlarının bütününde duru bir dil kullanmıştır.

Sanatçının şair kimliği, tiyatro oyunlarına da yansımıştır. Şiir dilini sahneye taşımıştır. Sabahattin Kudret Aksal'a göre tiyatronun dili şiir dilidir. Tiyatronun yaşamsallaşabilmesinin tek yolunun metin okuma alışkanlığının yaygınlaşması olduğunu savunan yazar, kendi yapıtlarını da okuma tiyatrosuna benzetir. Sanatçı aynı zamanda bir kuramcı titizliğinde çalışarak, tiyatronun temel problemlerini değerlendirmiştir. Oyunlarında politik tartışmalardan uzak duran yazar genellikle evlilik, aile içi ilişkiler, kadın ve erkeğin arasındaki uyumsuzluklar, bireyin varoluşu üzerine eğilmiştir. Oyunları dramaturjik olarak başarılıdır. Oyunlarının sık sık sahnelenmesi bu özelliğinin sonucudur. Yazarın yapıtları hem içerikleri hem de kullandığı dil nedeniyle günümüzde de canlılığını korumaktadır.

ABSTRACT

The subject of this study is Sabahattin Kudret Aksal's Theatre. Sabahattin Kudret Aksal was an artist, lived between 1920 and 1993. He wrote poems, stories, essays and plays. He has had a bachelor degree in philosophy. His education of philosophy had an impact on his works. He has tended towards to the beauty and esthetics. He has been very careful while choosing the words. Especially he has dwelt on language issue. He has used very clear language.

The artist's poetical character, has had an impact on his plays. He has carried his lyrical language to the theatre. According to Sabahattin Kudret Aksal, the language of theatre is poetical. For the sake of theatre, reading drama texts should be generalized as a habit. He thinks that his plays are similar to Readers theatre. He studied carefully like a theoretician and analyzed the main problems of theatre. The writer avoided political arguments in his plays, focused on marriage, family relationships, disharmony between woman and man, the existence of individual. His works have been considered as successful in dramaturgically. Thus Aksal's plays put on stage often. Even today his works are still actual because of its contents and the language.

ÖNSÖZ

Sabahattin Kudret Aksal'ın Türk Tiyatrosu'nda önemli bir yeri bulunmaktadır. Yapıtları yazarın yaşadığı yıllarda ilgi görmüş, izlenmiş ve okunmuştur. Bu olgular okurların/izleyicilerin yönelişlerini iyi anlayıp, bunları oyunlaştırdığını göstermektedir. Bu yönüyle tiyatomuzun gelişimine katkıda bulunmuştur.

Aksal'ın ürünlerinin bir başka boyutu yaşadığı yılları ve dönemin toplumsal ölçülerini aşan ve gelecek kuşakları da kapsayan bir içerik taşımasıdır. Böylece yazar, evrensel bir öz edinmiştir. Tez konusu seçilmesinin nedeni de yazarın yukarıda değindiğimiz nitelikleridir.

Araştırmamız Aksal'ın yaşam öyküsü, sanatçı kişiliği ve şiir, öykü, deneme alanlarındaki ürünlerinin değerlendirilmesiyle başlamaktadır. İkinci bölümde Sabahattin Kudret Aksal Tiyatrosu'nun özellikleri üzerinde durulmuştur. Yazarın oyunları iki dönem olarak incelenmiştir. Son bölümünde de Aksal Tiyatrosu'nda kişileştirme-mekan ilişkisi ele alınmıştır.

Aksal gerek yaşadığı yıllarda gerekse sonrasında yapıtları inceleme ve değerlendirme konusu yapılan bir yazardır. Bu nedenle araştırmamızda kaynak sıkıntısı çekilmemiş ve farklı bakışlar karşılaştırmalı olarak sunulmuştur.

Tezimi hazırlama aşamasında karşılaştığım sorunları aşmam için bana yol gösteren tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Murat Tuncay'a katkıları nedeniyle içten teşekkür ve saygılarımı sunuyorum.

Öğretmenlerim Sayın Prof. Dr. Hülya Nutku'ya, Sayın Prof. Dr. Semih Çelenk'e, Sayın Doç. Dr. Aslıhan Ünlü'ye, Sayın Yrd. Doç. Dr. Özlem Turan Belkıs'a, Sayın Yrd.Doç.Dr.Uğur Akıncı'ya ve Sayın Yrd.Doç.Dr.Yasemin Sevim Salman'a teşekkür ediyorum.

Ayrıca çalışmamda yapıtlarından yararlandığım bütün düşünürlere, yazarlara, araştırmacılara, tiyatro sevenlere bilime ve sanata sundukları katkılar nedeniyle teşekkürlerimi sunuyorum.

B. Defne DİNÇ

İÇİNDEKİLER

SABAHATTİN KUDRET AKSAL TİYATROSU

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

SABAHATTİN KUDRET AKSAL'IN YAŞAMI VE SANATÇI KİŞİLİĞİ

1.1. SABAHATTİN KUDRET AKSAL'IN YAŞAMI	14
1.2. SABAHATTİN KUDRET AKSAL'IN SANATÇI KİŞİLİĞİ	28
1.2.1. Şair Aksal	28
1.2.2. Öykücü Aksal	40
1.2.3. Denemeci Aksal	48

2. BÖLÜM

SABAHATTİN KUDRET AKSAL TİYATROSU

YAZARLIĞININ GENEL ÖZELLİKLERİ

2.1. İLK DÖNEM OYUNLARI	64
2.1.1. Evin Üstündeki Bulut	64
2.1.2. Şakacı	72
2.1.3. Bir Odada Üç Ayna	78

2.1.4. Tersine Döner Şemsiye	85
2.2. İKİNCİ DÖNEM OYUNLARI	90
2.2.1. Kahvede Şenlik Var	90
2.2.2. Kral Üşümesi	95
2.2.3. Sonsuzluk Kitabevi	101
2.2.4. Bay Hiç	105
2.2.5. Önemli Adam	108

3.BÖLÜM

SABAHATTİN KUDRET AKSAL TİYATROSUNDA KİŞİLEŞTİRME –MEKAN İLİŞKİSİ

3.1. S.K.AKSAL TİYATROSUNUN KADINLARI	117
3.2. S.K. AKSAL TİYATROSUNUN ERKEKLERİ	133
3.3. MEKAN- KİŞİLEŞTİRME BAĞLAMI	147
SONUÇ	160
KAYNAKÇA	166
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

1950 kuşağının sanatçıları arasında yer alan Sabahattin Kudret Aksal, şiir, öykü, tiyatro, deneme türlerinde yapıtlar vermiştir. Üretken bir sanatçı olarak tanımlayabileceğimiz Aksal'ı incelerken, yapıtlarını verdiği dönemin özelliklerini de göz önünde bulundurmanız gerekir. Bunlar, tiyatro yazınıımızda Aksal'ı doğru konumlandırmamız için önemlidir. Aksal, oyunlarında politik tartışmalardan uzak durmuştur. Yine de kendisini toplumdan bütünüyle soyutlamamıştır. Özellikle seksenli yıllarda yazdığı oyunlarda dışarıyı güvenilmez, çirkin ve kokuşmuştur. Bu nedenle Aksal'ın tiyatrosu, incelememizin bütünlüğünü sağlayabilmek açısından önceki yıllarda tiyatro alanındaki gelişmelerle birlikte ele alınacaktır.

Tiyatromuz genellikle 1940'lı yıllara kadar devlet eliyle ve rejimin eğilimleri doğrultusunda ilerlemiştir. Ancak 1940'lı yıllardan sonra çağdaş bir dram sanatından söz edilebilmektedir (Çelenk, 2003: 28). Tiyatromuzdaki dramatik karşıtlıklara ve çatışmalara etken olan değer karmaşası sonraki yıllarda da artarak sürmüştür. 40'lı yıllarda tiyatrodaki sıkça rastlanılan örnekler: maddi değerlerin manevi değerlere baskın çıktığının gösterildiği oyunlardır. 50'li yılların oyunlarında, bu baskıların toplumsal düzenin özelliklerinden kaynaklandığı vurgulanmıştır. Genellikle yazarlar, yoksullaşan halkın uğradığı değerler yıkımının aile içinde yarattığı bunalımı, aile, komşuluk, iş ilişkileri ile birlikte ele alırken, kuşaklar arası çatışmalara da yönelmektedirler (Şener,2007 : 33). Böylece nedenselliğe doğru ilerleyen bir süreç izlenmiştir.

Özdemir Nutku, 1950 kuşağının dört temel özelliğini şöyle açıklar:

“1.Bireyden toplum sorunlarına yönelme, 2. Olaylardan ve durumlardan toplum sorunlarına yönelme, 3. Evrensel anlamda sorunlar ve bu yoldan toplumu irdeleme, 4.Köy sorunlarına eğilme” (Nutku, 1985: 298)

Aslıhan Ünlü de 1940’lardan 1950’lere dek olan süreçte toplumsal temaların, ekonomik ve kültürel yönleriyle ele alınırken yazarlarımızın romantik ve ahlakçı bir tutum içinde olduğunu belirtmiştir (Ünlü, 2006: 123).

Sevda Şener, bu dönemdeki oyunların arka perdesinde yatan tarihsel gerçekliği şöyle anlatır:

“Cumhuriyet’in ilk yıllarının egemen sınıf olan bürokratların dar gelirli statüsü içinde sıkışıp kaldıklarını, toplumdaki eski itibarlarını yitirmeye başladıklarını gösteren oyunlar yazılır. Söz hakkı el değiştirmiştir. 1950 seçimiyle iktidara gelmiş olan Demokrat Parti, CHP döneminde olduğu gibi, kültür üstünlüğünün temsilcileri olan seçkinlerin değil, büyük çiftçilerin ve ticaret burjuvasının temsilcisidir. Oyunlarda Cumhuriyet aydınının benimsediği ve yücelttiği kimi değerlerin de gözden düştüğünü gösteren düzenlemeler yapılmış, ne yolla olursa olsun bol para kazanmanın, çok mala sahip olmanın, gösterişli bir yaşam sürmenin yükselen değerler olduğu gösterilmiştir.” (Şener,2007 : 33).

Bu süreci yaşayan genç oyun yazarlarımız, değerler sistemindeki değişikliklerin sonucunda ortaya çıkan toplumsal sorunlar üzerine eğilmiş ve gördükleri çelişkileri vurgulayan yapıtlar vermişlerdir (Akıncı, 2003: 38).

Ellili yılların önemli bir özelliği, tiyatromuza yeni oyun yazarları kazandırmış olmasıdır. Genç oyun yazarları sonraki yıllarda tiyatromuzun başyapıtlarına imzalarını atmışlardır. Bunlar; Oktay Rıfat Horozcu, Haldun Taner, Turgut Özakman, Sabahattin Kudret Aksal, Orhan Asena, Çetin Altan, Refik Erduran’dır (Şener,2007 : 38). Uğur Akıncı, bu dönemin genç yazarları ile ilgili aşağıdaki saptamayı yapar:

“ Değişim karşısında nesnel ve gelecek adına umutlu olan genç kuşak yazarların duygusal ve popülist tutumlu yazarlara göre daha kalıcı olduğunu, oyun yazarlığı tarihimizin önemli bir gerçeği olarak değerlendirebiliriz.” (Akıncı, 2003: 59).

Oktay Rıfat Horozcu’nun toplumdaki ekonomik, ahlaki çöküntüyü bir aile üzerinden göstermeyi tercih ettiği **Kadınlar Arasında** adlı oyunu 1948 yılında Devlet Tiyatrosu’nda sahnelenir. Toplumdaki değer yargılarında yaşanan değişimi ele alan bir

diğer oyun yazarı da Haldun Taner'dir. 1952 yılında yazılan **Dışarıdakiler**'i 1958 ve 1959 yıllarında yazılan **Ve Değirmen Dönerdi, Fazilet Eczanesi** izler (Şener,2007 : 38). Turgut Özakman, da **Pembe Evin Kaderi** (1951), **Güneşte On Kişi** (1955), **Tufan** (1956) adlı oyunlarında toplumsal değişimin beraberinde getirdiği ahlaki çöküşün üzerinde durmuştur (Age, s. 39).

Çetin Altan'ın 1957 yılında yazdığı **Çemberler**'de aile içinde yaşanan değerler karmaşasının nedeni olarak bireysel niteliklerin yeterince gelişmemiş olması gösterilir. Özgür düşünceden yoksun kalıplaşmış bu kimlikler, içinde bulundukları toplumun gerçeklerini kavrayabilmekten uzaktırlar (Age, s. 40).

1950'li yıllarda oyun yazarlığına başlayan Sabahattin Kudret Aksal, **Evin Üstündeki Bulut**(1947), **Şakacı** (1952), **Bir Odada Üç Ayna**(1956), **Tersine Dönen Semsie**(1958) adlı oyunları ile aile içindeki uyumsuzluğu ele almaktadır. Uğur Akıncı'ya göre Sabahattin Kudret Aksal, bu eğilimin öncüsüdür. Aksal'ın evlilik ve aile kurumunu işleyişi ve bu işleyişteki sorunların üzerinde duran yazarların başında geldiğini belirten Uğur Akıncı, bu görüşünü şöyle açıklar:

“ Bazı oyunlarında her iki kurumun da değişen değer yargılarına göre bir sarsıntı geçirebileceğini belirtirken kimi zaman da bu sarsıntıyı yaşamın doğal akışının bir sonucu olarak görür. Aile içi uyumsuzlukların kaçınılmaz bir yazgı olmasının yanı sıra, kimi küçük rastlantılar da uyumsuzluğa neden olabilmektedir. Ölüm, hastalık gibi doğal nedenler ya da kişisel zaafılar yüzünden aile içinde baba otoritesinin yok olması uyumsuzluğu doğuran nedenlerin başında gelir. Bu durum, annenin (kadın) ve çocukların o zamana kadar değin gerçekleştiremedikleri özlere hayata geçirmeleri için bulunmaz bir fırsat yaratır. Aynı özgürlük duygusu, evliliği kendisine ayak bağı olarak gören ve dışarıda, başka bir kadınla gerçek mutluluğu yakalayacağına inanan erkeği de sarar. Sonuçta, “kişi” evliliğin ve ailenin türlü nedenlerden kaynaklanan bunaltıcı havasından kaçır ve özgürlüğün heyecan ve bilinmezliklerle dolu dünyasında bulur kendini. Ne var ki bu dünyada da mutlu değildir insan, çünkü kaçılan ortamın olumsuzluğu genellikle tüm toplumun yakalandığı bir hastalığa dönüşmüştür. Bu yüzden, kişisel özgürlüğü kısıtlayan bağımlılıklarına karşın, hiç olmasa dinginliğinden ötürü eski ortama ya da alışkanlıklara dönüş kaçınılmaz bir hale gelir. Bu kaçınılmazlık evlilik ya da aile yaşamına egemen olan ilişki biçimlerinin

olumlanması anlamı taşımaz, çünkü ilişki biçimlerinde bir değişiklik değil, bu ilişkileri zorunlu bir kabulleniş söz konusudur.” (Akıncı, 2003: 64).

Aziz Nesin’in 1950’lerin sonunda yazdığı **Bir Şeyler Yap Met** ise, altmışlı ve yetmişli yıllarda yetkin ürünleriyle karşılaşacağımız toplumcu gerçekçi akımın, oyun yazarlarımızı da etkisi altına aldığını göstermektedir. Bu oyunlarda kurulu düzene karşı çıkmaktadır (Şener,2007 : 41).

Özdemir Nutku, 1950 kuşağı ve 1960 kuşağı yazarları arasındaki ilişkiyi şöyle anlatır:

“Sorunları yalnızca göstermekle kalmayan onları yorumlayan ve bir takım sonuçlar çıkaran bu kuşak, kendinden sonra gelen ve daha doktriner olan 1960 kuşağı ile bir uyum göstererek, yeni gelişmelerin etkisinde değişerek bugüne kadar geldi. Doğal olarak, bu kuşak yazarları içinde, ilk tutumlarını sürdüren yazarlar da kaldı. Ancak önemli olan nokta 1950 ile 1960 kuşaklarının birbirini geliştirmiş olmalarıdır. Yalnızca bu kuşakların arasındaki en önemli ayrılık 1950 kuşağının biraz alaylı, yukarıdan bakan tutumuna karşılık 1960 kuşağının daha atılgan ve sorunlara doğrudan doğruya eğilmesidir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, 1950 kuşağının başlattığı yöneliş, sonraki kuşak tarafından sürdürüldüğü gibi, 1960 kuşağının doktriner yönelişi ve atılganlığı daha önceki kuşak yazarlarını da etkiledi “(Nutku, 1985: 298) .

İlginçtir ki biçim ve konu yönlerinde sonraki gelişmelerden yararlanan, bu değişimleri yapıtlarına yansıtan Sabahattin Kudret Aksal, özdeki toplumsal gerçekçiliğe, yönelişe uzak durmuştur.

Türkiye’de devlet biçiminin Cumhuriyet olarak tanımlanmasına karşın, Cumhuriyet’in gerekleri aşamalı olarak uygulamaya koyulmuştur. Çok partili siyasal düzene geçiş ise II. Dünya savaşından sonra 1946 yılında gerçekleşmiştir. O zamana kadar iktidarda bulunan Cumhuriyet Halk Partisi’nden ayrılan bir grup Demokrat Parti’yi kurmuş, 1946 seçimlerine katılmış ancak iktidar değişmemiştir. 14 Mayıs 1950’de yapılan seçimde ise Demokrat Parti çoğunluğu kazanmış ve iktidara geçmiştir(Kongar,1994: 162).

Demokrat Parti, demokrasi söylemi ile büyük seçmen kitlelerinin oyunu almasına karşın iktidara geçtikten sonra yurt içinde gelişen ticaret burjuvasının ve büyük toprak sahiplerinin, yurt dışında da Amerika Birleşik devletlerinin desteğini almıştır. Siyasal iktidar zamanla demokrasiye karşı uygulamalara girmiş, bu tutumunu parlamento içinde de sürdürmüştür (Age, s. 163).

Demokrat Parti'nin demokrasiden ayrılmış olmasıyla, kendi yandaşlarına ayrıcalık tanıyarak, halkı bölmesiyle, Atatürk devrimlerinden ödün vermesi gibi gerekçelerle 27 Mayıs askeri darbesi yapılmıştır. Demokrat Parti, iktidardan düşürülmüştür (Age, s. 163). 27 Mayıs askeri darbesinin öncesinde Demokrat Parti iktidarı halkın güvenini büyük ölçüde yitirmişti. 1961 yılında yapılacak genel seçimlerde iktidarı kaybetmesi olasılığı yüksekti. 27 Mayıs ile asker, adeta bir siyasi parti gibi sürekli biçimde iktidara ortak olmuştur (Çavdar, 2004: 110). 27 Mayıs 1960, bugün dahi etkilerini sürdüren ciddi izler bırakmıştır.

1960'lı yıllara damgasını vuran en önemli değişimlerden birisi 1961 Anayasası'dır. 1960'lı yılların oyun yazarlığımız için en verimli dönem olmasının nedeni 1961 Anayasasının getirdiği demokratik ortamın yaratıcı çalışmalara imkan vermiş olmasıdır. Bu dönemde yazılan oyunların başlıca temasının toplumsal düzen eleştirisi olduğunu belirten Sevdâ Şener, düşüncesini şöyle açıklar:

“Aile kurumunu içten zorlayıcı çetin koşulları, erkek egemen toplumda kadına uygulanan baskılar, kırsal kesimde hüküm süren haksızlıklar, eşrafla işbirliği içinde olan bürokratların halkın çıkarını gözetmemesi, köyden kente göçen ve bir geçiş sürecini yaşamakta olan gecekondlu sakinlerinin yeni koşullarına uyum sağlamakta güçlük çekmeleri gibi, kurulu düzeni sorgulayan konular dramatik yapı içinde ele alınmıştır.” (Şener, 2007 : 42)

Özlem Belkıs'a göre bu dönemde oyun yazarlarımız sorgulamalarını iki temel yönlele ortaya koymaktadır. İlk yönlele, siyasal ve ekonomik yapının neden ve sonuçlarıyla irdelenme eğilimidir. İkincisi ise ekonomik ve siyasal ilişkilerin oyunlarda arka planda tutularak yaşanan çelişkilerin bireyin iç dünyasında karşılığını gösterme

eğilimidir. Belkıs 60'lı yılların beraberinde getirdiği sorgulamanın temelindeki ortamı şöyle özetler:

“Çok partili sisteme geçilmesi ile demokrasinin tam anlamıyla işlerlik kazandığı inancı antidemokratik uygulamalar ile zedelenmiş, 27 Mayıs ile ordu, gençlik ve aydınların işbirliği sayesinde yeni bir sağlama yapılmıştır. Şimdi bu on dört yıllık geçmiş ve sonuçları her alanda tartışılmaktadır. Yaşananlar adeta bir derstir. Ekonomik sistemin doğurduğu, daha doğru bir ifade ile belirginleştirdiği sınıfsal yapı ve yeni kavramlar, Türk toplumu tarafından etraflıca tanınmaya başlanan yeni ideolojik çözümlemelerle ortaya konmaya çalışılmaktadır. Bir yandan siyasal ekonomik sistemdeki değişimlerin günlük yaşam ve ilişkilere yansıyan sonuçları değerlendirilmekte, öte yandan çözülmenin, bozuklukların nedenleri sorgulanmaktadır. Ayrıca, altyapı ilişkilerinde bir anlamda bağımsız olarak da töreler, toplumsal yargılar, bireyin iç dünyası masaya yatırılmıştır.” (Belkıs, 2003 :77).

Semih Çelenk, 60'lı yıllardaki değişimin tiyatro üzerindeki etkilerini aşağıdaki tümcelerle vurgulamaktadır:

1960'lı yıllar dram sanatımızın güdümlü, evcil ve ilkel olandan yavaş yavaş uzaklaşmaya başladığı ve görece özgürlük ortamının da etkisiyle yeni arayışlara yöneldiği, bu anlamda da uzun bir geleceğe yaşanan batı tiyatrosu ölçeğinde nitelikli yapıtlar ortaya çıkarttığı bir dönem ve bugünlere kadar uzanan kısa bir geleneğin de başlangıcı sayılmalıdır. (Çelenk, 2003: 28)

Altmışlı yıllardaki üretkenlik, yetmişli yıllara yetkin ürünler verecek olan yeni bir oyun yazarı kuşağının oluşmasında etkili olmuştur; Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat Horozcu, Haldun Taner, Turgut Özakman, Güngör Dilmen, Adalet Ağaoğlu, Orhan Asena, Çetin Altan, Refik Erduran, Necati Cumalı, Aziz Nesin, Turan Oflazoğlu, Başar Sabuncu, Nazım Kurşunlu, Cahit Atay, Recep Bilginer, Vasıf Öngören, Nezihe Meriç, Nezihe Araz, Ülker Köksal, Tuncer Cücenoglu, Dinçer Sümer'dir(Şener,2007 : 42) .

Özlem Belkıs, altmışlı yıllarda oyun yazarlarımızın ele aldıkları konuyu evrensel bağlamda irdelemelerinin de bir eğilim olarak karşımıza çıktığına dikkati çeker. Amaç

bireyi evrensel bir bağlamda anlayabilmektir(Belkıs,2003:249).Melih Cevdet Anday’ın 1967 yılında yazdığı **Mikado’nun Çöpleri** toplumsal baskının, bireyin kendisini gerçekleştirmesinde nasıl bir engele dönüştüğünü gözler önüne serer. Toplumsal baskı ve kalıplaşmayı işleyen bir diğer yazar da Sabahattin Kudert Aksal’dır. Yazar, toplumun kadın ve erkeklere çizdiği rollerin, bireyin içinde yarattığı çelişkileri ve mutsuzluğu vurgulamıştır (Belkıs, 2003 :262,263).

Aksal, sıkça üzerinde durduğu evlilik, aile içi ilişkiler, kadının ve erkeğin bu kurumdan farklı beklentileri, kadının ekonomik güvencesinin bulunmaması gibi, günümüz insanının üstesinden gelemedikleri sorunlarından yola çıkarak toplumun gerçek yüzünü sergilemiştir. Yazarın oyunlarında birey olamamak somut bir biçimde işlenmiştir. Birey olmanın karşısındaki en büyük engel olarak da kişiye biçilen toplumsal roller gösterilmiştir. Aksal’ın bu bakışına en somut örnek olarak çeşitli ödüller kazanan **Kahvede Şenlik Var** adlı oyunu gösterilebilir.

Kahvede Şenlik Var’ın oyuncularından Adnan Biricik, evlilik kurumunun, kadın-erkek ilişkisinin çıkmazları üzerine eğilen yazarın bu konuları işleyen diğer oyun yazarlarımızla karşılaştırırken aşağıdaki saptamayı yapmıştır:

“(…)Bu konulara eğilmiş Türk oyun yazarlarını düşününce Haldun Taner’in “**Huzur Çıkmazı**”, Adalet Ağaoğlu’nun “**Çatıdaki Çatlak**”ı, Güngör Dilmen’in “**Kurban**” ı hemen akla geliveriyor. Kimi kentteki küçük insanların tıkanıp kalmış evlilik yaşamlarını çözümlemeye çalışıyor, kimisi üzerine kuma getirilince başkaldıran köy kadınının sorunlarına eğiliyor. Evlilik üzerine yazılmış olmasına karşın, böylesine bölgesel kalıplara sıkışıp kalmamış, aksine gerek olayları ele alışı ve gerekse dil bakımından “evrensel” denebilecek boyutlara ulaşmış olan sayılı Türk Oyunlarından biri de Sabahattin Kudret Aksal’ın “**Kahvede Şenlik Var**’dır” (Adnan Biricik ve Sema Çeyrekbaşı İle Röportaj)

Kahve’de Şenlik Var’da rol alan bir diğer oyuncu Sema Çeyrekbaşı ise canlandığı kadını aşağıdaki şekilde tanımlamaktadır:

“(...)Kadının birkaç kişiliği var. Bir aile yapısının getirdiği formasyon var, bir çevrenin getirdiği formasyon var, bir de kadının duygusal yapısının getirdiği bir formasyon var.(...) (Adnan Biricik ve Sema Çeyrekbaşı İle Röportaj)

Sema Çeyrekbaşı, kadını tanımlarken vurguladığı “birkaç kişilik” ile kadının taşıdığı toplumsal rollere dikkat çekmektedir. Sabahattin Kudret Aksal, “toplumsal cinsiyet kalıpları”nın adının konmadığı/toplumsal baskı olarak tanımlandığı bir dönemde kadın ve erkeğin taşıdığı rollerin altında nasıl ezildiklerini göstermiştir.

Sevda Şener, altmışlı ve yetmişli yıllarda yazılan oyunları ana temalarından yola çıkarak, tiyatro yazınındaki düşünce çeşitlemesini gösterebilmek için aşağıdaki gibi kümeler:

“a) Orta sınıfın değer yargılarındaki ve yaşama biçimindeki değişimi yansıtmış olan oyunlar. b) Yoksulluk ve sosyal güvensizlik sorunu üzerinde duran oyunlar.c) Kadın hakları üzerinde duran oyunlar. d) Kırsal kesim yaşamını ve sorunlarını ele alan oyunlar. e) Kurulu düzene karşı çıkan oyunlar. f) Sorunsal içeren durumları tartışmaya açan oyunlar. (Şener,2007 : 43).

Orta sınıfın değer yargılarındaki ve yaşama biçimindeki değişimi olumlu ve olumsuz olmak üzere iki yönlü ele alan yazarlara, Ahmet Kutsi Tecer, Haldun Taner, Turgut Özakman, Refik Erduran, Çetin Altan, Sabahattin Kudret Aksal, Başar Sabuncu örnek gösterilmektedir (Age, s. 43).

Sevda Şener’in bölümlenmesinde ikinci sırada bulunan yoksulluk ve sosyal güvensizlik sorunları üzerinde duran oyunlarda eleştiri, bu sağlıksız ortamdan sorumlu olan ekonomik sisteme ve bu sistemin öznesi ve kurbanı olan kişilerin üzerine çevrilmiştir. Bu tema üzerinde yoğunlaşan yazarlar, Cevat Fehmi Başkurt, Orhan Asena, Haldun Taner, Güngör Dilmen, Turgut Özakman, Güner Sümer, Adalet Ağaoğlu, Orhan Kemal, Oktay Rıfat, Nazım Kurşunlu’dur (Age, s. 46).

60'lı yıllardaki demokratik ortamın sonucu olarak sosyal adalet, insan hakları gibi konularda meydana gelen gelişimlerin yarattığı bilinçlenme, varlığını tiyatro üzerinde de göstermiştir. Bu dönemde özellikle kadının yaşadığı haksızlıklar üzerine eğilinmiştir. Kadın yazarlarımızın da bu konuya gösterdiği duyarlılık dikkat çekecek boyuttadır. Adalet Ağaoğlu'nun 1963 yılında yazdığı ve döneminde büyük ses getiren **Evcilik Oyunu**, çocukluğundan başlayarak düşmanlık ilişkisi içinde yetiştirilen erkek ve kadının, içselleştirmiş oldukları toplumsal baskıyı, evliliklerine de taşıdıklarına dikkat çekmektedir. Yazarın bir sonraki oyunu olan **Çatıdaki Çatlak**'da ön planda hiç evlenmemiş, ekonomik özgürlüğü olmayan bu yüzden yaşadığı yük olma duygusundan , beraber yaşadığı ağabeyinin ev işlerini üstlenerek kurtulmaya çalışan bir kadının sorunlarına dikkati çekerken arka planda da, şiddet gören, emekçi bir kadının öyküsü sergilenmiştir (Age, s. 51).

Ağaoğlu, **Evcilik Oyunu**'nda aile kurumuna cesur bir eleştiri getirir. Toplumun kalıplaşmış yargılarının aile içinde süren varlığı bireyleri mutsuzluğa iter. Gençler kendilerine dayatılan toplumsal kalıplar içinde sıkışıp kalmışlardır. Özellikle kız çocukları, çocukluklarından başlayarak bu kalıpların baskısı altında kişiliklerini bulamadan yitirmeye yazgılıdır (Belkıs, 2003 :207).

1965-1966 yılları arasında Çetin Altan tarafından yazılan **Suçlular** aynı temayı yabancılaşma bağlamında ele alır. Kadın sorunlarını ele alan diğer oyunlar; Turgut Özakman'ın **Paramparça** (1963-64), Dinçer Sümer'in **Eski Fotoğraflar** (1976), Lale Oraloğlu'nun **Kadınlar Koğuşu** (1976), Ülker Köksal'ın **Sacide** (1972), Nezihe Meriç'in **Sular Aydınlanıyordu** (1970) Güngör Dilmen'in **Kurban** ise, üzerine kuma getirilen bir köy kadınının dramıdır. Kırsal kesimin yaşamını ve sorunlarını ele alan yazarları ise Cahit Atay, Necati Cumalı, Hidayet Sayın, Cevat Fehmi Başkurt, Turan Oflazoğlu, Nehize Araz, Ali Yörük, Recep Bilginer, Vasfi Uçkan, Haşmet Zaybek, Sabahattin Engin, Erdoğan Aytekin, Nafiz Kurucu, Ünal Akpınar, Zeki Özturanlı, Sedat Veyis Örnek'tir (Şener, 2007 : 53).

Özdemir Nutku 1960 kuşağını, önceki kuşaktan politik eğilimleri ve daha sert olmalarıyla ayrıldığını belirtmiştir. Özellikle altmışların sonlarına doğru yazılan yapıtlarda, toplumsal bozuklukların nedeni olarak bireyin bilinçsizliği gösterilmektedir (Nutku, 1985: 311)

Sevda Şener'in bölümlemesine göre toplumcu sanat anlayışından beslenen kurulu düzene karşı çıkan oyunlarda, karşıtlıklar boyut değiştirmiştir. Yoksul-varsıl, ahlaklı-ahlaksız, geleneksel-çağdaş karşıtlıklarının yerini emek-sermaye, işçi-patron, sömürülen-sömüren almıştır. Güngör Dilmen'in yazdığı **Canlı Maymun Lokantası**, Sermet Çağan'ın **Ayak Bacak Fabrikası**, Aziz Nesin'in **Toros Canavarı**, Orhan Kemal'in **72.Koğuş**(1966), Yaşar Kemal'in **Teneke**, Necati Cumalı'nın **Susuz Yaz**, Başar Sabuncu'nun **Şerefiye**, Vasıf Öngören'in **Asiye Nasıl kurtulur**, Erol Toy'un **Pir Sultan Abdal**, Orhan Asena'nın **Simavnalı Şeyh Bedrettin**, Atçalı Kel Mehmet, Tarık Buğra'nın **Ayakta Durmak İstiyorum**, Haşmet Zeybek'in **Alpagut Olay**'ı varolan düzene karşı başkaldırmanın en seçkin örnekleridir (Şener,2007 : 57).

Şener'in bölümlemesinde sonuncu olarak yer alan sorunsal içeren, durumları tartışmaya açan oyunlar denince akla ilk gelen Haldun Taner, Güngör Dilmen ve Melih Cevdet Anday'ın yapıtlarıdır(Age, s. 60)

1970'li yıllar Türk oyun yazarlığına 60'lı yıllarda başlamış bir geleneğin devamı olarak damgasını vuran başka bir yöneliş ise Semih Çelenek'e göre toplumsal olana karşı duyulan aşırı duyarlılıktır. Bu yıllarda verilen ürünlerde yazarlarımızın çoğu, toplumsallığı bireyselliğin önüne çıkarmıştır. Biçimsel arayışlarda, yönelişlerde, tartışmalarda toplumsallık yönlendirici olmuştur(Çelenk, 2003: 91)

70'li yılların bir diğer özelliği de Cumhuriyet'in ilk dönem oyunlarında sıkça karşımıza çıkan kalın çizgilerle vurgulanan idealist kimliklerin yavaş yavaş ortadan kaybolmasıdır. Bu dönemde idealist kimliği insana özgü bir gerçeklik içinde ele alan tek oyun Tuncer Cücenoglu'nun 1972 yılında yazdığı **Öğretmen**'dir. İdealist kimliklerin toplum düzenine ayak uydurmasını ironik bir biçimde anlatan diğer oyunlar Oktay

Arayıcı'nın **Nafile Dünya** (1971), Başar Sabuncu'nun **Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmamış Hayat Hikayesi** (1972) örnek gösterilebilir (Age, s. 145).

70'li yılların tiyatromuza kazandırdığı önemli gelişme ise tarihsel ve mitolojik malzemeyi temel alan oyunlardır. Orhan Asena'nın **Bir Başka Ağıt, Şili'de Av, Ölü Kentin Nabzı** adlı üçlemesi, Türkiye'de yaşanan sıkıntılı sürece ışık tutar. Güngör Dilmen'in **Midas'ın Kulakları, Midas'ın Altınları** ve **Midas'ın Kördüğümü** mitolojiden beslenen oyunlardır (Ünlü, 2006: 128). Hülya Nutku'ya göre efsane ile düşüncenin, şiirsellik ile estetiğin birleştiği **Midas'ın Kulakları** yakaladığı derinlik duygusu ile üçlemenin en başarılı oyunudur (Nutku, 1992:145)

Semih Çelenk'e göre 70'li yıllardaki kent yaşantısı oyun yazarlarımızı da etkilemiştir. Kimi yazarlar yitirilen geleneksel yapının peşine düşerken, kimi bu karmaşık yapıdan uzaklaşarak içine kapanmış ve bireyin evrenini yansıtmayı amaçlamıştır. 1970-80 dönemi içinde, modern kent yaşantısının getirdiği ekonomik ve toplumsal değişikliklerin aile kurumunda ve insan ilişkilerine etkisi ve modern yaşantısı içinde sıkışan bireylerin toplumsal ve ruhsal açmazları oyun yazarlarına önemli ölçüde malzeme oluşturduğunu belirten Çelenk düşüncesini şöyle açıklar;

“Kent yaşantısının, giderek bireyi daha çok ezmeye başlayan ekonomik ve toplumsal koşulları, gerek kentin eski sakinlerini gerekse köydeki toplumsal değişimden etkilenecek, hayallerini karşılayacak bir mekan olarak kenti seçenleri büyük ölçüde etkilemiştir. 1970'li yıllarda kentler, artık insanların birbirini tanıdığı mekanlar olmaktan çıkmış, yabancılaşmanın egemen olduğu, sınıfsal çizgilerle belirlenmiş farklı alanlarında farklı yaşam biçimlerinin sürdüğü ve insanların düzenin ekonomik işleyiş kurallarından öte, ortak bir hedef, amaç taşımadığı mekanlar olmaya başlamıştır “(Çelenk, 2003: 150)

1980 yılının 12 Eylül günü uygulanan bir askeri darbe Türkiye'de demokratik ortama son vermekle kalmayıp, bireysel özgürlükleri büyük ölçüde tahrip etmiştir. Yasaklarla gelen bu dönemde kişiler tek düzeleştirilmiş, bireysel atılımların önü kesilmiş, darbecilerin anlayışlarıyla bağdaşmayan yapıtlar suçlu ilan edilmiştir. Böylece hem yakın geçmişten gelen ilerlemelerin önü kesildiği gibi gelecekteki gelişmelere de

engel olunmuştur. Sosyal bilimlerde ve sanatlarda çok sesliliğin gelişmesi önlenmiş, yerine resmi ideolojinin sözcüleri yerleştirilmek istenmiştir. Kuşku yok ki böyle bir ortamda sanatların gelişmesine imkan bulunmamaktadır. Öncelikle tiyatro özgürlüklere öncülük etmiş bir sanat alanıdır.

Seksenli yıllarla birlikte oyun yazınıımızdaki coşku kaybolur. Bu dönemde içe kapanma ve hesaplaşma, kimlik arayışı olmak üzere iki ana eğilim öne çıkmaktadır. Seksenlerin bir diğer özelliği ise konularını tarihten, masallardan, söylencelerden, anılardan, önemli kişilerin yaşamlarından alan oyunlardır. Sevda Şener, yazarların yönelişinin arkasında yatan nedeni şöyle açıklar:

“12 Eylül sonrası baskı ortamında yaşanmakta olan eziklik duygusunun, oyunların kurmaca dünyasında yaşatılan güçlülük bilinciyle dengelenmeye çalışıldığı söylenebilir. Malzemesini geçmişin gerçeklerinden alan bu kurmaca dünyada canlandırılan kahramanlıklarla günümüz yaşantımıza egemen olan yenik düşmüşlük duygusu arasındaki karşıtlık, yakın tarihlerde yaşadığımız ikilemin yansıması olarak sahneye taşınmıştır da diyebiliriz” (Şener,2007 : 63).

Seksenli yıllardaki iç hesaplaşma, kimlik arayışı , doksanlarda yalnızlık, iletişimsizlik konularının üzerinde yoğunlaşılmasını beraberinde getirir (Age, s. 76)

Seksenli yıllarda gerçeküstü ve simgesel mekanlarda geçen, absurd durumlardan beslenen oyunlar da yazılmaktadır. Sabahattin Kudret Aksal’ın gerçeküstücü bir yaklaşımla ele aldığı **Bay Hiç**(1980), **Sonsuzluk Kitabevi** (1980), **Önemli Adam** (1983) bunlara örnektir. Bu oyunların temel özelliği düşüncelerin ön planda olmasıdır(Çelenk, 2003: 14)

Aslıhan Ünlü, batılılaşma sonrasında tıpkı romanda olduğu gibi tiyatrodan da yazarlarımızın eğiticilik işlevini yüklendiğini belirtmiştir (Ünlü, 2006: 115)Oyun yazarlarımızın genel olarak toplumda yaşanan değişimleri yorumlayarak, tiyatronun eğitici özelliğini benimseyerek ele aldıkları bir gerçektir. Günlük gerçeklerin bir benzerini kurgulayan yazarların temel amacı halkı düşündürmek ve bilinçlendirmektir. Dramatik durumlar ise toplumun, küçük bir benzeri olan aile ilişkileri içinde ele

alınmıştır. Diğer yandan, bireylerin ruhsal yönüne eğilen oyunlar çok azdır. Oyun kişilerinin toplumla bağdaştırılan tipik özelliklerinin öne çıkarılması ise, oyun kişilerini karakterlere özgü ayrıntılardan yoksun bırakmıştır(Şener,2007: 78). Aksal ise oyunlarında eğiticilik kaygısı taşımaz.

Sabahattin Kudret Aksal, bütün bu dönemlerin içinden geçmesine karşın toplumsal olayların etkilerini doğrudan yapıtlarına yansıtmamıştır. Siyasal nitelikli ürünler vermemiş, vermediği gibi güncel politik tartışmaların dışında kalmıştır. Aksal, ülkenin en çalkantılı dönemlerinde 1951 yılında İstanbul Belediye'sinde bir idari görevde başlayan çalışmalarını, 1959'dan sonra genellikle çeşitli sanatsal birimlerde 1978 yılındaki emekliliğine kadar sürdürmüştür. 1980 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliğine başlayarak, estetik ve psikoloji dersleri vermiştir. Bu yıllarda ve sonrasında Türkiye'de iktidar sahiplerinden farklı görüşlerde bulunan düşünce ve sanat insanlarına büyük baskılar uygulanmış pek çoğu uzun yıllar cezaevlerinde kalmıştır. Aksal, sanatçıları yakından ilgilendiren bu olaylardan etkilenmemiş ve kamu birimlerindeki görevlerini sürdürmüştür. Buna karşılık oyunları devlet ve belediye tiyatrolarında sahnelenmiş, oyunları kitap olarak yayımlanmıştır.

Eşi Münire Hanım'a göre evinde de siyasetten söz etmeyen Aksal, 1940 kuşağının tavrını politik olarak yansıtır (Debağ, 2011: 4).Aksal'ın politik konulara da değinen 1969 yılında yazdığı ve aynı yıl sahnelenen **Kral Üşümesi** adlı oyunu, bu yönü ile diğer oyunlarından ayrılır. Bu oyununda demokrasinin ve çoğulcu düşüncenin önemini vurgulamıştır. Böylece çok sesliliğe dönük eğilimini ortaya koymuştur.

Aksal, oyun yazarlığında kendisi için en önemli ölçünün başarı ve oyunun güzelliği olduğunu belirtmiştir. Bunun yapıtların türleriyle, ele aldığı konularla ilgisi olmadığını ifade etmiştir (Sabahattin Kudret Aksal ile Röportaj, 1981: 40,41).Sonuç olarak Sabahattin Kudret Aksal, çok tartışmalı bir dönemde, sanatta estetik olanın peşine düşmüştür. Kendi bildiği ve inandığı gibi yazmıştır. Dönemin sanat akımları içinde olmasına karşın onlara kapılmamıştır. Aşırı duygusallığa yönelen, okurlarını heyecanlandıran yapıtlar vermemiştir. Çok fazla inişli çıkışlı olmayan bir alanda çalışmıştır. Ancak kendisinden sonra da etkilerini sürdüren, toplumun beğenisini kazanmış ürünler vermiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SABAHATTİN KUDRET AKSAL’IN YAŞAMI VE SANATÇI KİŞİLİĞİ

“Yokluğu bana acı vermedi, ben hep onunlaydım. Her an onu yanımda hissettim. Konuştuğumuz şu an da buna dahil. Şimdi kitapların tozunu alırken hep yarım kalıyor. Şuna da bakayım edeyim derken, her şey ortaya dağılıveriyor.” (Debağ, 2011: 8)

Münire Aksal

1.1.SABAHATTİN KUDRET AKSAL’IN YAŞAMI

Sabahattin Kudret Aksal, 1920 yılında Beşiktaş’taki Akaretler Caddesi’ndeki Maçka’ya uzanan sol taraftaki evlerin sondan ikincisinde doğmuştur. Babası Sadettin Bey subaydır. Harbiye Nezareti’nde kalem amirliği yapmaktadır. Sadettin Bey, annesi, eşi, ilk evliliğinden olan iki oğlu ve kızıyla birlikte bu evde oturmaktadır. Sabahattin Kudret Aksal Akaretler’deki geniş bir taşlıktan geçerek içine girilebilen, üç katlı bu evde üç ay kadar çok kısa bir süre kalabilmiştir. O dönemde İstanbul’da önüne geçilemeyen veba salgını sonucu babasını yitiren Aksal’a ve annesi Asiye Hanım’a teyzesi Sabriye Hanım sahip çıkar. Benzer bir biçimde Sabriye Hanım’ın kocası Mehmet Cemal Bey de bir subaydır. Kağıthane’de işletme müdürlüğü yapmaktadır (Uyguner, 2000 : 11,12).

Sabahattin, üç aylıkken babasını yitirdiği için onu tanıma şansına sahip olamamıştır. Annesi Asiye Hanım (Karaata) çevresinde kibarlığı ve sakinliği ile tanınır. Sabahattin’i annesi ile birlikte büyüten teyzesi Sabriye Hanım ve eniştesi Cemal Aksal da tıpkı Asiye Hanım gibi son derece sakin insanlardır. Cemal Bey, Sabahattin’e kendi soyadlarını verir (Debağ, 2011: 13). Aksal kendi sözleriyle o günleri şöyle aktarır:

“(…) Çocuğu olmayan teyzem, böylece beni benimsiyor, yarı annem oluyordu. Babamın evinde verem etkisini sürdürmüş, birkaç yılın içinde ablalarım, halalarım, halamın bir kızı da ince hastalıktan göçüp gitmiş. Annemin ailesinin evinde, bende yoksunluk duygusu uyandırmamak için, babamın sözünün geçmemesine büyük bir özen gösterilirdi. “Baba” sözcüğü yasak sayıldı. Bu konuda öyle sağlam bir gelenek kuruldu ki, yaşımın ilerlediği yıllarda bile ben babamın sözünü

anneme açmaktan, onun kısacık evlilik geçmişini kurcalamaktan kaçındım. Bana gösterilen özene ben de bir başka özenle karşılık verdim. Çok sonraları, ağabeyimden aldığım küçük bilgilerle yetindim.” (Seyda, 1980: 31)

Aksal’ın annesi ve babası da Manastır’lıdır. Dede Hacı İzzet Efendi’nin çiftlikleri, üzüm bağları dükkanları ve bir de köşkü bulunmaktadır. Anne tarafı Manastır’da Kara Mustafalar olarak tanınır. Büyük kızı Sabriye Hanım’ı ziyaret için İstanbul’a gelen Hacı İzzet Efendi, savaşlar nedeniyle Manastır’a geri dönemez (Uyguner, 2000: 11,12). Balkan Savaşı’nın başlamasıyla sınırlar kapanır. Hacı İzzet Efendi, eşi Eşref Hanım ve çocuklarıyla birlikte Üsküdar’da bir eve yerleşir (Seyda, 1980: 32). İzzet Efendi’nin zatürreeye yakalanıp yaşamını yitirmesiyle, aile de Akaretler’deki bu eve taşınır. Aksal’ın annesi Asiye Hanım, Sadettin Bey ile burada evlenmiştir (Uyguner, 2000: 12). Asiye Hanım, Saadettin Bey’in komşusudur. Birinci Dünya Savaşının sona erdiği gün evlenirler. Asiye Hanım’ın ve Saadettin Bey’in ailelerinin ortak yanı Rumeli göçmeni olmalarıdır. Saadettin Bey’in Asiye Hanım ile yaptığı ikinci evliliğinde Sabahattin Kudret Aksal dünyaya gelir (Seyda, 1980: 33).

Aile, 1924 yılında savaşın sonlanmasıyla Manastır’a gitmiş, 1926 yılında ise geri dönmüştür. Aksal, Manastır’da mahalle okuluna gittiği dönemde kızıl hastalığına yakalanmış ve uzun bir tedavi süreci geçirmiştir (Uyguner, 2000: 11,12). Aksal, Manastır’la ilgili duygularını şöyle aktarır:

“Beni bu eski Balkan kentinde, annemin çocukluğunun ve genç kızlığının evinde en çok ilgilendiren, büyük bahçelerle evin izbesinde duran artık kullanılmaz hale gelmiş arabalar, araba takımları, koşumlar oldu. Aylarca onları kurcaladım durdum. O güne dek görmediğim hısımlarımızın yeni tanıdığım çocuklarıyla arkadaşlık ettim.(...)” (Seyda, 1980: 32)

Aksal’ın İstanbul’a döndüğü tarihte Türkiye’de şapka devri tamamlanmıştır. Aksal, ilk ve son fesini Selanik’te kaldığı bir otelde unuttur. Bu dönem ayrıca büyük dayısı Tevfik Bey’in ruh hastalıklarının başladığı dönemdir (Age, s. 33).

Aksal, ilkokul öğrenimini Akaretler'deki evlerinin hemen karşısındaki 38.İlkokul'da tamamlar (Uyguner, 2000: 12). Aksal, bir süre okula annesi ile birlikte gidip gelir. Bu durumdan rahatsızlık duyarak annesine kendisiyle birlikte okula gitmeyi yasaklar (Seyda, 1980: 34). Aksal, ilkokul günlerine dair hala canlı olan duygularını şöyle aktarır:

“ O zamandan şimdi kulağıma uzaktan uzağa sesler yansır, kokular duyarım. Sesler, durmadan yinelenen Kurtuluş Savaşıyla ilgili şarkılardır. Kokularsa iki ayrı türdedir. Biri, terzinin okula gelerek bize diktiği lacivert giysinin yoğun şayak kokusudur. Öbürü de, evde okul ödevlerini yazarken benim için sorun olan, kağıtlara bulaşarak yazılan mürekkebin kokusudur. İlk yıllarda mürekkeple yazmak bana çok zor gelirdi, eğitimde ilk savaşımı mürekkebe karşı verdim.” (Age, s. 34)

On üç yaşındayken, annesi ile birlikte teyzesi ve eniştesi Cemal Bey'in yeni satın aldığı Beşiktaş'taki çiçek ve meyve bahçesi ile çevrili iki katlı köşke taşınırlar. (Uyguner, 2000: 12). Ev değişikliğine gidilmesinin nedeni büyük dayısının sağlık durumudur. Doktorlar, bahçeyle uğraşmanın Tevfik Bey'e iyi geleceğini belirtirler. Tevfik Bey, kısa bir sürede evin küçük bahçesini bir parka dönüştürür. Aksal, dışında kimsenin buraya girmesine izin vermez. Aileyi bir araya toplama özelliği olan akşam yemeklerine katılsa bile, hiç konuşmaz. Tevfik Bey odasına da yalnız Aksal ve karısının girmesine izin verir (Seyda, 1980: 34). Aksal, dayısı Tevfik Bey ile o günlere dair anılarını şöyle aktarır:

“(…) Bahçe gibi, bu oda da yalnız bana açıktı. Dilediğimde gider, ona üç beş sayfa tutan büyük romanlarımı okurdum. O da bana, kalın defterlere yazdığını gördüğüm incecik yazıları, ancak ben on beş yaşıma geldiğimde okuyacağımı söylerdi” (Age, s. 34)

Aksal, dayısı Tevfik Bey ile olan anıları yanı sıra bu evde geçirdiği günlerin kendisinde yarattığı duyguları şöyle özetler:

“Ben bu evde, kaldığım sürece, okul mevsiminde yaşadım. Çağrışım larım, soğuk kışlar, lastiklerin altında gıcırdayan karlar, yağmurlar, saçaklardan sarkmış rüzgarda tıkırdayan çinkolardır. Kapılarına ağır perdeler astığımız, camlarını kağıtladığımız, günde üç öğün odun yaktığımız sobanın ısıcağındaki kalabalık bir odadır. Arada bir, yaşam evin dışına da kaydı.” (Age, s. 35)

Ihlamur’a giden Nüşetkiye Caddesindeki 14 numaralı köşke, sanatçının yapıtlarında sık sık karşılaşılır (Uyguner, 2000: 12). Burada Aksal’a küçük bir oda verilmiştir. Münire Hanım’a göre bu odanın yazarın yaşamında özel bir yeri vardır. Özgürlüğüne son derece düşkün olan Aksal, ilk kez kendine ait özel bir alana sahip olmuştur (Debağ, 2011: 13).

Aksal, ilk ürünlerini bu evde vermiş, yazdıklarını beğenmemiş, hepsini yırtmıştır. Manasır’da çocuk yuvasındayken aşık olduğu kız için ilk kez bu evde şiirler yazmıştır. “**Minimini Seviles**” de yine bu evde yazılmıştır (Uyguner, 2000: 13).

Muzaffer Uyguner’e göre sanatçının yapıtlarında da bu evin izini sürmek mümkündür. **Bir Zaman Düşü** adlı kitabındaki “**Ben miydim O**” adlı şiirinde evin tasvirini bulmak olasıdır (Age, s. 14).

“(...) Bir ev vardı orada, yıkıldı, yıkılacak, kafesi kalmış, camı açık, eprimiş bir pikeyle örtülü somya görünüyor, yanında konsol, buğulu ayna, onaltılık bir kız sırma bir kemerle belini sıkardı. Dokunaklı şarkılar çalınırdı, duyardım. Yürürdüm, ilkyazın ısınmaya başlamış taşlarına basarak. Bakkal dükkanında güpegündüz mum yanıyor. Terzi geçerdim, berberi, köşeyi dönünce kahve.” (Aksal, 1988: 509)

Sanatçının “**Bir Zaman Ardı**” adlı şiirinde, evdeki odası şiirin içindeki bir tablo olarak karşımıza çıkar (Uyguner, 2000: 14).

“Masa vardı, sedir, kilim, soba, sobanın borusu, gene de boştu oda. Konsol, ayna, mangal, maşa, cezve, fincan, ölü sarısı ışığın daha da boşaltıyordu odayı, çekerek döşemeden ve tavandan uzatıyordu yüzünü, bir Modigliani kadınına benziyordu oda. Bir maske oluşturunuyordu. Gözleri ve dudakları kalın siyah çizgilerle çerçevelenmiş, süt mavisi bir maskeydi bu. O maskeyle giderdim okula” (Aksal, 1988: 511)

Aksal’ın “**Eski Mutfak**” adlı şiirinde ise tanımlanan bu evin mutfağıdır (Uyguner, 2000: 14).

“Erkenci bir güneşle ıştır mutfağa bahçe. İlkyazın muştucu kuşu öter. Küfünü kokladığımız bir merdiveni ineriz, terlemiş küpler buluruz

orda, güğümler deri değiştirmiş. Soda kokusu leğende, yastağacın hamuru sıyrık. Kapkacak dün gecedен yıkanmış, kevgirde yine de suyu sızıyor. Mavi gözlü gülleri fincanların, raflara dizili” (Aksal, 1988: 518)

Çocukluğumuzun öyküsünün biraz da çocukluğumuzun evlerinin öyküsü olduğuna inanan Aksal’a göre yaşadığımız evler önemlidir. Aksal da sık sık farklı evler de yaşamıştır (Seyda, 1980: 31). Bu konudaki duygularını şöyle dile getirir:

“Kısa sürelerle Üsküdar’da, Şişli’de oturmuşuz. Bu evleri anımsamıyorum. Anılarım ilk soluk, bir o kadar da kopuk resimleri Beşiktaş’ta, Ortabahçe’de, o semtlerde sayıları hayli kabarık olan Rum mimarisine göre yapılmış bir evde başlar. Bu evin içini anımsıyorum. Sadece soluk mavi badanası, sokağı kollarmış gibi bakınan cumbasıyla bu ev bugün de gözümün önündedir. Yeryüzünde bana yansıyan ilk resim belki de bu evin dış yüzüdür.” (Seyda, 1980: 32)

Çocukluğunda Aksal’ın yazları Derince’de geçer. Bu dönemde eniştesi Liman başkanındır ve Derince’deki ev de bu mekandaki sayılı evlerden biridir. Günler, kırlar, bahçeler, liman arasında mekik dokuyarak geçer. Aksal’ın en büyük tutkusu, gündüzleri gemiler içinde dolaşmaktır. Limana gitmediği zamanlarda bahçedeki kaz sürüsüyle, ördekler, kedi köpekle ilgilenerek oyalanır ya da tekerlekli oyuncak atı ile evin içinde dolaşır (Uyguner, 2000: 20). Aksal, çocukluğunu aşağıdaki cümlelerle özetler;

“Annemin ailesi beni oyuncaklara boğdu. Çocukluğumu oyuncakların dünyasında yaşadım. Eniştem ve dayılarım birçok akşamlar eve bir oyuncakla gelirlerdi. Geçim durumlarının bu türlü harcamaya o kadar da yeterli olmadığını sanıyorum. Bu, kız kardeşlerinin babasını erken yitirmiş çocuğuna gösterilen bir özveriydi.” (Uyguner, 2000: 20)

Aksal’ın dayıları geçimlerini küçük memurluklarla sağlarlar. Aksal’ın büyük dayısı Tefik Bey, ruhsal bir rahatsızlık geçirdiği için çalışmaz. (Seyda, 1980: 33). Yazarın “**Ev ve Ölü**” adlı öyküsünde çok sevdiği büyük dayısının ölümünün izlerini sürmek mümkündür. (Uyguner, 2000: 116) Aksal, Tefik Bey’in ölümünü şöyle anlatır:

“Bir gün hastalanarak yatağa düştü. O akşam kapının dışını göstererek, “Gelsinler mi ?” diye sordum. Bezgince, “Gelsinler” dedi. Koşarak çıktım, haber verdim. Beş on dakika sonra, önde büyükannem, ardından ev halkının tümü çekinerek girdiler. Giderek çekingenlik dağıldı. Bu hava on beş gün sürdü. Sonra da beni bir hısımımızın evine yolladıkları bir gece büyük dayım öldü.” (Seyda, 1980: 35)

İlkokulu bitirdikten sonra Işık Lisesi’ne yazılan Aksal, orta ve lise öğrenimini burada tamamlar(Uyguner, 2000: 16). Sessiz, sakin, içine kapanık, ufak tefek, zayıf bir genç olan Aksal, zaman zaman sınıfta eğlence konusu olur. Okula gelmediğı günlerde, yoklama sırasında, ”*Sabahattin, Viyana’ya gitti*“ esprisi yapılırken, bu sadece onun için söylenen bir söz özelliğı taşımaktadır. Işık Lisesi’nde erkek öğrenci sayısı kızlardan daha fazla olduğı için yemekhanede terbiyeli erkekler, kızların tarafına oturturulmaktadır. Aksal, da kızlarla birlikte oturmasına izin verilen az sayıdaki erkek öğrencilerden biridir (Debağ, 2011: 4,5). O yıllarda yazarın sınıf arkadaşı olan Münire Hanım, kız erkek karışık okudukları halde aynı okulda ayrı birer yaşam sürdürdüklerini vurgular:

“Büyük bir salon düşünün; salonun bir kısmı erkek, diğerk kısmı kız. Birbirimizi uzaktan görürdük. Bahçelerimiz, yemekhanelerimiz her şeyimiz ayrıydı. Kız öğrenciler merdivenlerden bahçeye inerken öğretmenlerimiz bizi gözetlerdi. Erkeklerle aramızda hiçbir iletişim yoktu. Okulda az sayıda kız öğrenciydik. Ben yatılıyım. Sabahattin ise gündüzlüydü.” (Debağ, 2011: 3).

Aksal, orta okulda ve lisede çalışkan bir öğrenci değildir. İlk gençlik yıllarında avareliğı, hocalarının onu okulun tembelleri arasında değerlendirmesine neden olur. Bu yıllar Aksal’ın edebiyat ile uğraşmaya başladığı yıllardır. Zamanla okul dışı etkinliklerini ve derslerini dengelemeyi öğrenen Aksal, edebiyat fakültesinde felsefe eğitimi aldığı dönemde çalışkanlığı ile öne çıkan öğrencilerden biri olmuştur (Uyguner, 2000: 18).

Lise yıllarında Aksal, hocaları ile eski Yunan düşünürleri ve mitolojisi hakkında yaptığı tartışmalarla tanınmaktadır. Ünlü yazarlardan ve felsefeden konuşmayı

seven Aksal, derslerin uzun tartışmalarla noktalanmasına neden olur. Bu tartışmalar üniversite yıllarında da kendini gösterir(Debağ, 2011: 6).

1937 yılında Işık Lisesi’ni bitiren Aksal, İstanbul Hukuk Fakültesi’ne girer ancak birinci yılın sonunda sınavlara giremediği için okuldan ayrılır. Olayların bu şekilde gelişmesinde etkili olan, yapılan hatadır. Aksal, yoklama yerine geçen üç kompozisyon yazımının birine katıldığı halde sınav giriş listesinde kendi adını bulamaz. Öğrenci kalemine gittiğinde, sınavlara alınmamasının nedeninin sarı zarfın köşesine sıkışıp kalan taksit makbuzu olduğunu öğrenir. Bu olaydan sonra okuldan ayrılır (Uyguner, 2000: 16,17). Münire Aksal, bu durumun Aksal’ı çok üzdüğünü belirtmiştir (Debağ, 2011: 6).

Öğrenimine İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü’nde devam eden Aksal’ın bu seçiminde etkili olan isim lisedeki felsefe öğretmeni Hilmi Ziya Ülken’dir (Uyguner, 2000: 17). Hilmi Ziya Ülken, “İnsan” dergisinin sahibi ve yönetmenidir. Genç yazarlara sahip çıkmasıyla tanınır (Sudi, 2004: 121).

Aksal’ın üniversite seçiminde Bir diğer etken ise fizik ötesi konulara olan özel ilgisidir. Bu eğilimi de Hukuk Fakültesi’ne devam etmemesinde etkilidir. Fakültenin son sınıfında çalışmaya başlayan Aksal, Üsküdar’da bulunan bir ortaokul’da Türkçe öğretmenliği yapmıştır (Uyguner, 2000: 17).

Işık Lisesi’nden sonra Münire Hanım ve Aksal ilk kez üniversitesi de karşılaşırlar. Münire Hanım da İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü’ne yazılmıştır(Debağ, 2011: 6). Münire Hanım kendi sözleriyle üniversitedeki ilk karşılaşmalarını anlatır:

“Aynı okulda ve bölümde olduğumuzu bilmiyordum. Bir gün okulun koridorunda karşılaştık. Benim tanıdığım pek kimse yoktu. Orada bankın üzerine oturuyordu. Beni görünce ayağa kalktı. “ A, Münire Hanım ! Siz de mi, Edebiyat Fakültesi’ndesiniz ? Ben de felsefe bölümüne yazıldım, “dedi.” (Debağ, 2011: 6)

Aksal ve Münire Hanım, üniversite ikinci sınıfı öğrencileri iken birbirlerini tanımaya başlarlar. Aksal, Münire Hanım’a öğrencilerin çoğunun gittiği Emin Efendi Lokantası’na yemeğe gitmeyi teklif eder (Age, s. 6). Aksal ve Münire Hanım evliliklerinin ilk yılında Yaşar Nabi ve eşi Belma Hanım, Oktay Akbal, Necati Cumalı, Behçet Necatigil, Orhan Hançeroğlu ile sık sık Varlık’ta bir araya gelirler (Age, s. 5) .

Şairlerin yaşamında önemli bir yere sahip olan Beyoğlu, Aksal’ın da vazgeçemediği yerlerden biridir. Aksal’ın yazın yaşamında da Beyoğlu’nun izlerini sürmek mümkündür. Münire Hanım, Aksal’ın Beyoğlu ile olan ilişkisini aşağıdaki şekilde anlatır:

“Beyoğlu muhteşem bir yerdi. Beyoğlu’na çıkacağım diye insanlar ayakkabısını boyatır, erkekler kızlar özene bezene giyinirlerdi. Lebon vardı. Markiz vardı, oralara giderdik. Edebiyat, Beyoğlu’nda çiçek açtı. Edebiyatla ilgili olup da Beyoğlu’na gitmeyen genç düşünülemezdi. Aksal’ın hayatında da Beyoğlu fazlasıyla vardı. Çok küçük yaşlarda gitmeye başlamış. Sonraları birlikte de çok gittik. Biz talihli bir kuşaktık” (Age, s. 4,5)

Aksal’ın yakın arkadaşı Nevzad Sudi ise o yıllardaki Beyoğlu’nu şöyle anlatır:

“Beyoğlu kent bölgesinin ayrıksı bir yeri vardı gözümüzde, gönlümüzde. Beyoğlu’na çıkmak, bir olaydı. Özenle giyinir, süslenir, taranırdık. Kılıksız bir kişi göremezdiniz İstiklal Caddesinde. Kadın, erkek, genç, yaşlı, varıl ya da yoksul, tümü olabildiğince iyi giyimli, bakımlı, cana yakın, güzeldirler.” (Sudi, 2004 : 138)

Aksal, **Geçmişle Gelecek** adlı deneme kitabında o dönemde sanata gönül vermiş herkes gibi çocukluktan gençliğe dönüşüm yıllarının geniş bir zamanını, bu geleneğin dışında kalmayarak Beyoğlu’nda geçirdiğini vurgular (Aksal, 1978: 197) :

“(…)Sanki sanatçı olmak için Beyoğlu’na gelmek, o kahvelerdeki küçük kalabalıklara sanatçı kişiliğini onaylatmak gerekiyordu. Bu türden bir onay almanın mutluluğuna erenler o çevrede uzun yıllar kalıyorlar, almayanlarsa birkaç kez göründükten sonra yitiliyorlar ya da gelmelerini seyrekleştiriyorlardı. Kuşkusuz, böyle bir onaya ulaşmasa da toplulukların gediklisi olmakta karar kılanlar da vardır.(…) Çünkü şiirin

de, öykünün de, romanın da borsası oradaydı. Eleştiri terazisi orada dengeleniyordu. O terazide tartmayı özledikleri, birikmiş ne çok yükleri vardı.” (Age, s.198)

Aksal, gençlik yıllarında Fazıl Hüsnü Dağlarca, Nurullah Can, Cemal Süreyya ile birlikte Kadıköy iskelesinin karşısındaki kahvehanelerde zaman geçirir. Perşembe akşamları da Ahmet Miskioğlu’nun Bostancı Hatay Restoran’da düzenlediği, yalnızca sanatçı dostların bulunduğu yemek toplantılarına katılır. (Debağ, 2011: 5).

Sanatçının ilk şiiri 1938’de **Varlık** dergisinde, ilk öyküsü 1940 yılında **Küllük** dergisinde yayımlanır (Age, s. 14).

1943 yılında üniversiteyi bitiren Aksal, 1948 yılına kadar, Boğaziçi, İstiklal, Işık liselerinde felsefe öğretmenliği yapar (Uyguner, 2000: 17). İlk oyunu olan **Evin Üstündeki Bulut** 1948 yılında oynanır (Debağ, 2011: 14).

Daha sonra 1949’a kadar Ankara’da (Etimeşgut) nakliye subayı olarak askerlik görevini yerine getirir. Askerlik bitince İstanbul’a döner. Bu ara da öğretmenlik mesleğinden de kopar. İki yıl kadar İstanbul’da iş müfettişliği yapmaya başlayıp, 1951’de İstanbul Belediyesi müfettişi olur. 1959 yılının Kasım ayında İstanbul Belediyesi Konservatuar Müdürlüğü görevine atanan Aksal, bir buçuk yıllık bu görevden sonra, 1962 yılında İstanbul Şehir Tiyatro’larında opera sanat yönetmeliği yapmaya başlar. 1962 Nisanından 1963 Haziranına kadar belediye müfettişliği görevine getirilen Aksal, daha sonra İstanbul Belediyesi Yazı İşleri Müdürlüğü’ne atanır. Bu görev 1968 yılı Mayıs ayına kadar sürer. Bundan sonraki altı ay boyunca Aksal, Belediye Sanat Müşaviri olarak görev yapar. 1970 yılında İstanbul Belediyesi Teftiş Heyeti Müdürü olarak atanır. Diğer yandan 1960-1978 yılları arasında İstanbul Belediyesi Konservatuarı Tiyatro Bölümü’nde öğretim görevlisi olarak çalışır. 1978 yılında emekli olan Aksal, 1980 yılında Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğretim üyeliğine başlar. Burada estetik ve psikoloji dersleri verir(Uyguner, 2000 :17, 18).

Münire Aksal’a göre Aksal’ın siyasal yanı yoktur. 1940 kuşağının politik tavrını kapalı olarak yansıtan Aksal, evde de siyaset konuşmazdı (Debağ, 2011: 4).

Oktay Akbal, **Şair Dostlarım** adlı kitabında yıllardır tanıdığı Aksal için şöyle der;

“Sabahattin Kudret’le, yıllardır tanışırız. Tuhaf değil mi, şöyle baş başa iki üç saat geçirdiğimiz sayılıdır. Hayatını, serüvenlerini de pek bilmem. Bildiğim herkesin bildiğinden fazla değildir, İstanbul’da Beşiktaş’ta doğmuş, ömrü şehrimizde geçmiş, okumuş, hayata atılmış, öğretmenlik, memurluk etmiş! İçimizden biri. Kendi mahremiyetine, gizliliğine kimseyi sokmak istemeyişine sağlam bir kanıt daha... Öyle sanırım ki yalnız ben değil, öteki yakın arkadaşları da bundan öte bir şey bilmezler...Bu yanı Sabahattin Kudret’in kişiliğini gösteriyor.” (Akbal, 1990: 70)

Nevzad Sudi, Aksal ile ilk kez 1939 yılında Küllük kahvesinde tanışır. (Sudi, 2004 : 86). Küllük o dönem, düşün, bilim, yazın sanat adamlarının bir araya geldiği bir kahveden çok okul olma özelliği gösterir. Nevzad Sudi’nin sözleriyle burada herkes birbirinin öğrencisi ve öğretmenidir. (Age, s. 62). Arkadaşlarının Aksal’ı kendini beğenmiş bulduğunu belirten Sudi, bu görüşe katılmaz. Sudi’ye göre Aksal, herkes ile içten bir ilişki kurabilecek kadar girginliğe sahip değildir. Ağırbaşlı az ama öz konuşan bir sanatçıdır (Age, s. 86). Yazar yakın dostu Aksal’ı şöyle anlatır:

“Kendine özgü bir gülümseyişi, konuşması vardı. Boynu eğikçe yürür, çevresini tüm ayrıntılarına dek algılamak istercesine zeki bakışlarla, ilgiyle gözlerdi. Çok gülmez, gülünce de sessiz, ama içten gülerdi.(...)” (Age, s. 92)

Nevzad Sudi, **Küllük Anıları** adlı kitabında yer verdiği bir anı Aksal’ın esprili yönüne ışık tutar:

“Bir gün yine böyle bir şiir okuma gösterisinin bitiminde öykücü-gazeteci Cavit Yamaç, Sabahattin Kudret’le birlikte bir rastlantı sonucu ele geçirdikleri Sait Faik’in “**Hamal**” adlı şiirini okumuştı. Sait Faik, önce olağan karşılayıp hoş gördüğü bu davranışın, dokundurucu bir alay niteliğinde olduğunu gülüşmelerden anlayınca dövmeye kalkmıştı Cavit Yamaç’ı, zor engellemiştik.” (Age, s. 82)

Münire Hanım’a göre Aksal, fazla konuşmayan, öne çıkma çabası olmayan alçakgönüllü bir kişidir (Uyguner, 2000: 18). Münire Hanım, Aksal’ı tercih etmesinin nedeni olarak eşinin sanata ve şiire olan tutkunluğunu gösterir (Debağ, 2011: 9). Münire Hanım bu konudaki duygularını şöyle dile getirir:

“(…) Onun yazan bir insan oluşunu çok sevdim. Yazarken ara verdiği çay molaları sohbetlerimizde, “Sen de bir deneme yapsan,” derdi. “Yapamam, çünkü ben senin kadar sözcük bilmiyorum ve o güzel sözcükleri kullanmayı beceremem,” derdim.” (Age, s. 9)

Münire Hanım, sanatçının tüm yapıtlarında en çok önem verdiği özelliğin dil ve üslup kalitesi olduğuna inanır. Aksal’ın çok sözcük bilmekle birlikte estetik olandan ve ölçülülükten hiçbir zaman ödün vermediğini belirten Münire Hanım, yazarın meraklı ve kuşkucu olmasını ise felsefe eğitimi almasına bağlar (Age, s. 8). Münire Hanım Aksal’ın yazma tutkusunun yaşamlarındaki izdüşümünü aşağıdaki sözleriyle açıklar:

“Tiyatro olsun şiir olsun, kafası tüm gün onunla meşgul olurdu. Yüz ifadesinden bunu anlardım. O anlarında belli şeyleri konuşurduk. Çok dakikti.” (Age, s. 8)

Sürekli yazmasının aralarında bir probleme neden olmadığı gibi bu çabayı desteklemekten mutluluk duyduğunu dile getiren Münire Hanım, çevrelerindeki bazı yazar eşlerinin bu durumdan sıkıntı duyduğuna işaret eder (Age, s.9). Diğer yandan Münire Hanım yazarlığa karşı bir ilgi duyduğunu da gizlemez:

“Yazar olmak isterdim. Dünyaya yeniden gelsem kadın yazar olmak isterdim, ama eşim olmadan. Çünkü yazarla yaşamak zor. Yaşamak bir sanat. Yazmak sanat. Yazarla yaşamak daha büyük bir sanat.” (Age, s.9)

Nazlı Eray, eniştesi Sabahattin Kudret Aksal’ı yakışıklılığı nedeniyle film yıldızlarına benzetir. Halası, Aksal’ın başka bir kadınla yaşadığını bildiği halde evliliğini sonlandırmaz. Özellikle Nazlı Eray’ın babası ve amcası Mustafa Bey, Münire Hanım’a boşanması için baskı yaparlar. Ailesinden görmediği sevgiyi Aksal’dan gördüğünü belirten Münire Hanım, eşinin sevgisinden hiçbir zaman şüphe etmez. Nazlı

Eray’a göre halasının gittikçe içe kapanmasının nedeni de eşine duyduğu bu büyük aşktır (Eray, 2013: 97).

Nazlı Eray, **Bir Rüya Gibi Hatırlıyorum Seni** adlı kitabında Aksal’ın Kadıköy vapurundan indikten sonra kimseye bir şey söylemeden birden bire ortadan kaybolmasını şöyle anlatır:

“Eniştem birden, “Ben şimdi geliyorum. Siz gidin, geliyorum. Şuradan bir şey alacağım”dedi. Vapurdan çıkan kalabalığın içinde kaybolup gitti. Öteki kadına gitmişti. O gece eve dönmediğimi sanıyorum. Halam hiçbir şey olmamış gibi sesini çıkartmamıştı. Ertesi gün Mustafa Amcam, babama “Kadın, Kadıköy tarafında bir yerde oturuyor olmalı” dedi. Kapının aralığından duydum bu konuşmayı. Ne değişik bir özgürlüktü bu enişteminki ! Çift hayat yaşıyordu. İki evi, iki kadını vardı. Birinden çıkıp ötekine gidiyordu rahatlıkla.” (Age, s. 131)

Aksal, yaşadığı evlilik dışı ilişkiyi saklamaz. Çok uzun yıllar süren bu ilişki, Münire Hanım’ın Aksal’ı bir hastane odasında bulmasıyla sonlanır(Age, s. 35). Nazlı Eray, o günü halası Münire Hanım’ın sözleri ile anlatır:

“Gece bir telefon geldi. Bilmiyordum onun nerede olduğunu. Söylenilen hastaneye bir taksiyle gittim. Vakit gece yarısı. Bir odada yatıyordu Sabahattin. Gömleğinin düğmeleri açıktı. Sanki bırakılmıştı oraya. Konuşamıyordu. Belki de kalp krizi geçirmişti, belki de felç” (Age, s. 35)

Doğaya ve denize tutkun olan Aksal’ın bu özelliği çocukluğundan gelir. Bir diğer özelliği de kedi ve köpekleri çok sevmesidir. Yazarın üç kedisi bulunmaktadır. Sokaktan, balıkçıdan aldığı kedilerinin isimleri, Faris, Basri ve Nasri’dir. Kedileri hastalandığı zaman onları iyileştireceğim diye kendisi rahatsızlanan Aksal, onların göğsünde yüzünde dolaşmasından hoşlanır. Eskiden bir de köpeği bulunan yazarın hayvanlarla geliştirdiği sıcak ilişki kedi ve köpeklerle sınırlı değildir. Çoğunlukla pencerenin önünde kitap okuyan Aksal, kuşlarla da sıcak bir ilişki geliştirmiştir; onları sabahları düzenli olarak besler. Bu görevi ölümünden sonra eşi Münire Hanım’a kalır (Debağ, 2011: 9,11).

Münire Aksal kendi sözleri ile Aksal'ı aşağıdaki sözlerle anlatır;

“Yaşamı örnek alınacak bir sadelik ve sessizlik içinde geçmiştir. Ailesine, evine saygılı ve bağlı, talebelerini seven bir insandı. Memuriyet yaşamında çalışan arkadaşlarını da sevmiştir. Doğaya tutkundu. Kurumuş bir ağaç dalını da severdi. Yürümeyi sever, uzun yürüyüşler yapardı. Kedileri severdi, yakın zamana kadar evde üç kedi ile yaşadık. Az yemek yiyen, az alkol alan, çok sigara içen, az konuşan, çok düşünen, çağdışı uygar, aydın bir kimliğe sahipti. Renkli bir yaşamı vardı, espriliydi. Kahveye gitme tutkusu vardı, hemen hemen her gün giderdi (...)” (Uyguner, 2000: 19).

Sanatçının kahveye gitme tutkusunun temeli çocukluğuna dayanır. Küçük dayısı Mehmet Bey ile bu dönemde sık sık kahveye giderler. Burada gençlerin kağıt oynayışlarını izler (Uyguner, 2000: 20). Bu kahvelerin bir diğer özelliği da Karagöz gösterilerine ev sahipliği yapmalarıdır. Aksal, bu gösterileri hiç kaçırmaz (Seyda, 1980: 35).

Sağlıklı olmadığı halde bu durumdan hiç şikayet etmeyen Aksal, gününü iyi geçirmeye çalışır, kağıt oyunlarını iyi bilir, zaman zaman tavla da oynamaktan hoşlanır. Kendisine özgü bir tip olan yazar, hoşgörülü, olayları büyütmeyen, gençleri seven bir kişilik sergiler (Uyguner, 2000: 19).

Münire ve Sabahattin Kudret Aksal'ın bir çocuğu olmuş fakat kısa bir süre içinde ölmüştür. Münire Aksal, bu konunun üzerinde fazla durmamalarının en büyük nedeninin Aksal'ın kendisine yaşamda hiç boşluk hissettirmemiş olmasından kaynaklandığını belirtmiştir (Debağ, 2011: 13). Diğer yandan Nazlı Eray, halasının “*Ben çocuk sevmem. İyi ki çocuğum yok*” dese de eniştesini bir yaştan sonra hep çocuğu gibi sevip, onu koruduğunu dile getirmiştir (Eray, 2013: 34).

Çocukluğu hep hastalıklarla geçen Aksal'ın, yaşamının son yıllarında gittikçe bozulan sağlığı, yazarı ciddi bir biçimde yıpratır. Kronik bronşit, anfizeme dönüşmüş, zamanla da koroner yetmezliği ortaya çıkmıştır. Aksal, 11 Haziran 1992 günü saat 17.30'da Haydarpaşa Göğüs Hastalıkları Hastanesi'ne götürülür. Enfarktüs krizi

geçirildiği saptanır ve yoğun bakıma alınır. 21 Haziran günü hastaneden taburcu edilmesine karar verilmişken, aynı gün birden bire sağ yanına felç gelir. Çapa Hastanesi Nöroloji bölümüne götürülür. Burada iki ay kalır. İyi bir sonuç alınamadığından tekrar Haydarpaşa Hastanesi'nin Nöroloji Bölümüne götürülür (Uyguner, 2000 : 21).

Nazlı Eray, hastalığı sırasında Aksal'ı ziyaret etmez. Yıllar sonra, bu kararından hiç pişmanlık duymadığını şöyle anlatır:

“Hiç gitmemiştim o sıralar halama. Eniştemi salonun ortasında kurulmuş yatakta yatarken görmemişim. Daha da iyi olmuştu. Onu hep eski haliyle hatırlıyorum. Beyoğlu'nda yürürken, balkonda kedilerini severken, onunla birlikte gittiğimiz Koço'nun Meyhanesi'nde hindiba salatası yerken...” (Eray, 2013: 35)

Yaşamının son günlerinde ona kahve kaşığından su içiren Münire Hanım, bu zor günlerde Aksal'ın yaşama duyduğu derin sevgiyi, bağlılığı vurgular. Kendisiyle ve çevresiyle barışık olan Aksal'ın en önemli özelliklerinden biri de hiçbir şeyden şikayet etmemesidir (Debağ, 2011: 13). Münire Hanım, eşinin bu özelliğini aşağıdaki sözlerle dile getirir:

“Bronşit hastasıydı. Çok kötü öksürürdü ve bundan bile bir gün şikayet etmedi. “Öksürüyorum seni rahatsız ediyorum,” derdi. “Burası senin evin; istediğin gibi öksür, ben duymuyorum bile, “derdim. Çekinirdi. 19 Nisan 1993'te yaşamını yitirdi.” (Age, s. 13)

Aksal'ın zamanla iyileşme gösteremeyeceğini, hastalığının beyinle ilgili olduğunu belirten doktorlar, evde bakılmasına karar verirler. Hareket edemeyen, konuşamayan ama gelenleri tanıyabilen Aksal, ancak sol elini uzatarak onları selamlayabilir. 1993 yılının Şubat ve Mart aylarını bu şekilde evde geçiren yazar, 19 Nisan 1993'te Fenerbahçe Dalyan'daki evinde yaşama veda eder. Aksal'ın isteği üzerine cenazesi bir gece evde, bir gece de morgda bekletilir. Pazartesi günü ölen Aksal, 21 Nisan 1993 Çarşamba günü Kadıköy Milli Eğitim Müdürlüğü tarafından İstanbul Konservatuvarı'nda düzenlenen törenden sonra Karacaahmet mezarlığında toprağa verilir (Uyguner, 2000: 21).

Sanatçını ölümünden sonra Beşiktaş'ta, doğduğu evin bahçesine park yapılır ve “Sabahattin Kudret Aksal bu evde doğmuştur” yazısı asılır. Parkın adı değiştirilerek “Şairler Parkı” konulur, sanatçının ve diğer şairlerin heykelleri yerleştirilir. Heykeli yapılırken Münire Hanım'dan onu en doğru şekilde yansıtabilmek için elbiseleri, ayakkabıları alınır (Debağ, 2011: 11,12). Münire Hanım, Aksal'ın yokluğunu şöyle anlatır:

“Onu kaybettikten sonra bu işlerle meşgul oldum. Boş kalmadım. Hala da ondan kalan güzel şeylerle meşgulüm. Hem ağlarım, hem giderim gibi. Onunla birlikteyken kimseye nasip olmayan güzelliklerle karşılaştım.” (Age, s. 11,12)

“Aldanma ki şair sözü elbette yalandır.” (Aksal, 1978: 149)

1.2. SABAHATTİN KUDRET AKSAL'IN SANATÇI KİŞİLİĞİ

1.2.1. Şair Aksal

1940'lardaki yeni edebiyat hareketi içinde yer alan Sabahattin Kudret Aksal, günlük yaşamın, avareliklerin şairi olarak ortaya çıkar (Uyguner, 2000: 14). Oktay Akbal, Aksal'ı kendisine bu kadar yakın bulmasının nedeninin avarelik çağının havasını şiirleriyle kendisine tattırması olmasında bulur. Diğer yandan Akbal, Aksal'ın kişiliğinin yazdığı avare şiirlerle tamamen bir zıtlık taşıdığına işaret eder (Akbal, 1990: 70).

“(…) Ciddi, ağır başlı, yaşaması, düzgün adam tipine yakındı. Tanıştığı kimseyi belli etmeden iyice tartmasını biliyordu. Kendi düşüncelerini söylemeden karşısındakinin düşüncelerini öğrenmek istiyordu. Sabahattin Kudret'le ilk defa 1940'da karşılaştım. O zamandan bu yana şair dostumun hayatında yer etmiş avarelik şiirlerini nasıl ne zaman yazdığına şaşıtım. Bütün avareleri kendim gibi düşünürdüm.” (Age, s. 70)

Aksal'ın eşi Münire Hanım'da Aksal'ın şiirlerini okuyanların onu çok bohem bir adam zannettiklerini, son derece ciddi olan duruşunu hastalığında bile hiç değişmediğini vurgulamıştır (Debağ, 2011: 9).

Akbal, Aksal'ı daha iyi tanıdıkça şiirlerindeki avareliğin nereden geldiğini açıklar:

“(...) Ondaki dış görünüşün içinde, şehrimizin vitrinlerini, küçük ağaçlarını, parklarını, kahvelerini seven, büyük köprülerinde, saat kulesinde payı olan, terzi kızlarının ardından giden, küçük avuntular, küçük sevinçlerle mutluluk duymasını bilen kişiyi bulabildim.” (Akbal, 1990: 70)

Aksal, şiirlerini masa başında yazmasa da masasındaki düzeninin bozulmasından, toz alınırken kağıtlarına dokunulmasından hoşlanmaz. Genelde geceleri yazmayı tercih eden sanatçının çalışma yöntemini Münire Hanım şöyle anlatır: (Debağ, 2011: 7)

“Bazen aklına bir sözcük ya da dize gelse, gece yataktan kalkar yazardı. Ya da kapı çok hızlı çalınmıştır; koşarak gelir, üstünü çıkarmadan, daktiloya kağıdı takar, cebinden parça parça kağıtlar çıkarır yazmaya başlardı. Yemek yediyse peçete kağıdının veya sigara paketinin üzerine yazardı. Yazıları temize geçtikten sonra o küçük parçaları yırtıp çöpe atardı. Halbuki atmaması lazımmış. Ben de bilemedim. O küçük kağıt parçalarını, hatta el yazılarını çok istediler.” (Age, s. 7, 8)

Sanatçının bir özelliği de sanat çevresi dışında şair yönünü dile getirmemesidir. Münire Hanım, Aksal'ın bu özelliğini ortak bir anılarında yola çıkarak anlatır:

“Özel yaşamında bahsetmezdi. Onunla bu apartmanda aşağı yukarı on iki yıl yaşadık. Kimse şiir yazdığını bilmezdi. Komşumuzun oğlu, Türkçe dersinde hocası bahsedince öğrenmiş. Komşumuz, Aksal'ı görünce, “Bizim çocuk sizin fotoğrafınızı görmüş; şiirleriniz varmış,”dediğinde o da “Olabilir,” dedi.” (Age, s. 9)

Aksal, ilk dönem şiirlerinde Cahit Sıtkı Tarancı etkisinde kalarak, hece vezni ve uyak kullanır. İlk dönem şiirlerinden sonra ise Garip akımı ve Orhan Veli'yi kendisine daha yakın bulur. 1976'dan sonra dilde derinlik arayışı içine giren Aksal, yalınlığı da elden bırakmaz. Tekrar şiirlerini uyak ile yazmaya başlar. Bu dönem aynı zamanda onun Garip akımından uzaklaşıp İkinci Yeni'ye yöneldiği bir evredir. Şiirlerinde kent

insanının gündelik ilişkilerini ele alır.Yazın hayatının ilk döneminin “Garip”, ikinci döneminin “İkinci Yeni” akımıyla şekillenen Aksal’ın şiirinin en belirgin özelliği felsefe ile iç içe geçmiş olmasıdır (Age, s. 9). Eşi Münire Hanım’a göre şiire doğuştan meraklı olan sanatçının felsefî yanını tüm şiirlerinde ve eserlerinde görmek mümkündür (Age, s. 4).

Behçet Necatigil ise Aksal’ın şiir serüvenini şöyle özetler:

“ (...) Önceleri Garip şairleri etkisinde, yaşamının tadını çıkarmaya bakan avarelik şairleri etkisinde,, hayatın gündelik akışında bireysel sevinç ve mutlulukları dile getirmiştir. 1960’lardan sonra şiirin ağırlık noktasını kişinin evrendeki yerini, değerini aramak oluşturmuş, felsefi düşünceye kaymıştır. Orhan Veli, Cahit Sıtkı ve Ziya Osman Saba gibi şairlerden ve hece şiirinin kimi öğelerinden etkilenecek gizem dolu, derinlikli ve sağlam bir şiir yapısı kurdu. Gerek sözcük seçimindeki titizlik ve ustalık, gerekse çevre-doğa-zaman-insan ilişkilerini başarıyla ortaya koyuşu şiirinin en belirgin özellikleridir.” (Aksal, 2013: 111, 112)

Oktay Akbal,’a göre 1944 yılında yayımlanan **Şarkılı Kahve** ile birlikte şairlikte ulaşabileceği en üst noktaya ulaştıktan sonra hızını yitirir. Bu durumda Aksal’ın öykücülüğe ve oyun yazarlığına eğilmesi etkilidir. Akbal, Aksal’ın şiirimizde aldığı yolu şu şekilde özetler(Akbal, 1990: 71) :

“Sabahattin, 1940 yıllarında yeni şiirimizin hemen hemen en başta anılan adlarından biriydi. Tasfiye hareketi, yeni-eski mücadelesi sırasında Sabahattin Kudret yeni kuşağın kozalarından bir olmuştı. Hakkında çıkan yazılarla, yapılan anketlerle ünü geçtikçe artacak gibiydi. Gündelik gazetelerde sık sık adı anılır, şiirleri mizah dergilerine, acemi fıkralarına konu olurdu(...)”(Age, s. 70)

Aksal’ın ilk şiiri **“Biri Var”** 15 Nisan 1938 tarihinde **Oluş** dergisinde yayımlanır. Aynı şiir 15 Ağustos 1938 tarihinde **Varlık** dergisinde yayımlanır. Ekim 1938’de de **İnsan** dergisinde yer alır. Aksal, şiir ile olan ilişkisinin nasıl başladığını **Varlık** dergisinin Ekim 1951 tarihli 375. sayısında şu şekilde açıklar (Uyguner, 2000: 22, 23):

“İlkokulun son sınıfındayım. Edebiyat diye bir şey bilmiyordum tabii. Okul kitaplarında, çocuk dergilerinde gözüme çarpan şiirlerden, hikayelerden de pek hoşlandığım yoktu. O yıla kadar böyle şeylere ilgi duyduğumu hatırlamıyorum. Bir gün, hiç unutmam, adamakıllı sıcak bir kasım, bir pastırma günü öğle yemeği için eve gelmişim. Yemek henüz hazırlanmamıştı. Nereden geldi, nasıl esti, bilmiyorum. Bir şiir, okulumuzda okunan kitaplarda, çocuk dergilerinde görülen şiirler gibi bir şiir yazmak istedim. Kalemi kağıdı alarak bir şeyler yazdım. Bir ilgi sayılırsa, edebiyata karşı ilk ilgim böyle oldu. Ama, ben onu ilgi saymayacağım. Sonraları da arada sırada bir, bir şeyler karalamak huyundan vazgeçemedimse de asıl edebiyat üzerine düşünmek isteği, okumak hevesi lisenin ilk sınıfında bulunduğum yıl belirdi. Fakat, bunlar da yine çocukluğuma dair hatıralar. Bugünkü düşüncelerimin, zevklerimin çekirdeği ne zaman gelmeye başladı diye düşünüyorum. Liseyi bitirip üniversiteye yazıldığım yılda, 1937’de. O yıla kadar efkara kapıldığımı zannettikçe şiirler, kış geceleri yalnız bir odaya kapanarak uzun uzun hikayeler yazdım. Bunların hepsini o günlerden bir gün yırttım. Yırttıktan sonra da bayağı hafifledim, sevindim” (Age, s. 23)

Aksal, **Geçmişle Gelecek** adlı deneme kitabında Ahmet Muhip Dranas’ın kendisini şiir yazmaya özendiren birkaç şairden biri olduğunu belirtir. Aksal’a göre şiir yazmaya özenmek, gelmiş geçmiş şairlerin eserlerini tanımakla başlar. Şairliğe yeni başlayanlar, eskilerden değil, yaşının biraz üstündekiler, günün öncüleri olan şairlerden etkilenirler. Klasik olarak tanımlanabilecek şairlerle ilişki kurabilmek, tadına varabilmek ise belirli bir olgunluk gerektirdiği için ancak çok sonraları gerçekleşebilir. “*Ozanın iyisi eskimez, yenilenir günden güne*” diyen Aksal’a göre Dranas buna en iyi örneklerden biridir (Aksal, 1978: 49,51):

“(…)Beni ilgilendiren de, ozanın dil sorunu karşısındaki tutumu değil, o güne dek yaşama bulaşmamış, anı ve imge yükünden yoksun sözcükleri, şiirinin yapısında eriterek yaşama armağan etme gücüdür. Yaşama bulaşmamış sözcükleri şiirde kullanmak, düzyazıda kullanmak kadar kolay da değildir. Bilindiği gibi şiirde sözcükler araçtan çok, amaçlırlar. Ne bir anı, ne de bir imge yükü taşıyan sözcükleri şiire sokabilmek, o sözcüklerin yaşama olanaklarını sezebilmek yeteneği kadar, kaynaştıkları yapının sağlamlığına da bağlıdır. Ayrıca böyle bir tutum, o güne dek yaşamsız ve yüksüz sözcükleri şiire sokmak seçeneğini bir ozanın yeğ tutması, o güne dek gelen şiirin önerdiği güzelliklerden yararlanmaktan çok, güzelliği kendisinin kuracağı yapıyla sağlamak seçeneğini yeğ tutması anlamına gelmektedir.” (Age, s 52)

Dranas'ın yaptığı da tam olarak budur. Dranas, şiirleri ile kendine özgü bir güzelliğin yaratıcısı olmuştur. Aksal'a göre Dranas'ın şiirinin en ayırt edici özelliklerinden biri de insanla doğa arasında kurduğu ilişkide yatar:

“Yeni sanat, doğanın ya da gerçeğin mantığını değiştirmekle başlamıştır diyebiliriz. Biçim bozmaları, yeniden biçim kurmaları Batı'nın ilk yenilikçilerinin ilkesidir. Bilimin gün geçtikçe doğaya egemen olmasının, doğayı değiştirmeye kalkmasının yanında, sanat ta koşut davranmış, doğaya egemenlik kurmak, doğayı değiştirmek özlemine düşmüştür. Anlatının yerini büyük bir oranda yaratı almış, her sanatçıyla doğa bir başka yüze bürünmüş, varlığın iç ilişkileri kurcalanmıştır. Bir Fransız eleştirmeni, Cezanne'ın pek çok resmini çizdiği Aix kasabası için şöyle diyor:”Cezanne'dan sonra, Aix kasabası değişmiştir” Sanatta yenilikçi akımların ortak ilkesini özümseyen bir söz! Bugün bizim şiirimizin de az ya da çok, bu yatakta aktığını söyleyebiliriz. İnsanla doğa ilişkisinin bu açıdan belirtilerini Ahmet Muhip Dranas'ın, kırk yıla yakın bir süre önce yayınladığı ilk şiirlerinde görüyoruz” (Aksal,1978: 53)

Aksal' a göre sanatçıların birbirinden etkilenmesi kadar doğal bir olay yoktur. Yazar, bu düşüncesini Andre Gide'nin genç sanatçıya verdiği öğüt ile örnekler: *“Öykünmekten korkma, kişiliğin yoksa ne denli kaçınırsan öykünmenin içinde bulursun kendini, kişiliğin varsa o zaman iş başka, öykündüğün nesne kişiliğinde erir, giderek biler senin kişiliğini”* (Age, s. 31)

Aksal, bazı sanatçıların etkisi altında kaldığını doğal bir biçimde kabul eder. Yabancı şairlerden Baudelaire'i, Verlaine'i ve Soupault'u sever (Uyguner, 2000: 31). Aksal'ı Verlaine ile ilk kez tanıştıran liseden öğretmenini olan Hilmi Ziya Ülken'dir (Aksal, 1978: 178). Yabancı şairlerden alamadığı dil tadını, halk şairlerinden, sayısı üç dördü geçmeyen divan şairlerinden alır. Yahya Kemal'i ve onun izinde giden şairlerin yapıtlarını severek okur (Uyguner, 2000 : 31). Aksal'a göre Yahya Kemal Beyatlı, şiiri edebiyat severler azınlığının dışına taşımış ve kalabalıklara ulaştırmış bir şairdir. Aksal, yeniliği salt içerikte, imgelerde bulup gerçek yeniliğin ne olduğunu bilmeyenlerle, divan şiirine bağlılıkları nedeniyle onun eskiye öykündüğünü iddia edip değişimden korkanların Yahya Kemal'in önemini kavrayamadıklarını vurgular: (Aksal, 1978: 147,148)

“Yahya Kemal, böyle bir ortama, geçmişte zengin bir şiir kaynağı olsa da, yüzyıla yakın bir süre için düzyazı adına dizenin unutulduğu, artık sorun olmadığı bir edebiyata geldi. Tanzimat o denli tutkuyla düzyazıya eğilmişti ki bu dönemde yazılan şiirlerde de düzyazının öğeleri egemen olmasın, düşünülemezdi. Dizeyi yeni baştan bulmak, kurmak gerekiyordu. Tanzimat anlayışının yetiştirdiği bir adam, bir Batı’lıydı. Bir yandan Abbe Bremond’un , Mallarme’nin öz şiir anlayışıyla edebiyata baktığı, bir yandan da, bir dil sanatçısı olduğu için şiirine bir gelenek bulmak zorunluluğuyla Divan şiirine eğildi. Gazellerini, bu açıdan bakınca, kendini bulmak yolunda bir çaba diye açıklayabiliriz. Diyebiliriz ki Yahya Kemal gazelleriyle Divan şiirinin son ozanı değil, günümüzün ilk ozanıdır. Kendisi de söylemez mi ? “Kökü mazide olan atiyim. Ne harabi, ne harabatiyim.” Böyle olduğu için de şiirimizin bir klasiğidir.” (Aksal, 1978: 150)

Yahya Kemal’in bugünün dilliyeye yazdığı şiirlerinin de birer klasik olduğunu vurgulayan Aksal’a göre şair, şiirleriyle bize şiirin doğru bir tanımını vermiş, şiir sanatının ölçütünü saptama yoluna gitmiştir. Aksal, Yahya Kemal’in şiirimizdeki önemini şu şekilde açıklar:

“Edebiyatımıza gelmeseydi, kendisinde sonra yetişen ozanların çoğu gecikirdi. Ardından gelen ozanlarda etkisinin açıkça görülmemesiye onu daha da yüceltir bence. Bu, öğretisinin belli bir duyarlıktan ya da imgeler düzeninden çok daha ötede, çok daha önemli bir şey, salt bir anlayış, bir yöntem, bir beğeni olması demektir.” (Age, s. 154)

Sevdiği yazarların kişiliği üzerindeki etkisini de açıkça kabul eden Aksal, zincirin dışında nasıl bir halka olamayacaksa, hiçbir yazarın etkisi altında kalmamış bir yazarın var olabileceğine inanmaz. Tomris Uyar, Aksal’da Orhan Veli’nin, Cahit Sıtkı Tarancı’nın, Ziya Osman’ın izlerini görür (Uyguner, 2000: 31, 32). Aksal, bu üç isim üzerine ayrıntılı bir biçimde eğilir. Özellikle Cahit Sıtkı Tarancı, Aksal’ın yazın yaşamında önemli bir rol oynar (Aksal,1978: 178).

Aksal, Cahit Sıtkı ile 1938 yılında tanışır. O yıllarda Cahit Sıtkı ünlü genç bir yazar, Aksal ise şiirlerini yayımlamak isteyen bir gençtir. Bu tanışmadan birkaç ay sonra Cahit Sıtkı’nın aracılığı ile Aksal’ın ilk şiiri yayımlanır. Bu yıllarda Cahit Sıtkı, Orhan Veli’nin, Melih Cevdet’in, Oktay Rıfat’ın ölçüden, uykaktan, imgeden arınmış

şiiirlerini, ilginç bulmakla birlikte kendi şiir anlayışına uygun bulmaz (Age, s. 175). O yıllarda Yahya Kemal, Aksal'a sıradan bir şair gibi gelmekteyken bu algının değişmesinde etkili olan isim de yine Cahit Sıtkı'dır. Aksal, Cahit Sıtkı'nın uyarısı ile Yahya Kemal Beyatlı gerçeğini anlar(Age, s. 178).

Aksal, Cahit Sıtkı'nın şiirleri ile ilgili düşüncelerini aşağıdaki şekilde açıklar:

“Her ozanın şiirinin kendine özgü nitelikleri vardır. Şimdi Cahit Sıtkı'nın şiirinin niteliklerinden en belirgininin hangisi olduğunu düşünsem ne diyebilirim ? Öyle sanıyorum ki, önce, o şiirin doğanın gerçeğiyle uyumlu olduğunu, bu nedenle mantığın düzenini koruduğunu söylemek gerekir. Gerçeğe büyük bir duyarlılıkla öykünür, böyle olduğu için de okurunu şaşırtmaz. Ahmet Haşim'le başlayan bizim yenilikçi şiirimizde bu türden bir ozan ya yoktur, ya da çok azdır.(...)” (Age, s. 179)

Aksal'ın üzerinde durduğu bir diğer şairimiz de Orhan Veli'dir. Aksal'a göre Orhan Veli sadece iyi bir şair değil, benimsediği şiir düzeninin yerleşmesi için verdiği çaba ve şairlik serüveniyle şiirimizin serüvenini özdeşleştiren önemli bir isimdir. Aksal, Orhan Veli'nin, şiirimizin geleneksel sesine bağlı kalarak, şiirimize yenilik getirdiğini savunur (Age, s.183).

“Orhan Veli ne anlatmak, neyi saptamak istemiştir? Şiirin, yenilenme döneminde de olsa, dilimizin ilk ozanından bugüne gittikçe arınarak gelen bir ses olduğunu, ozanın bu sesi yitirmemesi gerektiğini... Her çağ için geçerli bir bildiridir bu da.” (Age, s. 185)

Tomris Uyar'ın Aksal'da izlerini sürdüğü son isim olan Ziya Osman Saba, hem bir şair hem de bir dost olarak sanatçının yaşamında önemli bir yer tutar. Ziya Osman ve Aksal, sık sık bir araya gelemese de, dostluklarının temeli “şiire” dayanır. Bu dostlukta Ziya Osman'ın şiir, edebiyat hakkında konuşma, tartışma isteği etkilidir; “*Varlığın son sayısında, bilmem kimin şiirini okudunuz mu ?*” (Age, s.186)

Aksal'a göre Ziya Osman, şairlerimiz arasından en çok duygulandırandır. Bu duygululuğun şiir açısından şairi hem kazanca hem de kayba yönelteceğine inanan

Aksal, Ziya Osman'ın sağlam bir şiir düzeni elde etmek için çoğu kez bu duygululuğuyla savaşmak zorunda kaldığını vurgular (Age, s.187).

1928'lerde şiir dünyasında belirmeye başlayan Ziya Osman için aşağıdaki saptamayı yapar:

“(...)Ben ölçülü yaklı şiirlerini öbürlerinden daha üstün tutarım. Ölçüyle uygun sınırları Ziya Osman'a duygululuğunu daha rahat yenebilme gücünü vermiştir de ondan. Kökü duyguda olan bir atılışın hızı, ölçüyle uyak düzeninin sınırlarıyla kesilince, kimi kez, şiirimizin sayılı başarı örneklerinden biri ortaya çıkıvermiştir.” (Age, s.188)

Oktay Akbal'a göre Aksal'ın sanatı kendine özgü olmakla birlikte, 40 kuşağının, Orhan Veli ve arkadaşlarının izlerini taşır. İnsanı anlamaya çalışmak, derinlerine inmek, gündelik küçük mutlulukları yaşamak 40 kuşağının eğilimidir ve Aksal da bu doğrultuda yapıtlarını vermiştir (Uyguner, 2000: 32).

Aksal'ı Beşiktaş'taki Nüzhetiye caddesindeki evinde sık sık ziyaret eden Nevzad Sudi, yazdığı şiirleri ilk kez ona okur ve onun yaptığı düzenlemelerin yazdıklarını şiire dönüştürdüğüne inanır. Sözcüklerini dizelere özenle yerleştirmesini bilen Aksal'ın **Geçmişle Gelecek** adlı deneme kitabından bir alıntı ile şairin sanat anlayışını özetler (Sudi, 2004: 86):

“En güç iş, sanatın gerçeğiyle kalpini ayırmaktır, denebilir. Denebilir, çünkü bu ayırma en geçerli araç beğenidir. Beğeniyse, sanat alanında ulaşılacak son nokta, edinilecek son büyük deneydir. Çoğu kez nesnel ölçülerden uzak, kişinin tüm sorumluluğunu tek başına yüklenerek varacağı bir yargı, bir yargılar düzenidir. Bir ozanın dediği gibi (Bir elimde dize, çevremde koskoca evrenin verdiği yalnızlık duygusuyla baş başayım şimdi.) Bu koskocaman yalnızlık duygusunun içinde beğeni işlevini yapacak, yargısını verecektir. Onu sanat tarihi bilgisi de, kurumlar da, karşılaştırmalar da gereğince destekleyemeyecektir. Öyle kesin kuramcılar, sanat tarihi bilginleri vardır ki, sanat yapıtının gerçeğiyle uydurmasını ayıramaz, kanılarını koyar, mantıksal düzeni işletir de yine kalp parayı satın alır. Deyim yerindeyse, bir yalnızlık bilimi, bir yalnızlık sanatı olan beğeniden yoksunluk, o yoksunluğun boş bıraktığı yer kolayca doldurulamaz.” (Age, s.87)

Nevzad Sudi'ye göre Aksal, vurguladığı sanat anlayışından hiçbir zaman ödün vermemiş, sözcük seçimi kadar biçimsel anlatıma da özen göstermiştir. Sudi, Aksal'ın şiirsel anlatımının en belirgin özelliği olan sözcük seçimi ve dizelerde yakaladığı uyumu, şairin “**Böcek**” isimli şiiri ile örnekler (Age, s. 88):

“Dün gece delişmen bir böcek
Cevizden bir sandığı oydu
Bekledim ha bitti bitecek
Bilinmez aradığı neydi
Humması sürdü sabaha dek

Bir işi vardı bitirecek
Bir doluya bir baş koydu
Tohum mu toprağa ekilecek
Belki de söylenecek türküydü
Balık mı suda tutulacak

Bir gün soluğun kesilecek
Senin de dost delişmen böcek” (Age, s. 88)

Nevzad Sudi, sanatçının “**Okul Dışı**” şiirini, Aksal'ın şiir anlayışındaki ustaca biçimlenmiş yalınlığa örnek gösterir:

Bak şimdi şu sayacağım şeylerin
Okulu yok
Gökyüzünde rastgele bir bulut
Parçası için
Körükörüne tutkunluğun
Ağacın birine durup dururken
Abayı yakmanın
Sigara içmekten
Kibrit çakmaktan alacağınız keyfin
Okulu yok
Yaz geceleri cırcır böceklerini
Dinlemeyi bilmenin de okulu yok
Okulu yok
Okulu yok ekmeği peyniri domatesi
Küçümsemenin
Sözün sazın oyanın yazmanın
Halisini seçmenin

Daha buna benzer nice
 Nice şeylerin okulu yok
 Aşkın inancın insanlığın okulu yok
 Ama dilerseniz hepsini öğrenebilirsiniz
 Biraz çaba
 Yeter (Age, s. 89)

Aksal, şiir üzerinde uzun uzun düşünüp, onu tanımlamaya çalışmıştır. Şiirin sınırlarını ancak sevgiyle kavrayabildiğini düşünen yazar, şiirin tanımının ya da bir yönünün aydınlanabilmesi için içgüdüsel olarak, şiiri tanımlamaya yöneldiğini saptar. Şiir üstüne konuşmanın, kendisini şiir üzerine bir tanımlama yapabilme düşüncesine bağlayacağına inanır (Aksal, 1978: 80,81).

Aksal'ın, bu çabası, şiirin bazı özelliklerini saptayabilmesini sağlamıştır; şiir öğeleri somut olan bir soyutlama işlemidir, şiir bir bildiriye sezdiren düzyazıdan ayrı bir düzendir, şiir us yoluyla kurulan büyü bir matematiktir, niteliklerinden bir diğeri “uyum” iken , ölçek ise beğenidir (Uyguner, 2000 : 28).

Bu nitelikler bize Aksal için şiirin neyi ifade ettiğini ortaya koyar. Aksal'ın vurguladığı bir diğer nokta ise özgün imgelerle şiir yazmak bir başarı olmakla birlikte asıl önemli olan imgelere sığınmadan, gelişigüzel bir özden şiir üretebilmektir (Age, s. 28).

Aksal, **Varlık** dergisinin 15 Mayıs 1963 tarihli sayısında şiir hakkındaki somut düşüncelerini aşağıdaki şekilde anlatır:

“İlk şiir yazmaya başladığım günlerden bu yana, şiiri mısra, biçim, usun bir çabası, Paul Valery'nin dediği gibi, matematikle mistiğin bir karışımı olarak anladım. Bu yönüm, an çizgide değişmedi sanıyorum. Değişen, soyut ya da somut olma bakımından şiir dili, temalar, ölçüler uyak gibi kalıplardır. (Age, s.32)

Oktay Akbal, Paul Valery'nin “İlk dize Tanrı vergisidir, ondan sonrası da çaba “ sözünü benimseyen Aksal ile 14 Ocak 1978 yılında yaptığı ve **Cumhuriyet** gazetesinde yayımladığı söyleşide yazarın ilk dizeye dair düşünceleri ortaya koyulur:

“Bu saptayış bana çok yakın gelmektedir. İlk dize bir olgudur, bilinçaltı deyin, şu ya da bu, nereden geldiği belli olmaz. Bakarsınız ki avucunuzun içine düşüvermiştir. Önce onun gerçek bir dize olup olmadığına, bir dize onuru taşıyıp taşımadığına bakarım. Kulak verir, iç sesini tanımak isterim. İsterlerini anlamaya çalışırım. Nasıl bir yapıyı gereksinmekte ? Ne türde imgelere eğilimi var ? Uzunluğu ya da kısalığı? Daha bunlar gibi şeyler. O isterleri gerçekleştirmeye çalışırım. Bu da bir çaba, emektir. Başlıca amacım da, emeksizce, ağızdan çıkıverdiği gibi söylenmiş izlenimini vermektir. Kolay söylenmiş sanısını vermeyen şiirlerin değil yaşayacağına doğduğuna inanmam. Bunun için de çabam, çabasız görünmek olmalıdır.” (Uyguner, 2000 : 34)

Aksal’ın genç bir ozana adadığı “**Şiir Üstüne Notlar**” genç şair adayları için esprili bir ders niteliği taşır:

- “1. İmge avlama
Gelirse kapıyı aç
Düşüncenin içsel sesidir imge
- 2.Ses
Sesteki tını
Bak işte o, çok önemli
A’dan sonra U, U’dan sonra A
- 3.Uyum
İniş çıkışı sensin
Uyumu yineleme
Başka grafikler
- 4.Gerçekse dize düzenler solunum
- 5.Çok konuşma
Suskunluğa yakın dur.
- 6.Şiir yazarken
Eski ozanları düşün
Eski, belki de
Çok eski
- 7.Bir İlkçağ ozanı şiirini okusun
- 8.Göğe benzemeyi dene
Gök gibi doğal
Gök gibi şaşırtıcı
- 9.Ne duygu üret
Ne çağrışım
O okurun işi
- 10.Dengeli ola
Öyle ki, cambaz sakar kalsın yanında
- 11.Kıvılcım külün altında
Külünü karıştırmayı unutma
- 12.Çağına uy
Zaman dışıymışsın gibi davran

Bunda çelişki yok.
 13.Bir avucun matematik,
 Bir avucun büyü,
 Bunda da çelişki yok
 Sonra düşün, olsa de ne çıkar:
 Çelişkidir şiir
 14.Matematiğin rastlantısı da diyebilirsin ona
 15.Geceyle gündüze denk
 Karşıtlığında
 Bütünü tümleyen(...)"(Uyguner,2000 : 207,209)

1940'ların sonunda Aksal, Cavit Yamaç, Celal Sılay, Nevzad Sudi ile sık sık "Adliye Kiraathanesi"nde buluşur ve şiir hakkında konuşurlar. Celal Sılay'ın Fazlı Hüsnü'yü abartılı bir biçimde övmesine bir tepki olarak yeni bir şiir yazma yöntemi önerir (Sudi, 2004 : 28).Bu yöntemi Nevzad Sudi şöyle anlatır:

"Bir büyük boy kağıdı, küçük parçalara ayıracaktık. Her parçaya şiirsel bir sözcük yazacaktık. Örneğin yaprak, dal, deniz, gök, masmavi, kuşlar, özlem, aşk, düş vb. Kağıt parçalarını büküp kapattıktan sonra karıştıracak, niyet çeker gibi bir bir alıp açacaktık. Bulduğumuz sözcükleri yan yana yazıp bir dize oluşturmayı deneyecektik." (Age, s.28)

Aksal, bu yöntemle yazdığı dizeleri hemen yırtıp atar. Diğer yandan bu oyun daha sonra başka şairlerce "Küllük" kahvesinde tekrarlanır(Age, s.28) .

Aksal'ın ilk kitabı olan **Şarkılı Kahve** 1944'te yayımlanır (Akbal, 1985: 133).Yazarın yayımlanan diğer şiir kitapları **Gün Işığı** (1953), **Duru Gök** (1953), **Bir Sabah Uyanmak** (ilk iki kitabın birlikte basımı, 1962), **Elinle** (1962), **Eşik** (1970), **Çizgi** (1976), **Şiirler** (toplu şiirler, 1979), **Zamanlar** (1982), **Bir Zaman Düşü** (1984), **Şiirler** (ikinci toplu kez şiirler, 1988), **Buluşma** (1990), **Batık Kent** (ölümünden sonra son şiirleri, 1993), **Şiirler** (1938-1993)'tür (Debağ, 2011: 14).

Oktay Akbal 'a göre sanatçının Cem Yayınları'ndan çıkan "**Bir Zaman Düşü**" bir roman, bir öykü gibi hızla okunabilecek kitaplardan değildir. Okurun elinin

altında bulunması gereken ve geniş bir zamana yayılarak, düşlere kapılarak okunması gereken bir kitaptır (Akbal, 1985: 133).

Aksal, 1980 yılında “**Şiirler**” adlı kitabı ile Yeditepe Şiir Armağanı’nı alır. 1990 yılında “**Buluşma**” ile Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü’nü kazanır. Aksal’ın çevirileri de bulunmaktadır; **Ağızda Bir Sevi, Paul Eluard’dan Şiirler, Çeviri Şiirler, Eluard ve Charles Baudelaire’den şiirler (1991)** (Debağ, 2011: 14).

Oktay Akbal, Aksal’ın şiirlerinin başarısını yazarın anlık durumlardan ,duyumsamalardan yola çıkmasına bağlamıştır; 1940’larda başlayıp seksenlerin sonuna uzanan şiir yolculuğunda en belirleyici özellik yazarın yaşlanmayan çocuk bakışını koruması, yaşamdaki anların peşini bırakmaması ve onları ölümsüzleştirerek birer tabloya dönüştürmesidir (Akbal, 1985: 134).

Sonuç olarak Aksal, İstanbul’un şairidir. İstanbul’un mahalleleri, bu mahallelerdeki evler, aile yaşantıları, sokak yaşamından görüntüler onun şiirlerinde yer alır. Özellikle dostlarına ve arkadaşlarına çok düşkün olan Aksal, için sevmek beraberinde en çok “özlem” duygusunu getirir. Yazar’ın şiirleri bazen çok hüznü bazen de çok canlıdır. Mutluluğun göremediğimiz kadar yakında olduğuna işaret eden Aksal, yaşama sevincini doğada bulur. Sanatçının şiirlerinde yaşama sevinci ve ölüm yan yanadır. İnsanın ölüme yazgılı olması, kırık dökük eşyalar, sararıp solan doğa, yabancılaşan yüzler, yitirdiğimiz “anlar” ve dostlar ile okura sürekli anımsatılır. Kuşkusuz Aksal’ın hüznü şiirlerinin altında yatan etken, sanatçının yaşama karşı duyduğu büyük tutkudur.

1.2.2. Öykücü Aksal

1950’li yıllar gerek şiirde gerek edebiyatta dilde ve biçimde yenileşmeyi yakalamanın peşinde olduğu yıllardır. Bu dönemin bir diğer özelliği de şairler ve öykücülerin birbirinden haberdar olmaları, sürekli iletişim içinde bulunarak, birbirlerinin yapıtları üzerine söz söyleyebilme yetisine sahip olmalarıdır. Jale Özata

Dirlikyapan’a göre bu hareketlilik yalnızca dergilerde çıkan tartışmalarda değil kamusal yaşamda da kendisini gösterir(Dirlikyapan, 2010: 38). Dirlikyapan, özellikle öykücüler için ayrı bir önem taşıyan edebiyat matinelерinin işlevini şöyle açıklar:

“Örneğin ilki 1953 yılında düzenlenen ve dönemin önemli şair ve öykücülerini bir araya getirerek onlara ürünlerini bizzat sunma ve dolaysız bir biçimde tepki alma fırsatı veren “edebiyat matineleri”, edebiyat yaşamını canlandıran önemli etkinliklerden biri olmuştur.” (Age, s. 38)

Sabahattin Kudret Aksal da Sait Faik Abasıyanık, Haldun Taner, Attila İlhan gibi eski ve yeninin tartışmalarına ev sahipliği yapan bu matinelерde yetişir (Age, s. 38). Aksal, şairliği dışında öykücülüğü ile de tanınır. Yazarın 1954 yılında basılan **Gazoz Ağacı** adlı öykü kitabı, 1955 yılında Sait Faik Hikaye Armağanı’nı kazanır. Ünlü eleştirmen Nurullah Ataç bu yapıttaki öyküler için şunları söyler: “*Sabahattin Kudret, Türkçeyi düzgün yazan, hikayelerini düşünce taşına kuran değerli bir yazardır.*” (Uyguner,2000 : 112) Yazarın **Yaralı Hayvan** adlı kitabı, ilk kitabından hemen bir yıl sonra 1956 yılında basılır, 1957 yılında Türk Dil Kurumu Edebiyat Ödülü’nü kazanır. Aksalın toplamda 27 öyküsü bulunmaktadır. Muzaffer Uyguner’e göre Aksal’ın öykücü olarak özgün bir yere sahip olmasının nedeni Nurullah Ataç’ın daha önce belirttiği gibi Türkçe’yi düzgün kullanması ve en ufak ayrıntıyı bile gözden kaçırmamasıdır (Age, s. 112). Münire Aksal’a göre bu seçiciliğin temelinde Aksal’ın öyküye de tıpkı şiir gibi yaklaşması vardır (Debağ, 2011: 12).

Muzaffer Uyguner, **Gazoz Ağacı**’nın on öyküsünden altısının, çocukluk, gençlik yıllarının mutlu anılarından oluştuğunu belirtmiştir. Ön plana çıkan öykü kişilerinden çok, onların bazı durumlar karşısında verdiği tepkiler ve yaşadıkları derin duygulardır. Yazarın öykülerindeki kişilerinin silik, doğa görüntülerinin ise kısa ve belirsiz olduğunu ileri süren Uyguner, bu görüşünü sanatçının **Büyükannemin Ölümü** adlı öyküsünü örnek göstererek açıklar; (Uyguner, 2000 : 112 ,113)

“**Büyükannemin Ölümü** öyküsünde, şu tümceler bunu gösterir sanırım: “Pencereyi açtığım zaman pencerenin, gemiye bindiğim zaman

geminin konuşan bir hali yoktur da asıl açmadığım pencere, binmediğim gemi dile gelir.” (Age, s. 114)

Vedat Günyol, **Yeni Ufuklar** dergisinin Temmuz 1955 tarihli sayısında Aksal’ın öykücülüğünü şöyle özetler;

“Aksal’ın konusuz öyküleri, bir iskele meydanında ya da herhangi bir yerde, anılarının dünyasına kayıp gidişinin, yıllarca önce yaşadığı bir anı yeni baştan yaşayışın hikayeleridir. Konulara gelince, onlar da, seyredip kafasında romanlarını kurduğu insanların kendisi olmayıp bizlere okuttuğu öyküler olsa gerek. Bu ikinci biçim öyküleri arasında **“Geceye Doğru”** adlısı, muhakkak ki kitabın biricik başarılı öyküsüdür. Emekliye ayrıldığı günün akşamında, geride bıraktığı acı tatlı anılarıyla hesaplaşan, haberi bir türlü veremeyip karısının, yetişkin kızıyla oğlunun umutlu rüyalarla dolu uykularına daldıkları o gemi misali evceğizinde sabahı bekleyen Refik Bey sahiden çok cana yakın, sahiden canlı” (Age, s. 114)

Vedat Günyol, Muzaffer Uyguner’in yorumuna katılmakla birlikte, öykü kişilerinin çizilmesine dair farklı bir görüş belirtir; Aksal’ın öykü kişileri, zengin biçimlenmiş iç dünyaları ile birlikte yazarın kaleminin ucunda kanlı canlı kimliklere dönüşür.

Semih Gümüş, Aksal’ın özellikle ilk öykülerinde Sait Faik ve M. Ş.Esendal’ın açtığı yoldan ilerlediğini belirterek, Aksal’ın öykücülüğü için şunları söyler; *“Kısa öykünün özelliklerini ustaca gerçekleştirmesi sonunda tamamıyla kendine özgü bir yazar olarak öykücülüğümüzde yer etmiştir.”* (Aksal, 2013: 112)

Uyguner, **Gazoz Ağacı** ve **Yaralı Hayvan** adlı kitaplarındaki öykülerin olaylara daha geniş yer vermeleriyle, çevre betimlemeleriyle benzerlik taşıdığını belirtirken **Yaralı Hayvan** adlı öykünün Aksal’ın öyküye nasıl yaklaştığını gözler önüne sermesi açısından ayrı bir önem taşıdığı belirtir. Uyguner görüşünü öyküden aldığı bir bölümle açıklar; (Uyguner,2000 : 114)

“Kurmuştu işte öyküsünü. Adamı da, kadını da kafasında çizmiş, davranışlarının nedenlerini bulup ortaya çıkarmıştı. Ama işini bitirmiş

sayılmıyordu. Biraz da eski öykü biçimlerine bağlıydı da ondan. Kişileri çizmek, duygularını, düşüncelerini anlatmakla yetinemez, gelişigüzel bir yerde kesemezdi. Bir öykünün öykü sayılması için belirli, kandırıcı sağlam bir sonu olması gerekmez miydi ? İşte şimdi de bir son bulmalıydı şu adamın öyküsüne.” (Aksal, 2013: 54)

Aksal’ın öykülerinin sonunu biçimlendirirken gösterdiği özenin temelinde, çok sevdiği ruhsal bir rahatsızlık geçiren büyük dayısının etkisi vardır. Büyük dayısı, çocukluğundan itibaren Aksal’ın öykülerini okur ve ona yol gösterir;

“Bak diyordu, çok düzenli senin yazdıkların. Şaşırtmıyor insanı. O adam var ya, arabaya en yakın kapıdan girmemeli, atların önünden dolaşıp öbür kapıdan girsin. Yazı dolambaçlı olmalı biraz.” (Uyguner,2000 : 24)

İ.Enginün’e göre Aksal, Sait Faik ile sadece ilk bakışta bir benzerlik taşımaktadır. Sait Faik’in öykülerindeki kişiler avareliklerinden mutluyken, Aksal’ın öykü kişileri mutsuzdur. Sait Faik yakaladığı anlık mutluluğa okuyucuyu da ortak eder. Aksal’ın öykü kişileri, yaşadıkları mutsuzluğun bilincindedirler (Aksal, 2013: 113).

Uyguner, yazarın **Yaralı Hayvan** adlı kitabında yer alan öykülerinin kişilerini yaşadıkları ortamla birlikte ele alırken, ön plana çıkanın bu kişilerin düşsel yaşantıları olduğunu ileri sürmüş, kurgulama, dil ve anlatımın başarılı olduğunu belirtmiştir. (Uyguner,2000 : 116)

Aksal’ın farklı kitaplarda yer alan öyküleri en son 2013 yılında Selahattin Özpalabıyıklar’ın yardımıyla Yapı Kredi Yayınları tarafından **“Saatler”** adı altında yayımlanmıştır. Münir Aksal, bu gelişmeyi şöyle anlatır;

“Bakın kitapları benim. Bana en güzel mirası bıraktı. Ben de Yapı Kredi Kültür Yayınları’na devrettim. Hikayeler, tiyatrolar, bütün şiirleri, Eluard’dan çeviriler... Ölümünden sonra Yapı Kredi’den beni arayıp eserlerini vermekle ilgili düşüncelerimi sordular. Hiç düşünmeden “evet” dedim. İkimiz de çok dağınaktık. Onun eserlerini ancak editör Selahattin Özpalabıyıklar yardımıyla toparlayabildim.” (Debağ, 2011: 7)

Yazarın **Saatler** adlı kitabında bulunan öyküler sırasıyla **Gazoz Ağacı, Yaralı Hayvan, Saatler, Soyut Oda, Vav'lar, Ev ve Ölü**'dür. Selahattin Özpallabıyıklar, bu kitap için neden **Saatler** ismini seçtiğini, kitabın ön sözünde şöyle anlatır:

“(…) Sonuçta Aksal'ın bütün yazdıklarında başlıca izleği olan “zaman”ı (şiiirlerindeki kadar felsefî ve soyut düzlemlerde, bağlamlarda olmasa da) ele aldığı bir öykü olan “**Saatler**”i tercih ettim. Umarım yaptığım seçimler, genç okurlarımızı Sabahattin Kudret Aksal'ın bütün öykülerini, oyunlarını ve (Enis Batur'un yerinde saptamasıyla “ürpertici yalınlıktaki”) şiiirlerini de okumaya yöneltecek uygunluktadır.” (Aksal, 2013: 9)

Yazarın **Gazoz Ağacı** adlı öyküsü, iki gencin birbirini ilerleyen zaman içinde nasıl yitirdiğini anlatır. Zaman, aşıkların en büyük düşmanıdır. Aksal'a göre bu zorunlu bir ayrılıktır. Kadın ve erkek için düşler gerçeğe dönüştüğü an, sararıp solar.

Saim, Hacı Emin kahvesinin hemen karşısındaki apartmanda oturan Melahat'ı sever. Onu görmek için tüm gününü kahvede geçirir. Bu ilgisi karşılıksız değildir. Saim, Melahat'ı gözetlerken oyun arkadaşlarına yenilir. Onlara gazoz almak zorunda kalır. Kahvede adı “Gazoz Ağacı” na çıkar. Melahat ve Sami bir gün yolda karşılaşırlar. Bu karşılaşmadan sonra mahallelerinden ayrılırlar. Saim, bir un fabrikasında işe başlar. Şehirde bir apartman çatısındaki odaya yerleşirler. Beraberlikleri hiç de düşledikleri gibi olmaz. Melahat'ın sorumluluğu, yaşam kavgasıyla birleşince Saim'e ağır gelir. Melahat da bütün gün evde hiçbir şey yapmadan Saim'i beklemekten sıkılır. Bir gün eski arkadaşı Osman ile karşılaşan Saim, eski mahallesini, kahveyi ne çok sevdiğini anlar ve eve geri dönmez. Saim, geçen zamanla birlikte Melahat ile kurduğu yaşamdan pişmanlık duyar. Duygularını şöyle açıklar:

“Bir kadınla bir odada kapalı geçen yaşamından utandı. Mahallede ise heyecan, macera vardı. Kahvede kağıt oynayan, pencereden değişik elbiselerle görünen kız maceraydı. Ama şimdi insana, sıkıntıdan uyuşukluktan başka bir şey vermiyordu.” (Aksal, 2013: 38)

Melahat ise “ev” diye isimlendirdikleri, düşler ve gerçeklerin örtüşmediği küçük bir odanın içinde tutsak kalır. Öğlene kadar süren ev işlerinden sonra zamanını

nasıl değerlendireceğini bilmez. Saim'in işten yorgun dönüşleri onun için büyük bir hayal kırıklığına dönüşür. Saim'in eski mahallesine dönmesiyle Melahat da kendi gerçeği ile yüzleşir.

“Hiçbir şey onu bu kadar üzmez, içinde bir şeyleri çökertmezdi. Saim’le aralarında sevginin çoktan yok olduğunu biliyordu ama, şimdi daha başka bir türlü perişan, bitkindi. Acayip, belki de büsbütün anlamsız bir duyguydu bu. Aylarca önce bir adamı sevmiş, sevgi, iyilik, rahatlık, güzellik her şey, her şeyin çevrelerinden dışarıda, başka bir yerde, pek tanımadıkları bir semtte olduğunu sanarak, üstelik bıraktıkları yere dönmeyi bir daha aklına getirmeyerek buraya gelmişti.(...)” (Age , s. 42, 43)

Melahat terzinin çırağı ile zaman geçirerek kendisini oyalamaya çalışır. İki genç de aslında birbirlerini hiçbir zaman sevmemiş olduklarını anlarlar. Saim, günlerce eve dönmeyince Melahat da evden ayrılır. Saim, avare yaşamına geri dönerken, Melahat yeni bir sevgili bulur.

Saatler’in dördüncü öyküsü olan **Soyut Oda**’da, Ali Numan Bey, eşi çocukları ve çevresi ile olan ilişkisini kesmek için evin üst katındaki bir odayı “soyut oda”ya dönüştürür. Bu davranışının temelinde insanın en yakınındakine ulaşamaması vardır. Yaşamın hızlı döngüsü içinde herkes kendi yaşamına döner ve birbirini anlayamayacak duruma gelir. Ali Numan Bey, kalabalık içinde kendisini yitirmemek için soyut odaya sığınır. Yalnızlığını özler. Eşi Fehime Hanım ilk başta bu düşünceye karşı çıksa da öykü ilerledikçe soyut odanın mimarına dönüşür. Kızı ve oğlu babalarını anlayabilmekten uzaktır. Onların yaşamı evin içinde değil dışarıdadır. Ali Numan Bey, bir akşam sofraya inmeyince, ölüsü çocukları tarafından bulunur.

Ali Numan Bey de Aksal’ın büyük dayısının izlerini sürmek mümkündür. O da tıpkı Ali Numan Bey, gibi kendisini çatıdaki bir odaya kapatsa da, aile birliğine zarar vermemek adına akşam yemeklerinde mutlaka sofraya iner.

Soyut Oda’da acı çeken bir insanın kendisini yaşamdan soyutlamasına tanıklık ederiz. Yazarın “**Yaralı Hayvan**” adlı öyküsünde de benzer bir biçimde öykünün

kahramanı bir otel odasına sığınarak yaşamdan kendisini soyutlar. Her iki öykü de ölümle biter. **Yaralı Hayvan**'da ve **Soyut Oda**'da ölüm beklenendir. **Soyut Oda**, farklı gelişen bir sonla **Gazoz Ağacı**'nın devamı olduğu duygusunu uyandırır. **Gazoz Ağacı**'nın Saim'i ve Melahat'ı ayrılmamış ve evlenmişlerdir. **Soyut Oda**'da Ali Numan Bey ve eşi Fehime Hanım olarak karşımıza çıkarlar. Zaman sadece çifti değil, aralarındaki ilişkiyi de yıpratmıştır. **Soyut Oda**'nın Ali Numan Bey'i ve eşi Fehime Hanım arasındaki ilişki zamanla vurucu hamleyi kimin yapacağı bilinmeyen bir meydan okumaya, satranç oyununa dönüşmüştür. Kadın ve erkek kesin bir biçimde birbirlerinin zihinlerini okur.

Soyut Oda daha sonra inceleyeceğimiz Sabahattin Kudret Tiyyatrosu'nda sık sık karşılaşacağımız kadın tipi ile karşılaşmak mümkündür. **Gazoz Ağacı**'nın Melahat'ı, Aksal'ın kendine özgü genç kız tipine örnekken, çok daha net çizilen Fehime Hanım, yazarın oyunlarında sık sık karşılaşacağımız “dırdırcı kadın” tipini oluşturur. Genç Melahatler evlendiklerinde kendi annelerinin de bir benzeri olan Fehime Hanımlara dönüşecektir. Aksal, kendini gerçekleştirmekten yoksun, yaşamdan ne istediğini bilmeyen erkeklerin karşısındaki en büyük engel olarak Fehime Hanım gibi kadınları sunar. **Soyut Oda**'da Aksal'ın Fehime Hanım'ı betimlemesi, okuyucuyu ciddi bir biçimde onun olumsuzluğuna ikna edecek boyuttadır. Bu yaklaşım Aksal'ın genel olarak erkekleri/babaları birer kurban olarak sunma eğilimine uygundur. Aksal, Fehime Hanım'ı şöyle anlatır;

“(...) Mutsuz bir kadındır o, hem de gerçek bir mutsuz, yüreğini saran bu ağır duygunun bir nedene bağlı olduğuna inanmıyordu da ondan. Balığın suda yüzüşü gibi, o da, mutsuzluğun doğasında yüzüyordu.” (Age, s.63)

Aksal, Ali Numan Bey'i ise şöyle anlatır;

“(...) Ali Numan Bey'e gelince, öykümüzün de gelişiminden anlayacağı üzere, o gerçek bir bilgeydi. Konumuzun dışında da olsa, beliriveren bir çağrışımı saptamak uğruna birkaç söz daha: Nükteden anlamayan kadınların kocalarıysa, kişiliklerine göre, sertliğe ya da suskunluğa itilmişlerdir”(Age, s. 63)

Ali Numan Bey, daha sonra inceleyeceğimiz Aksal'ın kendine özgü erkek tipinin net çizilmiş örneklerinden biridir. Aksal, erkeğin mizacından bile kadını sorumlu tutar. Aksal'a göre erkeklerin dünyaya küsmesinden de bu kadınlar sorumludur. Yazar, böylece **Soyut Oda**'da Ali Numan Bey'in kendisini kapatmasından, öykünün hemen başında Fehime Hanım'ı sorumlu tutar. Aksal, *“Kuşkusuz bu gözlemimiz nükteden anlamayan erkeklerin karıları için de tersyüz edilip kullanılmak üzere geçerlidir”* (Age, s. 63) diyerek ifadesini yumuşatsa da daha sonra inceleyeceğimiz tiyatro yapıtlarında bu ifade doğrultusunda biçimlenmiş hiçbir kadın kimlikle karşılaşmayacağız.

Sonuç olarak Aksal'ın öykülerinde süpriz, öykünün sonunda değil hemen başındadır. Aksal, okurunu öykünün hemen başlangıcında kahramanının yaşadığı “iç karmaşayı” duyumsatarak öykünün içine çeker. Okur karşılaştığı durumun karşısında kesin bir yargıya varamadan, öykünün diğer kişileri tarafından sunulan “olasılıkları” değerlendirmenin peşine düşer. Böylece aslında çok açık olan bir durum belirsizleşir. Bu kişiler, öyküde kısa bir süreliğine yer alsalar da, kahramanın iç gerçeğine ışık tutarlar. Aksal, bazen yan öykü kişileri yerine nesneleri/eşyaları da kullanmayı tercih eder. Öykü kahramanının, içinde bulunduğu durum, duyumsadıkları hakkında ayrıntılı bir biçimde düşünmesi, okuyucunun öyküyü kahramanın iç sesini takip etmesine yöneltir. Bu yapı Aksal'ın öykülerinin kuruluşunda önemli bir rol oynar. Durum öykücüsü olarak tanımlayabileceğimiz Aksal'ın öykü kahramanları bir “an” içinde yaşarlar. “Anlar” değiştikçe, kişilerin duyguları, düşünceleri, kendilerine çizdikleri yol da değişir. Mutluluk ya bir önceki ya da bir sonraki “anda” gizlidir. Bu nedenle mutluluk öykü kahramanı/okur için sadece gizemli bir anlatı özelliği taşır. Yaşandığı farkında olmadan yaşanmıştır, geçmişe dönüşmeden değeri anlaşılmamış ya da düşler aracılığıyla zihnin duvarlarında canlandırılarak var olabilmıştır. Aksal'ın öykülerini bu kadar hüznü yapan kahramanlarının mutluluğu bir başka kişide, zamanda ve mekanda bulamayacaklarını bilmelerinde yatar. Öykü kahramanı yaşadığı bunaltıdan kurtulmak için iç dünyasına kapandıkça diğerlerine yabancılaşır, onları ötekileştirir. Kendi varlıklarına sığınmayı bir çıkar yol olarak gören bu kişiler, yitip yok olmaya, hiçliğe uzanmaya yazgılıdır. Sadece kendilerine ait bir dünyada/uzamda/mekanda/zaman diliminde yaşamak isteyen bu kişiler için “mutluluk” küçük şeylerin içinde gizlidir.

Aksal, yaşamın da yaşadığımız anlar gibi solmaya yazgılı olduğunu sık sık anımsatır. Yaşam soyutluktan kurtulup, somutlaştıkça çirkinleşir.

Aksal'ın öykülerinde okuru/ kahramanı, maceraya çağıran iç dünyadır. Anlık duygular, durumlar öykü ilerledikçe dış dünyayı biçimler. İlerleyen zamanla birlikte “iç dünya”, “dış dünya”nın yerine geçer. Öykü kahramanları en büyük savaşımalarını bu mücadele sırasında verirler. Aksal'ın içe dönük kahramanları kendilerine özel düşsel bir dünyada yaşasalar da, dış dünyanın gerçeklerinin karşısında her zaman ezilirler. Aksal, öykülerinde kahramanını ve kahramanının dışındaki kişileri tanıtırken fiziksel ve sosyolojik özelliklerinden çok psikolojilerine önem verir. Yazar, psikolojik çözümleme yaparken bir psikolog titizliğinde çalışır. Bunu yaparken toplumdan kopuk olduğu izlenimini veren öykü kişilerinin üzerinde oluşan değer yargılarının etkilerini de vurgular.

“Resim fincanın kendisi değildir, fincanın resmidir. Kuşkusuz tiyatro da öyle. Yaşamla kişiler değildir tiyatro, yaşamla kişilerin oyunlaştırılmasıdır. Coşku da ne fincana, ne de yaşama bakmakla doğmuyor. Coşkunun kaynağı fincanın resminin yapılışında, yaşamın oyunlaştırılmasında, bu sanatsal eylemi gerçekleştirmenin sağlanışındadır.” (Aksal, 1978:78)

1.2.3. Denemeci Aksal

Aksal, çeşitli konularda yazdığı denemelerini **Geçmişle Gelecek** adlı kitabında yayımlamıştır. 1978 yılında yayımlanan bu kitap Aksal'ın tiyatro düşüncesi üzerine ne kadar ayrıntılı bir biçimde eğildiğini gösterir. **Geçmiş ve Gelecek**, üç bölümden oluşur. Birinci bölüm olan “**Sorunlar, Değişler**”deki deneme başlıkları sırasıyla Geçmişle Gelecek (1975), Güç Dönem(1976), Yazınımız (1976), Bir Çelişki (1976), Batıya Yönelmek, Kendimizi Bulmak (1976), Yenilenen Klasik(1976), Göz Canlının Neresinde (1974), Edebiyat ve Felsefe Öğrenimi Üstüne (1974), Dıranas'ın Şiiri (1975), Sinema Sanatı (1954), Sinema Yazını Olabilir mi ? (1954), Tiyatro Eğlence mi ? (1966), Bilmem Kaçınıcı Kez (1966), Oyun Kişilerinin Dili Üstüne (1954), Anlamak ve Duygulanmak (1952), Şiir Üstüne (1963), Eleştiri Üstüne (1969), Tiyatro Üstüne (1977),

Sanatı Savunmak (1978)'tir. “**Anmak ve Düşünmek**” adlı kitabın ikinci bölümünde Aksal’ın Yahya Kemal Beyatlı (1958), Nurullah Ataç(1957), Sait Faik(1954), Cahit Sıtkı (1956/1976), Orhan Veli(1954/1967), Ziya Osman(1957), Celal Sılay(1975) ve Beyoğlu (1977) üzerine yazdığı yazılara yer vermiştir. **Birkaç Oyun** başlıklı son bölümde okuduğu ve izlediği oyunlar (On ikinci Gece, Cadı Kazanı, Godot’u Beklerken) hakkında düşüncelerini aktarmıştır. Aksal, denemelerini çoğu zaman felsefi sorularla beslemiş, tanımlanamayan olanı açıklığa kavuşturmanın peşine düşmüştür. Bunu yaparken kuşkusuz sorulması gereken ilk soruyu da kendisine sormuştur.

Çeşitli türlerde yapıtlar veren Aksal, kişiyi sanata iten etkenler üzerinde uzun uzun durmuştur. Yaşadığı toplumu, yaşadığı çağı yazarak, bugüne dair bir saptama yapmak mı ? Sorunlardan kurtulup, bir boşalım mı yaşamak ya da kendini tanımak mı ? Aksal’a göre tüm yukarıdaki etkenler sanata yönelmek için bir nedendir ama ortak bir nokta oluşturmaz. Esas amaç, zamanı aşmak ve zaman dışı olmaktır. Aksal, bu konudaki düşüncelerini şöyle aktarır (Aksal, 1978: 24) :

“Bugün kalıntılarını bulduğumuz bir taşı oraya diken adsız ilk çağ insanından günümüzün yontucularına dek hiçbir ozan, öykücü, ressam, ezgici yoktur ki sonunu düşleyemeyeceği bir zamana doğru uzanmayı ya da bir zamansızlığı özlememiş olsun.” (Age, s. 25)

Aksal, tiyatro ile ilk kez çocukken tanışır. Ailesi bayramlarda eğlenmesi için onu tiyatroya götürür. Bu dönemde Karagöz’ü çok seven yazar, ilk oyunun lisede yazar. Beğenmediği için kimseler okutmayıp, yırtar atar (Debağ, 2011: 5). Münire Aksal, o dönemde tiyatroya olan bakış açısını şöyle açıklar; “*Eski aileler, sevsin sevmesin, tiyatroya giderlerdi. Tiyatroya gitmek adetti.*” (Age, s. 6)

Aksal, **Geçmişle Gelecek** adlı deneme kitabında ona daha sonraları tiyatroyu çok sevdirecek olan Karagöz oyunu ile olan ilk karşılaşmasına ayrıntılı olarak yer verir:

“1930 yıllarının Ramazana rastlayan aylarında İstanbul’un birçok semtinde, sadece o süre için, her gece Karagöz oyunları vardı. Özellikle çarşı içlerinde büyük bir kahve kiralanı, Bayram’a dek düzenli olarak

Karagöz gösterileri sürerdi. Şimdi anımsadığım o karlı kış gecelerinde daha ezilmemiş karları gıcırdatarak en azından haftada bir özlemle Karagöz'ün yolunu tuttuğumdur. Neydi Karagöz ? Bence Karagöz'ün en gerçek tanımı onun bir başka adındadır:Düş oyunu” (Aksal, 1978: 126)

Aksal, ramazanı izleyen bayram günlerinde kışın getirdiği zor koşullara karşın bazı semtlerin bayramyerlerinde kurulan çadır tiyatrolarına gider. (Age, s. 127) Darülbeyit'e ilk kez ilkokul son sınıftayken giden Aksal, özellikle melodramlardan ve bu oyunlardaki oyuncuların abartılı, gerçekdışı oyunlarından hoşlanır. Yazar, o günlere ait bir anısını şöyle dile getirir(Age, s. 128) :

“(…) Bir gün de bir arkadaşımla gitmiştik. Celal Musahipoğlu'nun bir güldürüsünde Hazım sahnede bir hindiye parçalayarak yemişti. Çıktığımızda arkadaşım, Hazım'ın yediği hindinin gerçek bir hindi olduğunu söyledi. Sahnede yenen hindinin gerçek bir hindi olması onu hayran bırakmıştı. Bu hayranlığı o gün de anlayamadım.” (Age, s.128)

Yaklaşık bir iki yıl sonra Aksal, tiyatroya kendini daha da yakın hissetmesine neden olan **Peer Gynt** ve **Hamlet**'i izler. Yine de tüm bu oyunlar, onun tiyatro kavramı ile ilk tanışmasını beraberinde getirmez. (Age, s. 128) Aksal, tiyatro kavramı ile tanıştığı ilk günü şöyle anlatır:

“(…) O zamana dek çokluk ortadan arkaya doğru sıralanan koltuklarda oturmıştım. Bir gün de ön sıradaki yerlerden birinde perdenin açılmasını bekliyordum. Gözüm sahnenin hemen üstünde o süslü tavanın oymalarından birine yaldızla yazılmış bir sözcüğe ilişti:”Poesie” Bu sözcüğe o gün de, ondan sonra da her gidişimde perdenin açılmasını beklerken, perde aralarında uzun uzun baktım. Diyebilirim ki o günlerin seyirciliğinden bende kalan en etkin izlenim, en bozulmayacak büyü, izlediğim nice oyundan çok o sözcükte saklıdır. “(Age, s. 128, 129)

Aksal, **Tiyatro Üstüne** adlı denemesinde “tiyatro nedir ?” sorusunun peşine düşer. En basit şekliyle “*birden çok sanatın karışımı olan ama gene de bağımsız bir sanat*” olarak tanımlarken düşüncesini şöyle açıklar: (Age, s.130)

“Tiyatro sanatının ortaya çıkmasına yardım eden bu sanatların da kendilerine özgü ilkeleri yasaları vardır. Varlıklarını korumak için titizlikle korudukları yasalardır bunlar ama, o sanatların tümü tiyatronun bileşiminde toparlanınca bu kez o yasaların yerini tiyatronun kendine özgü yasaları alır. Buyruk, bileşimi sağlayan öğelerin yasalarında değil, bileşimin yasasındadır. Böyle olduğu için de tiyatro bağımsız bir sanattır diyoruz.” (Age, s.130)

Aksal, **Geçmişle Gelecek** adlı deneme kitabında “**Tiyatro Eğlence mi ?**” başlıklı yazısında bugün bile halen tartışılan bir konuyu ele almıştır. Eğlenmenin karşıt kavramının sıkılmak olduğunu belirten yazar, bu şekilde düşünüldüğünde kimsenin tiyatroya sıkılmak için gitmediğini vurgular. Diğer yandan yazar bu tutumun bir önyargı taşıdığına da dikkat çeker. (Age, s. 62) Aksal, düşüncelerini şöyle aktarır:

“(…) Gördüğünüz bir oyunun sanat değeri olmadığını söylemeye kalktınız mı karşılıkları hazır olacak: Siz neye dayanarak bizim oyunlarımızı sanat değerine göre tartışıyor bakalım, diyecekler. Biz halkı hoşnut ediyoruz, seyircimiz iki saat boyunca oyalanıyor, soluğunu tutarak ya da güle eğlene bakıyor bize, dinliyor bizi.” (Age, s. 63)

Aksal, tiyatro bir eğlencedir tanımlamasının Louis Verneuil, Jaques Deval, Andre Roussin gibi yazarların oyunlarını eleştiriden uzak tutmak için kullanılan bir kılıf olduğunu da iddia etmiştir. Yazara göre bu sözün ortaya koyduğu en büyük tehlike tiyatroyla seyircinin arasına eleştirmenin girmesini önlemiş olmasıdır. (Age, s. 63)

Aksal’ın düşlediği izleyici, **Hamlet**’in “var olmak ya da olmamak” ikilemiyle eğlenebilecek kadar beğenileri incelmış kişileridir. (Age, s. 63) Yazar, tiyatro ve eğlence arasında kurduğu ilişkiyi şöyle somutlar:

“(…) Bir seyirci topluluğu düşünün ki, Giraudoux’nun kurduğu düşsel düzen, Montherlant’ın ortaya koyduğu töreler acunu, içinde rahatlıkla soluduğu bir hava, çekinmeden söyleyelim, bir eğlence onun için, tiyatro adına bundan çok göneneceğimiz ne olabilir ? Gerekli bulunduğu için, eğitilmek için kendini yorarak bakmıyor o oyunlara, onlar soluduğu hava değin doğal ona, böyle bir seyirci topluluğunun varlığından çok bir ülkede tiyatronun, sanatın geliştiğini, yer ettiğini de gösterebilir ?” (Age, s. 64)

Sanatseverliğin en büyük kanıtı, bir sanat yapıtını dönüp dolaşıp defalarca okumak, bir sanat yapıtını defalarca dinlemek veya ona bakmak olduğuna inanan Aksal’a göre tiyatrodan beğendiğimiz oyunu yeniden izlemek isteği taşıyamıyorsa, tiyatro sevgisinden uzağız demektir. Yazar’a göre Shakespeare’in ya da Ionesco’nun bir oyununu bir çok kez görme isteği, tiyatro tutkusunun en somut belirtisidir (Age, s. 67). Aksal, daha önce izlenilen bir oyunu, defalarca izlemeye verdiği önemi şöyle anlatır:

“Gördüğü oyunlara yeniden giden kişi, ister istemez tiyatro edebiyatından da öteye geçecek, oyunun türlü oynanışlarını görecek için, oyunculuk sanatıyla da ilgilenecek, karşılaştırmalar yapacak, oyunculuk sanatının da tadına varacaktır. Tiyatro sevgisinin ancak bu türlü yer edeceğini, bütünleneceğini kim bilmez ? (Age, s. 67)”

Aksal bir sanat dalının, toplumun sanat severlerince konuşulmadıkça, günlük yaşamın içine sızmadıkça, var olamayacağına inanır (Age, s. 208). Aksal’a göre bir toplumda tiyatronun benimsendiğini gösteren en temel öge oyun okuma alışkanlığının yerleşmesidir. Oyunun bir roman ya da öykü gibi okunamayacağı için, okuyucunun düş gücüne büyük iş düşer. Okuyucunun kişileri, onların ses tonlarını canlandırması, sessizlikleri doğru yorumlaması zorunludur (Age, s. 68). Aksal, oyun okuma alışkanlığının izleyiciye katacaklarını şöyle vurgular:

“(…) Yönetmenin biçimlerle, insanlarla yaptığı işi oyun okuru düşüyle yapacaktır. Daha doğrusu, iyi ya da kötü, yönetmenin ilk işini, daha sahneye çıkmadan, kafasında yaptığı işi yapacaktır. Bu türden kişilerin çoğalması kadar da bir toplumda tiyatronun yerleştiğini, tiyatro sevgisinin belirdiğini başka ne gösterebilir ki ?” (Age, s. 68).

Aksal’ın üzerinde durduğu konulardan biri de tiyatro da kullanılan dil ve yazarın tutumudur. Aksal’a göre oyun kişilerin kimileri çok az değişime uğrayan yaşamdan alınan gerçek kişilerdir, kimileri yine yaşamdan alınmakla birlikte soyutlanma yoluna gidilmiş kişilerdir, bazıları ise sadece bir düşüncenin simgesi olarak karşımız çıkar. Soyut kişileri konuştururken yazarın dil açısından güçlük çekmeyeceğine inanan Aksal, yaşamdan alınmış kişiler karşısında yazarın işinin daha zor olduğunu vurgular: (Age, s. 72)

“Çevremizde rastladığımız insanları düşünün, oyun yazarı nasıl konuşturacak onları? Örneğin bir kahveci çırağı, eğitimsiz bir yaşlı kadın, eski bir emekli nasıl konuşacak ? Yaşamın bugünkü diliyle mi ? Yoksa sözcüklerin diliyle mi ?” (Age, s.73)

Tiyatronun gücünü sözden alan bir sanat olduğuna inanan Aksal, oyun yazarının oyun kişilerini konuştururken, ne türden kişiler olursa olsun, bir şair gibi dil özleşmesinin kaygısını duymaları gerektiğini savunur. Yaşam tiyatro sahnesine taşınmadan önce nasıl sanatsal bir süzgeçten geçiriliyorsa, sahne dili de özleşmenin sağlanabilmesi için süzgeçten geçirilmelidir. Aksal, bu düşüncesinin bir örnekle açıklamalar: (Age, s. 73)

“Örneğin bir kahve çırağını, yaşamda konuştuğu gibi, küçük bir değişiklik yapmadan konuşturalım demek, sahneye kahvecinin çırağını oynayacak oyuncunun yerine kahveci çırağının kendisini çıkaralım demekle birdir. Gerçeği yadsıyacak mıyız böylece ? Yadsımayacağız kuşkusuz. Unutmamalı ki, sahnede kahveci çırağını oynayan oyuncu, kahveci çırağından da gerçektir.” (Age, s.73)

Aksal’a göre tiyatro, bir soyutlama ve genellemedir. Klasik olarak adlandırılan oyunların dilinin yaşam dili değil şiir dili olduğunu savunan yazar bu düşüncesini örneklerle şöyle açıklar:

“Örneğin **Kral Oidipus, Elektra** bir kişiden çok bir simgedir bugün, o denli kapsamlıdır. **Hamlet, Kral Lear, Romeo’yla Juliette, Othello, İago, Harpagon, Tartuffe, Orgon, Faust ...** adlarının anılmasıyla bir anlam yükünü de birlikte getirirler. Kimi kez tanımlamak istediğimiz bir kişi için, o bir **Tartuffe**’tu deriz ya da bir **İago**.” (Age, s.139)

Tiyatronun diğer sanatların tümünden daha fazla alıcısını kazanmak zorunda olduğunu savunan Aksal’ın oyun dili üzerindeki saptamalardan biri de dil tavır ilişkisine dairdir. Aksal, aynı zamanda “dil sanatçısı” olarak adlandırdığı oyun yazarının, sözcük seçiminde oyun kişilerinin yaşını da gözetmek zorunda olduğunun altını çizer (Age, s. 74).

Aksal tiyatronun yaşamsallaşmasında dilin önemli bir görevi olduğuna inanır. Sanatçıya göre tiyatromuzun en önemli sorunlarından biri de sözün sahnede değerlendirilmesidir. Oyuncular dilin tadını çıkaramıyorsa, sahne düzeni ne kadar kusursuz olsa da, bir anlamı kalmaz. Seyirci mutlaka dilin güzelliğini duymalıdır (Age, s. 208,209).

Aksal, tiyatroda diğer tüm öğelerden önce sözün geldiğini şöyle açıklar:

“Bir oyun oynamayı düşündüğünüzde ilk aradığınız bir çalgı mı ? Bir dekor mu? Ya da sahneyi bir bale düzeniyle göndirecek usta bir oyuncu mu? Hayır, önce bir oyun, yazıya dökülmüş bir oyun ararsınız. Bir başka deyimle tümceler, sözcükler ararsınız. Öbürleri sonradan gelir, gelir de oyuna uydurulur, oyuna göre ayarlanır. İlk aradığınız, ilk el attığınız öge söz olduğuna göre, ilk işiniz de, vazgeçemeyeceğiniz işiniz de sözü değerlendirmek, sözün tadını duymak, duyurmaktır.” (Age, s. 209)

Aksal’a göre sanatçı yaşama sevgiyle bakar. Oyun kişilerini oluştururken, onları arayıp ayrıntılı bir biçimde tanımaya çalışırken de bu sevgiden beslenir. Moliere’in Monsieur Jourdain’e, Harpagon’a, büyük bir sevgiyle yaklaştığına inanan Aksal, bu konudaki düşüncelerini şöyle açıklar: (Age, s.104)

“(…) Sanatçının kişilerine, konusuna duyacağı sevgi kavramı üstünde anlaşmak gerek. Sanatçının duyduğu bu tür sevgiden, değer yargılarının sınavını geçirmiş bir katılmayı, bir desteklemeyi anlamıyorum. O kişilere, o konuya salt eleştirel usun gözüyle bakmamayı, kendini onların yargıcı yerine koymamayı, daha çok onlarla duygusal bir alışverişte bulunmamayı anlıyorum. Bir de sanatçı, kişilerini yaşamını arayıp bulur, ortaya koyarken onları daha tanımamakta ve bilmemekte olduğu için öğrenmedik durumundadır. Her arayışta, her öğrenmede bir sevgi duygusu saklı olmalıdır, bunu belirtmek istiyorum.” (Age, s. 105)

Aksal, **Moliere**’in gülümseyerek yaklaştığı **Tartuffe**’un tamamlanmış halinin, okurlar, izleyiciler kadar **Moliere**’i de tiksindirdiğini iddia eder ve **Tartuffe** şekillenmeden önce eğer yazar ona bir yargıç gözüyle yaklaşmış olsaydı, klasik oyunlar içinde yer alamayacağını iddia eder (Age, s.105).

Aksal’a göre oyun yazarının yapıtını şekillendirirken duyduğu sevgi, duygusal bağ, ya da ilgi, önyargıları bırakıp çalışma sürecinde bir öğrenciye dönüşmeyi de beraberinde getirir. Oyun yazarını “yontu sanatçısına benzeten” yazar, ürün vermeden önce yaşanan öğrencilik evresini şöyle açıklar: (Age, s.106)

“(...) Shakespeare, **Hamlet**’i kurarak öğrenir. Goethe, **Faust**’u yazarak **Faust**’u öğrenir. Bu iki yapıt yazıldığı sürece **Hamlet** bir okul, Shakespeare öğrenci, **Faust** bir okul Goethe öğrencidir. O kadar zayıf, kuşkulu duymuş olmalıdırlar konularının, taslaklarının karşısında kendilerini, gene bir o kadar tutkulu. Avucunda tuttuğu bir karanlık yığınınan ne çıkacağını kesinlikle bilmeyen kişinin o pek doğal kuşkusundan başka bir şey değildir, bu kuşku. Ancak o bilmemekten, tanımamaktan doğan kuşkuyla tedirginliktir ki sanatçıyı karanlığını aydınlatmaya zorlar, yardım eder ona.” (Age, s.107)

Yazar’a göre sanatın gelişmesinde büyük katkısı olan eleştirmen de tıpkı oyun yazarı gibi bir öğrencidir; kendini okurlarının yerine koyarak ilerler. Yazar ile aynı karanlığı paylaşır (Age, s. 107). Tiyatronun, sanatın, toplumun gelişmesinde eleştirmenin varlığının önemini şöyle açıklar:

“Bir toplum düşünün ki, insanların çoğunluğu için sanat besin kadar, su kadar, hava kadar zorunlu. Diyelim ki yüz bin kişilik bir kentte yayınlanan sanat dergilerinin okuru beş binin üstünde, sadece o kentte bir batık gene bir o kadar satılıyor. Üç bin kişilik bir konser salonu haftada üç kez doluyor rahatça, sergilerle tiyatrolar da ona göre. Bir oyun bütün bir dönem oynanıyor, tiyatro sayısı da onu aşkın. En öncü yapıtlar bile hemen büyük bir ilgi ile karşılanıyor. Sanatçı okunmak, görülmek, dinlenmek bakımından büyük bir doyunluk içinde. Üstelik bir değerler karmaşası da yok, ortak ve belirli bir çizgideki beğeni egemen. Ama, tek bir eleştirmen yok! Eleştiri eylemi yok. Tek bir kişi bile yazmıyor sanat üstüne konuşmuyor(...) Böyle bir toplumda sanatçı mutlu mudur ? (...)”(Age, s. 119)

Diğer yandan Aksal, deneme kitabında ismini vermediği bir eleştirmeni de eleştirmekten geri kalmaz. “O her akşam, kimliğine büründüğü kişiyi yeni baştan yaratıyor. Büyük bir coşkuyla oynuyor oyununu” diyerek oyuncuya olan beğenisini dile

getiren eleştirmen için Aksal'ın yaptığı saptamalar, yazarın oyunculuk hakkında ne düşündüğüne dair bilgi sahibi olmamızı sağlar: (Age, s. 233)

“Bir oyuncunun, örneğin **Hamlet**'i ya da **Macbeth**'i her akşam yeni baştan yarattığını söylemek, ya tiyatroyu sanatın dışında bir olgu saymak ya da sanatta yaratanın ne olduğunu bilmemek anlamına gelmelidir. Çünkü, oyuncunun oynayacağı kişiyi oluşturması da bir yaratıdır, şiirin yazılmasından, resmin çizilmesinden ayrımı yoktur.(...)” (Age, s. 233)

Aksal'a göre oyuncu prova aşamasında oyun kişinin kimliğine bürünmek için sayısız deneme yapar ve her denemesinde büyük bir coşku duyar. Oynayacağı kişiyi en küçük ayrıntısıyla somutladıktan sonra geriye yaratılan kişiyi iyice belleğe sindirmek kalır. Böylece oyuncu her akşam aynı kişiyi eksiksiz olarak yineleyebilecektir. Aksal bu düşüncesini ismini vermediği bir kuramcının sözü ile açıklar: (Age, s. 233)

“Bir tiyatro kuramcısı, iyi bir oyuncunun oyununu oynarken, tiyatrodan çıktıktan sonra evinde hangi yemeği nasıl pişirebileceğini bile düşünmesinde bir sakınca olmadığını söylüyordu. Vurgulamak istediği gerçek bu olsa gerekti” (Age, s. 233)

Aksal, eleştirmenlerin işlevleri hakkında da önemli değerlendirmeler yapmıştır. Eleştirmenlerin bir yapıta duyduğu hayranlığı dile getirmekten kaçınmalarının nedeni olarak hayranlık duygusunun altında yatan şaşırma duygusunun, bir şeyin nasıl yapıldığını açıklayamamaktan geldiğini iddia eder. Diğer yandan yazar eleştirmence ayıp olarak görülen hayranlık duygusunun, dile getirilmemesini asıl büyük bir ayıp olarak görür (Age, s. 226).

Aksal, deneme kitabında izlediği oyunlara dair düşüncelerine de yer verir. **Bir Oyun, Bir Eleştirmen** adlı yazısında Thorton Wilder'ın “**Her Şeye Rağmen**” adlı oyununu eleştirir. İnsanlığın başlangıcından günümüze dek geçirdiği değişimi anlatan yazar, oyunun sonunda oyun kişilerinden Sabina ile izleyicilerine bir soru sorar; “*Bu oyunun sonunu mu merak ediyorsunuz ? Bu oyunun sonu daha yazılmadı.*” (Age, s. 231)

Aksal, yazarın insanın doğayla olan serüveninin düşsel bir ortamda vermesiyle ilginçliği yakaladığını savunurken, herkesçe bilinen bir mesajın iletilmesinde özgünlüğün büyük bir rol oynadığına inanmakla beraber, mesaj sözcüğünün tiyatrodaki karşılığını şöyle açıklar: (Age, s.231)

“Ne denli ilginç, ne denli önemli olursa olsun nedir bildiri ? Bir tümce, o kadar. Bir tümce de bir oyun değildir, ya da biz bir tümceyi duymak için tiyatroya gitmeyiz. Aradığımız, o tümcenin tiyatronun öğelerinden oluşmuş bir görüntüye verilmesidir.” (Age, s. 231)

Aksal, **Bir Tiyatro Olayı: Godot’u Beklerken** adlı denemesinde “günümüzün öncü tiyatrosu” olarak tanımladığı **Godot’u Beklerken**’in getirdiği önemli yeniliklerinden birini şöyle açıklar:

“İster insanlığın beklemesi diye düşünelim, her iki durumda da özünün bekleme duygusundan başka bir şey olduğunu söyleyemeyiz. Bir oyunun özünün-sadece bir duygu olduğunu, bir oyunun sadece bir duygu üzerine kurulduğunu, kurulabildiğini ilk olarak görüyoruz.” (Age, s. 222)

Aksal, denemelerinde Ionesco ve Beckett dışında John Osborne’a yer verir. Osborne’un **Öfke** adlı oyunundan yola çıkarak, Aksal tiyatro kuramcılarını eleştirir. Oyunun baş kişisi Jimmy’nin başarılı bir biçimde çizilirken, diğer kişilerin iyi biçimlendirilmediğini savunan Aksal, oyunun özellikle tek kişinin psikolojik durumuyla yakalanılan yüksek gerilimin de başarılı bir oyun yazmak için yeterli olduğunu savunur (Age, s. 231).Aksal, bu oyundan yola çıkarak düşüncelerini şöyle açıklar:

“Bu öteden beri bilinen bir gerçektir, ama her çağda eksik olmayan öyle bir tiyatro uzmanı örneği vardır ki, usu yatmaz buna, tiyatro bir entrika kurmaktır, giderek dört beş açmazlı bir entrika kurmaktır sanır. İşte bu tür bir tiyatro anlayışına karşı çıkanlardan biri olduğu için John Osborne’u sevdim.” (Age, s. 215)

Deneme kitabında Aksal'ın üzerinde durduğu oyun yazarlarından biri de Ionesco'dur. Aksal, çocukluğundan başlayarak çok sevdiği **Karagöz**'ün öncü tiyatroya kaynaklık ettiğini vurgularken, aralarındaki benzer noktaları şöyle vurgular:

“Örneğin Ionesco'da tümce ve sözcük bozulmalarını, konuşunun ikide bir mantıksal gelişimden ayrılarak atlamalarla yürüdüğünü anımsayalım. Karagöz'de de öyle, oyun kişileri de ikide bir sözcükleri bozarlar, tümcenin mantıksal yapısını değiştirirler, anlatılan olayların ayrıntılarını belirtmekten kaçınırlar, çok genel, çok soyut bir görünüm içine girerler. Doğanın gerçeği bırakılır bir yana, Karagöz'ün gerçeği kurulur. Böylece, bize de gerçek daha belirgin görünür. Düş oyununda da amaç gerçeği yakalamaktır, değişen gerçeğe ulaşmanın yöntemidir sadece, o gerçeği gerçektışı bir yöntemle saplayacağına inanır.” (Age, s.126)

Aksal, Ionesco'nun **Sandalyeler** adlı oyunu hakkındaki düşüncelerini de bu görüş doğrultusunda şöyle özetler:

“**İskeleler** anlamsız, karanlık bir oyun mu ? Bence tam tersine açık, aydınlık bir oyun. Sanat yapıtlarının tümünde olduğu gibi **İskeleler**'de de biçim bozmalarıyla soyutlama anlam adına, açıklık adına yapılmıştır. Aykırı bir düşünce gibi görünse de, sanatın başlıca doğrusunu kapsayan ilke şu bence: Gerçek etkisi ancak gerçeğin değiştirilmesiyle verilebilir. İskeleler de, bir biçim bozma, soyutlama yoluyla, yaşadıkları sürece bir şey yapmamış, içleri dolu, yaşlı karı kocanın acısını, seyirciyi büyük ölçüde etkileyerek, çok güzel veriyor. Çağımızın kalburüstü oyunlarından biri.” (Age, s. 225)

Sonuç olarak Aksal, tiyatroyla ilişkisini ailesinin ve içinde bulunduğu ortamın alışkanlıkları çerçevesinde geliştirmiştir. Denemelerinde Karagöz'den Ionesco'ya kadar uzanan gelişim çizgisini inceleyerek kendi görüşlerini ortaya koymuştur. Sanata büyük bir sevgiyle yaklaşan Aksal, tiyatroyu yazardan başlayarak oyuncusu eleştirmeni izleyicisi ile bir bütünsellik içinde ele almış böylece tiyatronun diğer sanat dallarından farklı olan çoğulcu yönünü kuramsal olarak açıklamıştır. Sanatçı tüm bu kavramları açıklarken, onların işlevlerini de değerlendirmiş, derinlemesine incelemiştir. Ayrıca, düşüncelerini açıklarken dildeki ustalığı ve anlatım kolaylığı nedeniyle okurlarını zorlamamıştır.

II BÖLÜM

SABAHATTİN KUDRET AKSAL TİYATROSU OYUN YAZARLIĞININ GENEL ÖZELLİKLERİ

“Sabahattin Kudret Aksal tiyatrosu, “düş”ün gerçeğe, gerçeğin “düş”le göğüslediği kıl payı bir dengede biçimlenir. Duygu ve düşüncenin, şiirin imbiğinden geçirilerek damıtılan özü, sahnedeki oyun kişilerinin sayısı azaldıkça, oyun kısaldıkça, “söz” düzeyinde “ekonomik” kullanım ağırlık kazandıkça daha bir billurlaşmaktadır.” (Yüksel,1997 : 92)

Batılı anlamada Türk tiyatrosunun yazgısının şairlerin katkılarıyla biçimlendiğini savunan Ayşegül Yüksel, diğer yandan tiyatrodan doğrudan doğruya “şiir” biçimini kullanan şairlerin etkisinin sınırlı kalmakla birlikte, sürekliliğini de koruyamadığının altını çizmiştir. Şairlerimizin çoğunun şiirsel bir düzyazı anlatımıyla biçimlendirdiği oyunlarında, olay dizisinden çok dramatik durumun ön plana çıkarıldığı gözlemlenmiştir. Bunun sonucunda, Türk tiyatrosunda sözün öncelik taşıması bir alışkanlığa dönüşmüştür(Yüksel, 1997: 89).

Yüksel’e göre söze yaslanan bu oyunlar, tiyatromuzun görsel ve işitsel devinim açısından gelişimini kısıtladığı gibi tiyatronun vazgeçilmez koşulu olan “ekonomik anlatım” ilkesine sırt çevirerek, oyun kişisini durağan bir sahne ortamına hapsedmiştir. Bu tutsaklık, oyun kişinin dile getirdiği düşüncelerine sınırsız bir özgürlük tanımıştır (Age, s. 89).

Türk dilinin kullanım özelliklerini en üstün ve çarpıcı bir biçimde sahneye taşıyan şair oyun yazarlarımızın, en büyük erdeminin düş gücünün dramatik durumların yaratıcısı konumuna geldiğine inanan Yüksel, Aksal için şunları söyler:

“Ozan-oyun yazarı Sabahattin Kudret Aksal, tiyatromuzda “ozan kişi” ağırlığını 1948’den bu yana duyuran sanat insanlarımız arasında ön sıralarda yer almaktadır. Aynı zamanda felsefeci ve estetikçi olan Aksal’ın ozan –tiyatro yazarlarımız arasında özel bir yeri vardır; kendi tiyatro yapıtları hakkındaki düşüncelerini açık seçik dile getiren, bir

anlamada tiyatrosunun kuramını belirtmiş bir insandır Aksal. (Age, s. 90)”

Yüksel, bu düşüncesini Devlet Tiyatrosunun 1973 yılında basılan 57. sayısında yer alan Aksal’ın şu açıklaması ile açılar:

“Tiyatroyla şiiri özdeş saydım... Şiir, dilin içinde bir başka dildir... Dil ki, gerçekte uyuşum içinde olan mantığın bir ürünüdür. Şiir de kuşkusuz bu dilin olanaklarını konuşur, ama onu kendisine özgü mantığını yerleştirmiştir. Bu ilkeyi öbür sanatlarda da, örneğin tiyatrodan da uygulayabiliyoruz. Tiyatro yaşam gerçeğinin sahneye yansımasıdır. Ne ki bu yansıma, gerçeğin mantığıyla değil, tiyatronun kendi özgü mantığıyla kurulmuştur... Nedir tiyatro ? Kesinlikle bir söz, bir devinim diyebiliriz... Tiyatronun başlıca öğelerinden biri söz olduğuna göre, neden söz onun en yoğun biçimi şiire, devinim de az ya da çok, baleye dönüşmesin ?” (Age, s. 90)

Esen Çamurdan, oyun yazarlığı 1947-1983 yıllarını kapsayan Sabahattin Kudret Aksal’ın oyunlarını iki döneme ayırmıştır. Bu bölümlenmeyi konuların biçimlendirilmesi ve ele alınmasına göre oluşturmuştur. İlk dönem, 1947 ile 1965 arasındadır. **Evin Üstündeki Bulut, Şakacı, Bir Odada Üç Ayna, Tersine Dönen Şemsiye** ilk dönem oyunları arasında yer alırken; ikinci dönem oyunları 1960 sonrası yazılan **Kahvede Şenlik Var, Kral Üşümesi, Bay Hiç, Sonsuzluk Kitabevi, Önemli Adam**’dır. İkinci dönem oyunlarında Ionesco etkisi açıktır. Aksal, birinci dönem oyunlarını yetersiz bulur. Bu yaklaşımının temelinde oyunların gereksiz ayrıntılar ile donatılması, beraberinde yoğunlaşmayı getirememesi, gevşek bir dokudan oluşmasının etkisi vardır. Yazarın ikinci dönem oyunları daha sağlam bir yapı ile kurulmuştur (Çamurdan,2001: 7). Uğur Akıncı’ya göre **Evin Üstündeki Bulut, Şakacı, Bir Odada Üç Ayna, Tersine Dönen Şemsiye** aile içindeki uyumsuzluğun ele alınması eğiliminde öncü oyunlardır(Akıncı, 2003: 61). Ayşegül Yüksel’e göre bu dört oyun gerçekçi bir anlatıma sahiptir. Aile bağlarının ve bağımlılıklarının birey üzerinde yarattığı baskı gözler önüne serilir:

“Bireysel özgürlüğü ve yaşama sevincini kısıtlayan koşulları dile getiren aile ve / ya da kadın-erkek ilişkileri açmazının çeşitli psikolojik boyutlarda değerlendirildiği bu oyunlarda temel çatışma gerçeğin

“aldatıcı” yüzüyle “gerçek” yüzü arasındadır. Gerçeğin bu iki yüzü arasındaki seçimi birey yapar.” (Yüksel,1997 : 90)

Esen Çamurdan’a göre ise yazarın birinci ve ikinci dönem oyunlarındaki ortak nokta ele aldığı izlektir. Çamurdan’ın deyişiyle bu insanlar kendileri olamamış, köşelerine sıkışmıştır. Çamurdan, bu düşüncesini şöyle açıklar: (Çamurdan,2001: 7)

“ 1947 yılında kaleme aldığı ilk yapıtından başlayarak yazar temelde hep “kendi olamama” ve bunun bir sonucunu oluşturan “birey olamama” sıkıntısına değinmiş, böylelikle bir türlü kişilik olamamış insanları başkahramanları eylemiştir. Günümüzde de ana toplumsal sorunlarımızdan birinin bireysellik yoksunluğu olduğu ve yine aynı nedenlerden kaynaklandığı düşünülecek olursa, sözü edilen oyunlar daha da ilginçleşerek yeni bakış açıları kazanacaktır.”(Age, s. 8)

Ayşegül Yüksel’e göre yazarın birinci ve ikinci dönem oyunları arasındaki ortak nokta kullanılan şiirsel dildir (Yüksel, 1997: 91). Yukarıda belirttiğimiz gibi Aksal’ın şair kişiliğinin tiyatro yapıtları üzerinde önemli etkisi olmuştur. Bu etkiler olumlu ve olumsuz yönleriyle değerlendirilmektedir. Olumlu bakış şiirsel anlatımın tiyatroya getirdiği içtenlik ve sanatsal güzelliklerdir. Olumsuz yönü olarak sahneyi durağanlaştırması, devingenliği ikincil düzeye indirgemesi ve dil- tavır ilişkisinde kişisel farklılıkların yakalanamamasıdır.

Esen Çamurdan’a göre Aksal’ın oyunlarındaki “duyarlılığı oluşturan ama duygulandırmayan şiirsel dil” ve soyutlama, izleyicinin/okurun olaylara uzak açıdan bakmasını sağlar. Çamurdan bu düşüncesini şöyle açıklar:

“(…) Her şey ters yüz edilir ve toplumsal yaşamın çöküntüsü tüm gerçekliğiyle gözler önüne serilir. Bilinçli ve bilinçsiz olarak yaşamakta olduğu kuşkuların, korkuların tam ortasında bulur kendini seyirci. Bu arada dikkati yalnızca sahnede olup bitenlere değil, oyun kişilerinin üstüne de toplanmıştır.” (Çamurdan, 2001: 97)

Sabahattin Kudret Aksal’ın Şubat 1981 yılında Sahne dergisinin “Son oyunları arasında bulunan **Kahvede Şenlik Var, Kral Üşümesi, Bay Hiç ve Sonsuzluk Kitabevi**’nin us dışı tiyatro ya da uyumsuz tiyatro diye adlandırılan türe girer mi”

biçimindeki sorusuna verdiği yanıt geriye doğru kendi ürünlerinin nasıl değerlendirdiğinin de ölçülerini bize verir:

“(...) Ben sanmıyorum. Kuşkusuz, o oyunların us dışı ya da uyumsuz tiyatro dediğimiz türle yakınlığı vardır. Bir oyunun bir tiyatro akımı ile yakınlığı olması, o oyunda bir akımın rüzgarının esmesi, bir oyunun bir akımının kuramını simgelemesinden başka bir olgudur. Alfred Jarry ile başlayan, zamanımıza dek süregelen usdışı ya da uyumsuz tiyatronun çıkış noktası, 20yy’ın başlarında özellikle şiir ve resim sanatında görülen gerçeği bozmak ya usun ilkelerinin dışına çıkmak çabasına koşut olarak, tiyatrodan da benzeri olayı gerçekleştirmektir. Tiyatro, yaşayabilmesi için öbür sanatlarla göre daha çok sayıda insana seslenmek zorunda olduğundan, tüm değişimler gibi bu yenilenme de ondan, öbür sanatlarla göre daha sonra görülecekti, öyle de oldu. Amaç, tiyatrodan öyküyü, gerçeği, usun ilkelerini yadsımdı. Benim amacım dildi, tiyatrodan şiirin dili ile konuşmaktır. Tiyatrodan şiirin dili ile konuşmak özlemi, benim oyunlarımda da, bir oranda da olsa öyküyü, gerçeği, usun ilkelerini yadsımla sonuçlandı. Böyle olması da doğaldır. Çünkü saydığım bu nitelikler yüz yıla yakın bir süreden beri şiire egemen birimlerdir.” (Sabahattin Kudret Aksal ile Röportaj, 1981: 40,41)

Sabahattin Kudret Aksal’ın ilk dönem oyunlarının bazılarında gördüğümüz soyutlama, daha etkin birer yapıt olduğuna inandığı ikinci dönem oyunlarında çarpıcı bir biçimde belirginleşir. Yazar, vurgulamak istediği noktaların altını soyutlama yolu ile çizer. Birinci dönemde karşılaştığımız soyutlama, ikinci dönem yapıtlarının dokusuna organik bir biçimde sinmiştir. Birinci dönemdeki gerçekçi yapıtlar yerini uyumsuz tiyatrodan etkilenen yapıtlara bırakmıştır. Aksal, oyunlarının gerçek dışı atmosfer, mekan, dekor, aksesuar, kuklalara benzeyen ve onlar gibi hareket eden kişiler konusunda parantez içlerinde açıklayıcı tanımlamalara yer vermiştir. Bu tavrı da yazarın ilk dönem oyunlarındaki yönetmen yönünü sürdürdüğünü gösterir. Aksal’ın kuklalaşmış insanları yaşamın mekanikleşmesi ile paralel bir anlam taşır. Yazarın ikinci dönem yapıtlarında kullanılan aksesuarlar ilk başta izleyici/okur için bir anlam taşımasa da, oyun ilerledikçe işlevleri doğrultusunda anlam kazanır. Yazarın ikinci dönem oyunlarında göze çarpan bir diğer özellik ise şiirselliğin daha da artmasıdır.

İkinci dönem oyunlarının hangi zaman diliminde geçtiği belli değildir. Bu oyunların yazıldığı yıllar düşünülürse Aksal, 2000’li yılların insanların yaşadığı

parçalanmışlığı, toplumsal baskının yarattığı bunalımı, kapitalizmin sevgi kavramının içini nasıl boşalttığını, başarılı bir biçimde gözler önünü serer. Bu nedenle ikinci dönem oyunlarının kişileri, mantık dışı bir dünyada yaşamak zorunda bırakılan günümüzün insanlarıdır.

Özdemir Nutku da Aksal'ın oyunlarını evrensel bir düzeye oturtan yazarlardan biri olduğuna dikkati çeker (Nutku, 1985: 307). Ayşegül Yüksel'e göre bu nitelik Aksal'ın ikinci dönem oyunlarında yoğunlaşmaktadır. **Kahvede Şenlik Var** oyunu ile başlayan evrenselleşme süreci izleyen yapıtlarında olgunlaşmaktadır. Yüksel, bu konuda aşağıdaki saptamayı yapar;

“Aksal'ın kişileri “evrensel tip”lere dönüşecek, “şiirin sesi” sahnede daha çok duyulacak, aile ya da kadın-erkek ilişkileri bağlamında tartışılan izleklerin yerini, daha genel, insan-evren ilişkisini daha dolaysız biçimde kucaklayan izlekler alacaktır. Aksal, gerçekçi anlatımı çok gerilerde bırakan, öz ve biçim açısından git gide “uyumsuz tiyatro”ya yaklaşan, çarpıcı dramatik durumlar üstüne kurulu ikinci dönem yapıtlarında, evrensel “palyaço” özelliğini iyice sindirecektir oyun kişilerine. Oyunlar daha bir “oyunsu”laşacaktır” (Yüksel, 1997: 91)

Aksal, oyunlarında özellikle soyut kişiler kullanmasının nedenlerini aşağıdaki tümcelerle açıklar:

“Birkaç nedeni olabilir: Bunlardan biri, soyutlama olan şiir dilinin sahnede soyut diyebileceğimiz kişilerle daha kolaylıkla koşutluk kurmasıdır. Bir başka neden de soyutlanmış ve genellenmiş kişilerin büyüteç altına konmuş görünümünün bence, tiyatroya çok yakışmasıdır. Düşünmeli ki, tiyatro, çokluk, kendini bize bir büyüteçten göstermiştir. Ne sahnenin büyüklüğü günlük yaşamdaki bir mekanla ölçülebilir, ne oyuncuların ses tonları günlük yaşamdaki insanların ses tonlarıyla, ne de ışıklar gerçekteki ışıklarla. Tiyatro, abartmayı bize bir ön koşul olarak sunar. Bir başka neden de klasik çizgiye bağlılık olabilir.” (Sabahattin Kudret Aksal ile Röportaj, 1981: 41)

Aksal, yukarıdaki düşüncesini oyunlarında kullandığı soyut kişilerle aşağıdaki biçimde açıklar:

“ Garson, gerçek bir kişi değildir, bir simgedir garson, bilgeliğin ve şiirin simgesidir. **Kral Üşümesi**’ndeki Kral’sa, **Kahvede Şenlik Var**’daki Garson kadar olmasa bile o da bir simgedir. Türünün değil, bir kişi olarak onun düşünce dünyasına girebilecek insanların bir soyutlaması ve genellemesidir.” (Age, s. 42)

Sonuç olarak Aksal’ın amacı izleyicisini eğitmek değil onu düşündürmektir. Bu nedenle oyunlarının sonunda çözümü izleyiciye bırakır. Bu tutum tiyatro izleyicisinin düzeyini yükseltmeyi amaçlamaktadır. Bu çabasına aşağıdaki sözleri örnek gösterilebilir:

“(…) Bir seyirci gerekli bulduğu için, eğitilmek için kendini yorarak bakmıyor o oyunlara, onlar soluduğu hava değin doğal ona, böyle bir seyirci topluluğunun varlığından çok bir ülkede tiyatronun, sanatın geliştiğini, yer ettiğini de gösterebilir ?” (Age, s. 64)

2.1. İLK DÖNEM OYUNLARI

2.1.1. Evin Üstündeki Bulut (1947)

Yazarın 1947 yılında yazdığı, **Evin Üstündeki Bulut**, ilk kez 1948 yılında sahnelenir (Çamurdan,2001: 99). Aksal, ilk oyunundan sahneleninceye kadar kimseye söz etmez. Oktay Akbal, bu oyun üzerine izlenimlerini şöyle aktarır:

“ **Evin Üstündeki Bulut**’u Şehir tiyatrosunda seyrettiğimiz ilk gece gözümün önünde... Yazar locasına iki üç arkadaş kurulmuştuk. Heyecan içindeydik biz de yazar kadar. Nedense Şehir Tiyatrosunun her zamankinden kötü bir oyunu ve kayıtsızlığı ile karşılanan piyes bizi memnun bırakmamıştı. Kabahati tabii Sabahattin’de bulduk. Onun vermek isteyip de sahnede yok edilen anlamı nereden anlayacaktık. O da üzerinde fazla durmadı.” (Akbal, 1990: 71)

Evin Üstündeki Bulut, Baba’nın eski bir arkadaşının ziyareti ile ailenin yaşadığı, hiçbir zaman gerçekleşemeyecek düşlerin öyküsüdür. Aksal, evlilik kurumunu, kadın erkek ilişkilerini tartışmaya açar. Uğur Akıncı’ya göre oyunda ele

alınan uyumsuzluğun nedeni evliliğin barındırdığı olumsuz özelliklerdir. Bunlar, bireyin özgürlüğünü kısıtlayıcı niteliktedirler (Akıncı, 2003: 61).

Zaman ve Mekan Tasarımı:

Sabahattin Kudret Aksal, sahne tasarımında, dekoru, ışığı, müziği ile ayrıntılı sahne tanımlamaları yapmıştır. Esen Çamurdan’a göre Aksal yönetmeni, tasarımcıyı, oyuncuyu yönlendirme yoluna giden yazarlardandır (Çamurdan,2001: 9). Aksal, ayraçlar aracılığıyla oyunun sahneleme aşamasında da soluğunu hissettirir. Oyun kişilerinin dış görünüşleri, kullandıkları eşyalar, kurulan atmosfer ile oluşturdukları bütünlük tüm ayrıntılarıyla verilir. Aksal, en küçük ayrıntıların bile peşine düşer. Oyunun geçtiği evi anlatırken sadece nesneleri tanımlamakla kalmaz, dışarısının evin içine kattığı tonlamaya da yer verir: “*Dışarıdan açık mavi ile grinin karışık bir tonu akseder. Bu aydınlığın denizden geldiği hissedilir.*” (Aksal,1998: 11) Aksal’ın bu ayrıntıları önemseyen yönüne, evin hizmetçisi Fatma’nın hareketlerini birinci sahnenin hemen başında uzun uzun tanımlaması örnek gösterilebilir;

“Fatma koltukların, bibloların, piyanonun tozunu almaktadır ve bir an durur ve saate bakar. Yüzü, hareketleri sabırsızlık ifade eder. “Hala da kalkmadı; “saat ona geliyor” diye söylenir. Kapalı olan ortadaki camlı kapıyı açar. Tekrar odanın ortasına gelir, düşünür ve karar verir. Sağdaki kapıya doğru gider, kapıyı açarak bağırır.” (Aksal,1998: 11)

Evin Üstündeki Bulut, üç bölümdür. Birinci perde on iki, ikinci perde on bir, üçüncü perde on iki sahneden oluşur. Dış aksiyonun sınırlı olduğu bu oyunda, iç aksiyon kişilerin karşılıklı olarak konuştukları sahne bölümlemelerinde şiirsel bir dil ile verilir. **Evin Üstündeki Bulut**’un ilk perdesi, bir yaz sabahı saat 9.30 ile 10.00 arası geçer (Aksal,1998: 11). İkinci perdede dekor aynıdır, aradan dört beş gün geçmiştir (Aksal,1998: 43). Üçüncü perdede dekor aynı olmakla birlikte, ikinci perdeden üç dört gün sonraki bir süreci kapsar. Eve gelen Misafir’in oyun kişilerinin iç dünyalarında yarattığı karmaşa, oyunun ikinci perdesinde aynı dekor içinde gittikçe dağınıklaşan ev düzeni ile verilmiştir. Misafir, varlığı ile mekanın yerleşmiş düzenini bozar. Nesneler

nasıl birbirinden ayrı düşüp ortak bir atmosferin parçası olmak istemiyorlarsa, aynı durum oyun kişileri için de geçerlidir.

Oyunun mekanı, İstanbul'a oldukça yakın bir taşra evinin iyi döşenmiş oturma odasıdır. Orta bahçeye açılan geniş camlı kapı dışında, odalara da açılan iki kapı bulunmaktadır. Orta bahçe, sırların su yüzeyine çıktığı alanken, oturma odası ailenin buluşma noktasıdır. Oyun kişileri, kendi özel mekanları olan odalarına kapandıkları zaman diğerlerinin yarattığı baskıdan uzaklaşmış olurlar. Yazar, ailenin ilgi alanlarını mekandaki nesneler ile bütünlemiştir. Kitaplık evin babasına ve oğlu Metin'e aittir. Piyano, Anne'ye ve Nilüfer'e aittir. Oyunda Anne'nin genç kızlığa dönmesinde önemli bir rol oynar. Hem Nilüfer hem de Anne için gerçekleştiremeyecek düşleri simgeler. Sigara masaları, Baba'ya ait iken, duvar saati oyundaki her kimlik için ayrı bir anlam taşır. Evin hizmetçisi Fatma için karşılığı ev işlerinin zorunlu döngüsüdür. Baba için yelkovan ve akrep'in saat üzerindeki yolculuğu, hayata dair yapılan geri dönülemeyecek seçimleridir. Anne için kocaman bir boşluk duygusudur. Evin çocukları için ise saat ve saatin uyandırdığı duygular, yaşadıkları yaşamın ta kendisidir. Ailenin yazgısı, tıpkı saatin tik takları gibi dönüp dolaşıp, aynı noktaya varır.

Kişileştirme:

Yazar, oyun kişilerine özel ad vermemiştir. Onları, aile içindeki ve dışındaki rolleriyle belirtmiştir. Oyun kişileri her biri birer halka oluşturacak biçimde kurgulanmıştır. Hepsi kendi halkalarından daha aşılmaz bir halka olan “aile evi” içinde kümelenmiştir. Merkezde Baba, Anne ve biri erkek, ikisi kız üç gençten oluşan varlıklı bir aile vardır. En dış halkaysa toplumun farklı bir kesiminden evin içine giren, geleneksel rolleri kabul etmeyen Misafir'dir. Oyun kişilerinin davranışlarındaki benzerlikler ve karşıtlıklar ayrıntılı olarak çizilmiştir. Yazarın bu yaklaşımı onları kolay tanınamamızı ve yaşadıkları bunaltıyı daha iyi algılamamızı sağlar.

Oyunun baş kişisi Baba'dır. Ataerkil toplumun erkek üzerinde kurduğu tüm baskıyı o da ailesi üzerinde kurmakla yükümlüdür. Ailenin bir taşrada yaşamasının

nedeni Baba'dır. Genç değildir ve zamanı yavaşlatarak, ölümü de yavaşlatabileceğine inanır. Yaşı ilerledikçe daha çok yaşamak ister. Gençliğinde şiirler yazmak isteyen Baba, günlük yaşamın zorunlu akıntısı içinde sürüklenip, gerçek yaşamın sert kayaları, sorumlulukları arasında bu tutkusunu yitirmiştir. Bu özlemini geniş kütüphanesine sığınarak giderir. Evliliğin getirdiği sorumlulukların etkisiyle Anne ile ayrı düşmüş, kendi iç dünyasına kapanmıştır.

Evin oğlu Metin'i de benzer bir gelecek beklemektedir. Metin, bir anlamda Baba'nın sahneye yansıyan gençliğidir. Oyun boyunca Baba'nın yıllar içinde geçirdiği değişimi daha iyi algılamamızı sağlar. Metin, tiyatro oyunları, şiirler yazmak ister. Bir meslek sahibi olması gerektiği yaşta, sanatla ilgilenmesi ailesinden tepki alır. Evde, en yakın hissettiği annesinin kendisine olan olumsuz tavrından babasını sorumlu tutar.

Anne, şehirde yaşamak isterken, Baba'nın seçimi doğrultusunda bu taşra evinde istemediği bir yaşamı sürdürür. Baba'nın içe kapanıklığı, kitapları ile kurduğu iç dünyasına karşın Anne'nin iç dünyası son derece kısırdır. Çocuklar, büyümüş Anne'nin tüm zamanı kendisine kalmış, can sıkıntısına dönüşmüştür. Anne, Baba'nın yavaşlattığı zaman ile ne yapacağını bilmez. Çocuklarına karşı mesafeli olsa da onların kafasından geçenlerin farkındadır. Sorunların, dile getirildikçe büyümesinden korkar. Herkes acısını kendine ait özel köşesinde yaşayacak, bir araya gelindiğinde ise diğerlerine sezdirmeyecektir. Anne, Baba'yı paylaştıkları bu donuk yaşamdan sorumlu tutsa da düzenin bozulmasından en çok korkan kişidir. Bu korkunun temelinde, dış dünyada yitip gitme sancısı vardır. Baba'nın evi tıpkı geçmişte "baba evinde" duyduğu güveni sağlar. Diğer yandan, tek düze ve aşılmazdır. Baba'dan farklı olarak düşler bile Anne için tehlikelidir. İç halkasındaki uyumu bozacak, onu hasta edip "aile halkasına" katılmasını engelleyecek kadar yıpratıcıdır.

Evin büyük kızı Nilüfer'in, Metin'in arkadaşı Vural ile ilişkisi vardır. Vural, Nilüfer ile evlenmek ister. Nilüfer, Annesi ya da çevresindeki diğer kadınları ürkütücü yazgısını yaşamaya hazır değildir. Tek bildiği ileride annesi gibi olmak istemediğidir. Nilüfer, Metin'in yazdıklarını gizli gizli okur. Çoğunlukla Metin'in sözcükleriyle

kendisini ifade etmekten hoşlanır. Tıpkı Anne gibi onun da iç dünyası kısırdır ve yaşadığı boşluğu doldurmak için Metin ile uğraşır.

Evin en küçük kızı Aysel, adeta Metin ve Nilüfer'in iç sesidir. Aysel, kimsenin yaşamadığı bir macera, kimseninkine benzemeyen bir hayatın beklentisi içindedir. Aysel'in sözleri diğer iki kardeşin de gelecek için olan beklentilerini dile getirir. Amaç, iç halkaları kırdıktan sonra aile halkasından da kopup, dış dünyaya ulaşmaktır. Ama gençler, "kimsenin yaşamadığı macera"ya da "kimseninkine benzemeyen bir hayatı" tanımlayabilmekten yoksun oldukları gibi, bu yaklaşımlarını bir yönelişe dönüştürebilecek donanıma da sahip değillerdir. Karşılarında iki farklı örnek vardır. Olmak istemedikleri anne ve babaları, hayran oldukları ama ayak uyduramayacaklarını düşündükleri "Misafir".

Baba'nın eski bir dostu olan Misafir'in eve gelecek olması heyecan yaratır. Bu eve uzun zamandan beri ilk kez dışarıdan biri gelecektir. Misafir, evlenmemiş biridir. Hiç evlenmemiş biri Anne ve Nilüfer için alışılmışın dışındadır. Baba, Anne ve çocukların birbiriyle paylaşacak "yeni" bir şeyleri yoktur. Diğer yandan Misafir beraberinde "eski"yi de getirir. Misafir, insanların geçmişlerine ve geleceklerine yolculuk ettikleri bir aracı olarak düşünülebilir. Böylece geçmiş ve gelecek "bugün" de buluşur.

Evin hizmetçisi Fatma, Anne'nin sırdaşıdır. Evin küçük kızı Aysel de, annesine sormadığı soruları Fatma'ya sorar. Evdeki düzenin saat gibi kesintisiz bir biçimde işlemesinden sorumlu olan kişidir.

Nilüfer'in erkek arkadaşı Vural, Baba'nın bir benzeridir. Misafir ile karşıtlık oluşturur.

Oyun kişileri, yazarın diğer oyunlarında da karşımıza çıkacak Aksal'a özgü tiplerdir. Bu tipler, duygularını yaşamaktan ve düşlerini gerçekleştirmekten yoksun

kişilerdir. İçinde bulundukları düzene karşı tepkilerini küçük eleştirilerle dışa vursalar da, bu çerçevenin dışına çıkabilecek cesarete sahip değildirler.

Olay Örgüsü ve Kurgulama:

Üç perdeden oluşan oyunun ilk perdesinde yazar, izleyiciye/okura aileyi tanıtır. Anne ve baba arasındaki iletişimsizlik, çocukların bu yaşama karşı sürdürdükleri hoşnutsuzluk sergilenir. Aile yaşamının doğal bir parçası haline gelen bu günlük şikayetler, Baba'nın eski bir arkadaşının eve gelecek olduğunun duyulmasıyla başka bir boyuta geçer. Misafir'in gelecek olması Baba'da gizlenemeyecek bir coşku yaratır. Gençler ilk kez Baba'larının bilmedikleri yönleri ile karşılaşır. Misafir'in geliş haberi, evin doğal işleyiş düzenini bozar. Evde çeşitli hazırlıklar yapılırken, gençler de Misafir'i karşılamaya hazırlanırlar. Misafir, birinci perdenin on birinci sahnesinin sonunda eve gelir. Yazar, aileyi Misafir ile ikinci perdenin birinci sahnesinde tanıştırır.

Esen Çamurdan'ın ifadesiyle Misafir'in eve gelmesiyle bir huzursuzluk sarar aileyi. Sanki bir bulut evin üstünde asılı kalmıştır (Çamurdan,2001: 30). **Evin Üstündeki Bulut**, bir yüzleşme oyunudur. Aynı evde yaşayan aile bireyleri, birbirlerine itiraf edemedikleri duygularını, düşlerini Misafir ile paylaşırlar. Onun aracılığı ile kendileriyle ve birbirleriyle yüzleşirler. Yazar, aile üyeleri ile Misafir'i sırasıyla tek başına bırakarak bu kurgulamayı yapar. Bu yüzleşme beraberinde bir değişim dönüşüm getirmez. Misafir, Baba'nın diğer yüzüdür. Baba'nın evlenip çoluk çocuğa karışmayı tercih etmemiş halidir. Metin'in kendisi için planladığı gelecektir. Nilüfer ve Anne'nin ilk aşkıdır. Baba, Misafir'de kendi gerçeğini görür. Toplumsal sorumluluklar Baba'yı yorgun bir adama dönüştürürken, Misafir gençliğindeki görünümünü ve ideallerini korumuştur. Baba'nın geleceği yokken Misafir'in geleceği vardır. Gezgin bir buluttur O.

İkinci perdenin dördüncü sahnesinde, ikinci yüzleşme Anne ve Misafir arasında yaşanır. Anne, genç yaşta aşkın tam olarak ne olduğunu bilmeden Baba ile evlenmiştir. Genç kızlığı bir hayalin ötesine geçememiştir. Karşısına çıkan ilk adamla evlenen Anne,

yeterli tecrübeye sahip olmadığı için yaşadığı ilişkiyi boyutlandırmaktan yoksundur. Anne ile Misafir'in hayal ile gerçek arasında geçen kısa konuşmaları, Anne'nin aslında hiçbir zaman Baba'yı sevmemiş olduğunu kavraması, bir görev bilinci ile evlenip, gerçek aşkın ne olduğunu bilmediğini algılaması onu hasta eder. Anne, düşlerinde Misafir ile arasında gelişebilecek yakınlığın düşüncesinden bile büyük bir dehşete kapılır. Utanç içinde odasına kapanır.

Beşinci sahnede Aysel ile Misafir yalnız kalır. Aysel, hem annesi ve babası hem de kardeşleriyle sağlam bir ilişki kuramamıştır. İç dünyasını Misafir'e açarak, yaşadığı ortama ait olmadığını ilk kez ona açıklar. Altıncı sahnede Fatma'nın Misafir'in eve gelişi ile evdeki düzenin bozulduğuna dair uyarısı, yedinci sahnede Baba'nın Aysel'deki farklılığı fark etmesi ile sınırlı kalır. Sekizinci sahnede Metin ve Baba Misafir'in aracılığıyla birbirlerine açılırken Baba, hala kendisiyle olan yüzleşmesini tamamlayamamıştır.

Üçüncü yüzleşme dokuzuncu sahnede Misafir ile Metin arasında gerçekleşir. Şairliği ile öne çıkan Metin, babanın ve Misafir'in gençliğidir. Metin de, Aysel ve Nilüfer gibi eşsiz olanın peşine düşmek ister. Ya burada kalıp babası gibi olacak ya da Misafir'le birlikte şehre giderek bu çemberi kıracaktır. Üçüncü perdenin dördüncü sahnesinde iç sesi ikiye bölünmüştür. Bir taraf kalması için diğer taraf ise gitmesi için baskı yapar. Durumun farkına varan Anne, sağlığını bahane ederek Metin'i kalmaya zorlar. Bu oyunda Baba, kızlarını daha iyi anlayabilirken Anne de oğlunu daha iyi anlayabilmektedir.

Nilüfer de tıpkı Metin gibi Misafir ile birlikte evden ayrılmayı planlar. Nilüfer, Anne'nin genç kızlığıdır. O da ya babasına benzeyen Vural ile evlenip kendi küçük çemberini tamamlayarak annesinin yazgısını paylaşacak ya da Misafir ile bu döngünün dışında bir yaşama ortak olacaktır. Onuncu sahnede bu planı Nilüfer'in erkek arkadaşı Vural öğrenirken, on birinci sahnede kendisine ve Misafir'e güvenmeyen Nilüfer bu maceradan vazgeçer.

Oyunun sonu olan on ikinci sahnede, oyun kişilerinin tüm yaşadığı iç karmaşa Misafir 'in gitmesiyle eski sılık bir anıya dönüşür. Aile aynı sofrada toplanır. Saatin tik takları eski düzenin zamanın yeniden işlemeye başladığını gösterir (Çamurdan,2001: 26) .

Oyunun İletisi:

Yazar oyunun öyküsünü belli bir yere ve zamana oturtmuş ama yazıldığı dönemin kişiler üzerindeki etkisine değinmemiştir. Öyküsünü İstanbul'da taşrada yaşayan bir ailenin iç dünyası ile sınırlamıştır. Aile üyeleri o kadar kendilerine dönük, dış dünyadan kopuk bir yaşam sürerler ki en küçük seçim bile iç dünyalarında büyük bir probleme dönüşür. Diğer yandan, oyun kişilerinin katılamadığı dış dünya korkulandır. Oyun kişileri çemberlerinin dışına çıkamazlar, dışarıdaki yaşama ayak uydurabilecekleri nitelikleri kişiliklerinde barındırmamaları nedeniyle çocuk kalmışlardır.

Yazar herhangi bir ileti vermekten çok düşler ve gerçekler arasındaki ince çizgiyi vurgulamanın peşindedir. Dramatik olan da bu ince çizgide saklıdır. Aile birliği, oyun kişilerini bir çatı altında toplayarak onların güvenli bir yaşam sürmesini sağlarken diğer yandan onların birer kafes içinde yaşadıkları duygusuna kapılmalarına neden olur. Bu kafes; birey olmanın karşısındaki en büyük tehlikedir. Aksal, aile kurumunu kişiler üzerinden tartışmaya açarken, bu kurumdaki aksaklıkları kadın-erkek-çocuk ekseninde gözler önüne serer. Böylece, aile kurumun neden olduğu tehlikeli konformizmin de altını çizer. Oyunun sonunda yazarın bu çabası, aile kurumuna gösterilen hassasiyeti kırmaktan çok pekiştirici bir unsur olarak karşımıza çıkar. Evlilik kurumu, tüm aksaklıklarına rağmen kendi çatlaklarını doldurmakla sorumludur. Toplumsal sorumluluklar, kişisel olanı ezip geçer.

Evin Üstündeki Bulut, gerçekçi olduğu kadar simgesel bir anlatıma da sahiptir. Evin üstünde asılı kalan bulut, Misafir'in gelişini, birden bire kesilen elektrik, sık sık duyulan sessizlik, oyun kişilerinin iç dünyalarına yapacakları yolculuğun başlangıcını işaret eden göstergelerdir.

2.1.2. Şakacı (1950)

Yazarın ilk dönem oyunlarından bir diğeri olan **Şakacı**, 1950 yılında yazılmıştır. (Çamurdan,2001: 99). 1950-1951’de Ankara Devlet Tiyatrosu’nda, 1951-1952 döneminde İstanbul Şehir Dram Tiyatrosu’nda sahnelenmiştir. Ankara Devlet Tiyatrosu’nda Mahir Canova’nın sahneye koyduğu oyunda Meliha Gökçen, Macide Birmeç, Bedia Atalan, Jale Ayata, Aclan Sayılğan, Asuman Korad, Refia Rez, Umran Uzman, Ahmet Evintan rol almışlardır. İstanbul Şehir Dram Tiyatrosunda ise Sami Ayanoğlu’nun sahnelediği oyunda Necla Sertel, Melahat İçli, Saime Arcıman, Reha Kırıl, Hadi Hün, Ercüment Behzat Lav, Perihan Tedü, Muhib Arcıman, Talat Ertemel rol alır(Aksal,1998: 95). Oyunu izleyen Oktay Akbal, değerlendirmelerini şöyle aktarır:

“Küçük Tiyatro’da seyrettiğim “Şakacı” piyesine kadar Sabahattin Kudret’in iyi bir piyes yazarı olduğunu bilmiyordum. Gene Sabahattin’le birlikte seyrettiğim bu piyes birden içimde büyük bir umut uyandırdı. Onun yalnız eskiden beri sevdiğim bir şair, büyük bir avare olmadığını, değeri zamanla anlaşılacak bir oyun yazarı da olduğunu görmüştüm. O gece onunla övündüm. Şair dostumun gerçek bir sanat kişiliği değeri taşıyan başka eserler de yaratmaya vergili olduğu belli bir şeydi artık.” (Akbal, 1990: 71)

Özdemir Nutku’ya göre bu oyunda aynı yerde yaşayan bireylerin ilişkileri, çatışmaları ve bunların hangi koşullar altında çözülüp gevşeyeceği gösterilir (Nutku, 1985: 307).

İş gezisine çıkan Ragıp Bey, ailesine şaka yapmak için bir telgraf ile öldüğü haberini iletir. Ragıp Bey’in yokluğuna çabuk alışan aile üyeleri, kendilerine yeni bir düzen kurarlar. Ragıp Bey, evine canlı olarak geri döndüğünde en büyük tepkiyi onlardan alır. Bu şaka, Ragıp Bey’in kendi gerçeği ile yüzleşmesine neden olur. Oyunun dinamik yapısını hüznü yapan babanın ölümü ile örtülü gerçeklerin gözler önüne serilmesidir. Ragıp Bey, dışındaki oyun kişilerinin ikiyüzlülüğü, bencilliği sahnede hüznü bir atmosfer yaratılmasına neden olur. Oyun kişilerinin özellikle de gençlerin inandırıcı bir biçimde çizilmiş olmaları, son derce acımasız olan gerçekleri izleyicinin net bir biçimde algılamasını sağlar. Yazar, insanoğlunun ölümü karşısında düşeceği iç

çelişkileri, en yakınlarına karşı duyabileceği endişelerin bir kabustan öte gerçeğe dönüşebileceğini, esprili bir dil ile işlemiştir.

Zaman ve Mekan Tasarımı:

Şakacı, üç perde olarak bölümlenmiştir. Olaylar kısa bir zaman dilimi içinde hızlı bir biçimde gelişir. Birinci perde “bir Aralık akşamının altı buçuk yedi”sine işaret eder. İkinci perde, ertesi sabahdır. İkinci perde ve üçüncü perde arasında bir hafta vardır ve vakit akşam üstüdür. Mevsim kıştır. Oyun ilerledikçe dışarıdaki soğuk, eve dönen ailenin her üyesi ile evin içinde de hissedilir. Kış mevsiminin sert doğası ve Ragıp Bey’in eve dönüşü, evdeki iklimin sertleşmesine paralel olarak gelişir. Olayların hepsi geçimi ortalamanın üstünde olan bir ailenin evinde, kapalı alanda geçer. Tek bir mekan kullanılır. Sağdaki ve soldaki kapılar, evin merkezi olan oturma odasına açılır. Burası ailenin iç dinamiğini ortaya koyan bir buluşma noktasıdır. Sokağa açılan evdeki giriş kapısı oyunun başında Ragıp Bey için tutsaklığı ifade ederken, oyunun sonunda aynı kapı Ragıp Bey için özgürlük anlamına gelir. Onun dile getiremediklerini, eylemi dile getirir. Aile içindeki roller, oyun kişilerinin ustaca konumlandırılmış yerlerine göre biçimlenir. Bir zamanlar kuşkusuz ailenin en önemli otorite simgesi olan Ragıp Bey’in, ölümü ile birlikte otorite el değiştirir ve evin oğlu Sinan’a kalır. Oturma odasında yemek masasının çevresindeki dört adet sandalye, aile üyelerinin sayısı hakkında bilgi verir. Diğer yandan oyunun hemen başında kendisinden söz edilen Ragıp Bey’in duvarda asılı olan resmi, oyunun ilerleyen bölümlerinde izleyicinin işini kolaylaştıracaktır. Yazar, mekanı tanımlamasa da ayrıntıcı kişiliğini oyun kişilerinin davranışlarını belirten ayraçlarla gösterir. Oyun kişilerinin gerçek yüzleri ve maskeleri, bu ayraçlardaki yönlendirmelerde gizlidir. Evin babası Ragıp Bey’in ölümünden, on gün sonra kızının kapalı kepenkler arasında nişanlanması, evdeki değişimin hızlı bir biçimde gerçekleştiği izlenimini uyandırır.

Kişileştirme:

Oyunun merkezindeki kişi Ragıp Bey'dir. Oyunun hemen başında duvarda resmini gördüğümüz ve ölümü nedeniyle aileden ayrılan Ragıp Bey'i diğer oyun kişilerin sözlerinden tanırız. İkincil oyun kişileri Mürüvet, Misafir Hanım hem rahmetli Ragıp Bey hakkında bilgi verir hem de onun ölümü ile evde meydana gelen değişimlerin ortaya çıkmasına neden olurlar. Aynı zamanda Nahide Hanım'ın abartılı yas gösterisini oynamasına da yardımcı olurlar.

Ragıp Bey'in oyun boyunca farklı özellikleri ile karşılaşırız. Eşi Nahide Hanım'ın sözlerinden onu bir koca, oğlu Sinan ve kızı Zerrin'in sözlerinden bir baba, damat adayı Faruk'un sözlerinden bir işveren olarak tanırız. Yazar, Ragıp Bey'i son derece ideal bir koca, çocukları için sağlığına dikkat etmeden çalışan bir baba olarak çizmişken özel hayatına dair bir kadınla ilişkisi olup olmadığını karanlıkta bırakır.

İkincil oyun kişilerinden Mürüvvet Hanım'ın kocası Nazmi Bey, bu karanlık iddianın güçlendirilmesi için kullanılır. Nazmi Bey'in tüm çabalarına rağmen bu nokta aydınlanmaz. Nazmi Bey, aynı zamanda ataerkil bakışın evinden uzun süre ayrı kalan bir kocaya olan yaklaşımına sunar.

Nahide Hanım geçmişi olduğu gibi anımsamaktansa değiştirerek yaşama çabası içindedir. Böylece gerçekçi olmayan bir yas dönemini gözler önüne serer. Yas tutan dul kadın rolünü oynarken samimiyetten tamamen uzaktır. Nahide Hanım, iki çocuk yetiştirmiş, iş yaşamına katılamamış, kısıtlı bir çevre üzerinden kendini tanımlayabildiği için, duyduğu baskının etkisiyle de gerçekte kocasının ölümüne karşı ne hissettiğinin ayırdına varamamıştır.

Ragıp Bey'in oğlu Sinan, babasını olmadığı birinci perdede onun sözcülüğünü yapar. Nahide Hanım ve Zerrin'in aksine babasının yaşadığı mutsuzluğun farkındadır. Diğer yandan Ragıp Bey'in oyuna yeniden katılması ile birlikte evdeki iktidar mücadelesinde öne çıkan kimliklerden biridir.

Zerrin, oyunun en egoist ve bencil kişisidir. Çevresindeki insanlarla ilişkisini çıkarlar belirler. Nişanlısı Faruk da ondan farklı değildir.

Oyun kişilerinin babanın ölümünden ortak bir çıkarı olması dışında kişisel beklentileri olduğu da görülür. Ailenin yaşadığı sorunlar günlük konuşmalarla verilmiş ancak asal sorun tam olarak açıklanamamıştır. Gençleri bu kadar acımasız yapanın ne olduğuna dair bir saptama yapmak zordur. Yazar kişilerini genellemeye yakın tipler olarak seçmiştir. Oyundaki gençlerin acımasızlığı, saldırganlığı sivriltilirken, Ragıp Bey'in sakinliği korunmuştur. Gençlerin ortak yanı toplumsal güvenceden yoksun oldukları düşüncesidir. Toplum düzenine karşı duydukları güvensizlik, onları Ragıp Bey'in yıllarca çalışıp kazandıklarını ele geçirme arzusuna yöneltir. Yazar gençler ve baba arasında kurduğu karşıtlıklarla, izleyicileri yaşamın gerçekleri, acımasız yüzü üzerinde düşündürmek istemiştir.

Olay Örgüsü ve Kurgulama:

Ragıp Bey'in sözde ölümü ile evin içindeki bütün düzen değişir. Evin kızı Zerrin, bu durumdan yararlanarak alel acele babasının onaylamadığı Faruk ile nişanlanır. Sinan, eve hükmetmeye çalışır. Faruk, Zerrin'le nişanlanmakla kalmayıp, Sinan ile de ortak olur. Ragıp Bey'in iş yerinin patronu haline gelen ikili, yazıhanenin bütün eşyalarını yeniler, doğru dürüst para kazanmadan araba satın alacak kadar açılırlar. Bunca yıl evini geçindirmeyi başaran Ragıp Bey, ölümünden sonra iş yeri hesaplarını toparlayamamış biri olarak gösterilir. Zerrin, evin içindeki matem havasını sıkıcı bulmakla birlikte, Nahide Hanım kocasının arkasından acı çeken dul rolünü abartılı bir gösteriye dönüştürür.

Ragıp Bey, bu evde mutlu olamamış, yaşayıp gitmiştir. Birinci perdenin sonunda eve geri dönmesiyle evdeki düzeni bozan kişiye dönüşür. İkinci perdenin hemen başında Ragıp Bey'in ölümü ile kurulan yeni düzende ona yer olmadığı gösterilir. Terlikleri bir yoksula, sabahlığı Sinan'a, eşyaları yoksullara dağıtılmış, Nadide Hanım ile birlikte uyuduğu yatağı ise bodruma kaldırılmıştır.

Geri dönüşü, evin kontrolünü ele geçiren çocuklarının öfkelenmesine neden olur. Zerrin, her fırsatta bu geri dönüşe duyduğu kızgınlığını gösterir. Zerrin, Babası ile aynı çatıda yaşamak istemez. Faruk'un ise duyduğu tepkinin temelinde, işteki konumunu kaybetme korkusu vardır. Ragıp Bey sadece evinde değil, iş yerinde de bir yabancı durumuna düşürülmüştür. Faruk, Ragıp Bey'in ölümü ile yakaladığı iktidarı kaybetmekten korkar. Bir zamanlar bu eve başı öne eğik olarak giren Faruk, Ragıp'ı aileye yeni katılan bir yabancı olarak algılar. Bu yaklaşımında Zerrin'in zayıflığı etkilidir.

Ragıp Bey'in bundan sonraki ilgi alanları çocukları tarafından belirlenir. Evdeki saksıları boyayarak zaman geçirmesi uygun görülür. Yıllarca evin reisi olan Ragıp Bey'e tüm aile üyeleri hükmeder. Ragıp Bey'in boşalan yerini dolduran Sinan, evin hizmetçisi Zeynep'in Ragıp Bey'e hizmet etmesini kaldıramaz. Babasına karşın düşmanca bir tavır alır. Aile, babalarını nasıl konumlandıracağını bilemezler. Zeynep, Faruk ile olan ilişkisinin bozulmasından korktuğu için annesi üzerinde baskı kurmaya çalışır. Zerrin, için evlilik baba evinden kurtuluş demektir. Ragıp Bey, çocuklarını rahat ettirmek için kalp hastası olduğu halde yıllarca çalışmıştır. Karısı ve kızına ev işlerinde yardımcı birini tutmuştur. Zerrin, ise lüks bir yaşam hayal etmekte, bunu da Faruk'tan beklemektedir.

Üçüncü perdede Nahide Hanım bile çocuklarının acımasızlığından rahatsızlık duymaya başlar. Gençler babaları ile aynı çatı altında yaşamak istemezler. Sinan'ın da Zerrin'den bir farkı yoktur. Sinan, evden ayrılmaya karar verir. ” *Evde ve yazıhanedeki bir aylık efendilikten* ” (Aksal,1998: 183) sonra, tekrar babasına bağlı olarak yaşamak istemez.

Faruk ise bu değişimi Zerrin üzerinde bir tehdit aracı olarak kullanır. Sinan babasını açık açık geri dönüp, evin düzenini bozmakla suçlar Rahatı bozulan Faruk, Zerrin'den ayrılmak ister. Zerrin, babasının evi terk edeceğini duyduğunda boynuna sarılmaya kalkar. Yüksek sesle babasının hep onlar için yaşadığını haykırır. Ragıp Bey, çocuklarının korkunçluğuna daha fazla dayanamaz, en çok da Nahide Hanım'a

kırılmışır. Nahide Hanım'sa elden güçten düştüğünde çocuklarının kendisine de farklı davranmayacağını sezmiş, Ragıp Bey'in gidecek olmasından huzursuzluk duymuştur.

Ragıp Bey, bir şaka yapar ama bu şaka sonucu yaşamının merkezindeki ailesini, işini, babalığını, evini, kimliğini yitirir. Bu şaka kendi gerçeği ile yüzleşmesine neden olur. Bu yüzleşme o kadar acıdır ki, Ragıp Bey ölür. Yaşamını bir hiç uğruna harcadığını anlayınca, ölümler ülkesine geri dönmek üzere evini terk eder.

Kurgulamada göze çarpan özellik her oyun kişinin, Ragıp Bey'in ölümünden bir beklentisi olması ve Ragıp Bey'in geri dönüşü ile oyun kişilerinin onunla örtük ya da açık olarak bir çatışma içine girmesidir. Yazar bireysel sorunları ele alırken, olayın toplumsal boyutlarına çok değinmemiştir.

Oyunun sonunun gerçeküstü bir görünüm çizdiğini söylemek mümkündür. Ragıp Bey, çocuklarının acımasızlığı karşısında evi terk ederken oğlu Sinan şöyle der: *“Şimdi günlerdir hayaliniz bizi oyalıyor, birbirimize düşürüyor kavga ettiriyor. Bir kelimeyle evin dirlik düzenliğini bozdunuz. Hayatı zehir ettiniz bize.”* (Aksal,1998: 191) Ragıp Bey'in bir ölü olduğuna dair ısrarı, ışıkların gizemli bir şekilde kapanıp ortadan kaybolması, ailenin yine masanın başında oturuyor olması ve oyunun başındaki dairenin kapanması, yukarıdaki görüşü güçlendirecek örneklerdir. Ragıp Bey, bir ölü müdür yoksa canlı mıdır ya da aile bir düş mü görmüştür? Yazar, aile üyelerinin iki yüzlülüğünü, oyunun sonundaki ürkütücü ve vahşi kahkahalarla daha da netleştirirken, Ragıp Bey'in evden ayrılışını derin bir karanlık içinde bırakır.

Oyunun İletisi:

Şakacı, aile çerçevesi içinde olayların merkezinde olan babanın dramını komik ve trajik öğelerle işleyen bir oyundur. Babasının tüm ailenin iki yüzlülüğüne tanık olduğunun farkında olan Zerrin, kendisini savunma ihtiyacı bile duymaz ve şöyle der : *“Bizi gördün, tanıdın baba. Bu iş sizin için herhalde pek göğüs kabartacak, övünülecek şekilde geçmedi. Ne yalan söyleyeyim, kendimi sizin yerinize koyuyorum*

da.” (Aksal,1998: 194) Aileyi geçindiren, yıllarca bir arada tutan, babalık görevini özveriyle yerine getiren Ragıp Bey, en büyük darbeyi çocuklarından alır.

Gençler varoluşlarının karşısındaki en büyük engel olarak babalarını görürler. Zerrin bu durumu şöyle açıklar:

“Okulda tarih dersinde hoca anlattığı zaman bayılmıştım. İspartalıları yaşlıları, zayıfları, sakatları bir tepeden aşağı atarlarmış. Doğru değil mi ama ? İşe yaramayanları ne yapsınlar ?” (Aksal,1998: 177) Faruk’tan gecikmeden şöyle bir yanıt gelir: “Tabii doğru .Gençlerin kuvvetlilerin, sağlamların hakkı bundan başka nasıl korunabilir ? (Bilgiçlikle) Cemiyet mevzuları üzerinde biraz kafa yoranlar bilirler ki olgundan faydalanabilmek için çürümüşü atmak lazımdır. Bu iş katiyen acımaya gelmez. Zayıflar, sakatlar, birbirlerini bir tutarlar ki bakarsın sağlam arada kaynayıverir.” (Aksal,1998: 177)

Aksal, toplumsal konulara doğrudan ilgi göstermese de kendisini bu etkilerin dışında tutamamıştır. Güçsüzlerin, hastaların, yaşlıların ve en önemlisi yararsızların yok edilmeleri doğa yasalarının sonucudur. Bunların insanlara yansımaları ise gaddarlık ve zulüm biçiminde olmuştur. Yazarın, bu yaklaşımla İkinci Dünya Savaşı’nın aşamalarından ve özellikle Hitler faşizminin soykırımlarından esinlendiği gözlenmektedir. Olayın bir aile içinde geçtiği gözetilirse Aksal’ın vurguladığı temelinde şiddet bulunan söylemler geleneksel aile yapısının değiştiğini değiştirmekte olduğunu ve iç kavgalara dayanan bir sürece doğru yol aldığını göstermektedir. Bu değişim, geleceğin habercisidir.

2.1.3. Bir Odada Üç Ayna (1952)

Sabahattin Kudret Aksal’ın 1952 yılında yazdığı **Bir Odada Üç Ayna**, kadın-erkek ilişkisinin değişmez döngüsünü, bir zamanlar aynı evde yaşamları sonlanmış üç ölünün gözlerinden sergiler(Çamurdan,2001: 99).Niyazi Akı’ya göre yazar, babanın ölümü ile birlikte dağılan ailenin acı dolu görünümünü çizerken, evlilikle ilgili kendi görüşlerini arka planda tutar(Akı, Aktaran: Akıncı, 2003: 63).

Aksal, bu yapıtı ile aile yaşamına adım atan bir çiftin belli dönemlerinden kesitler verir. Evliliğin pek de mutlu bir kurum olmasa da, bireyin içine işleyen toplum baskısıyla kuşaktan kuşağa geçen aşamalarına değinmektedir. Evlilik kurumunun sert duvarları, şiirsel düşler ile karşı karşıya geldiğinde en büyük yarayı aile ilişkileri içinde alanlar, kendi çocuklarını da aynı koşullandırmalarla yetiştirirler. Kalıplaşmış değer yargılarına bağlı olarak gelişen ortak yaşamlar, bireysel tercihlerin karşısında dikilen en aşılmaz engellerdir.

Zaman ve Mekan Tasarımı:

Aksal'ın tüm oyunları, onun düşlerinin ve kabuslarının perdeye yansımalarıdır. Ayrıntılara verdiği önemi yukarıdaki saptama ile açıklamak mümkündür. Oyunun hemen başında ayraç içinde yazılan *“Işıklar sadece perde aralarında yanar. Bölüm aralarında perdenin kapanması ve açılmasıyla yetinilir”* ayrıntılara yönelik ilgisine örnek gösterilebilir. Aksal'ın izleyici ile paylaşmak istediği düşün uzantısını birinci bölümde yer alan ayraç içindeki *“ (...) Perde açılıp da seyircinin gözü odaya alışırlaşmaz I. Adam orta kapıdan, hemen sonra da II.Adam yan kapıdan girer”* sözleri örnek gösterilebilir.

Oyun, üç perdedir. I.Perde iki bölümden oluşur. Birinci bölüm bir yaz sabahı saat onda geçerken, ikinci bölüm, birinci bölümden beş altı gün sonra başlar ve vakit öğleden öncedir. İki bölümden oluşan II.Perde'nin birinci bölümünde aradan yirmi iki ya da yirmi üç yıl geçmiştir ve mevsim yazdır. Saat gece sekiz buçuk, dokuzdur. İkinci bölümde, aradan on gün geçmiş ve sabahın onudur. Yine iki bölümden oluşan III.Perde'nin birinci bölümünde aradan dört yıl geçmiştir. Akşamın yedisidir. Mevsim sonbahar olduğundan dışarıdaki hava kararmıştır. On beş gün sonra, sabahın onunda ikinci bölüm başlar.

1950'li yılları yansıtan oyun zaman ilerledikçe geçmişin izlerini taşıyan bir görünüm sunar. Gittikçe kırılıp dökülen eşyalar, çiftin eskiyen evliliği ve düşleri ile paralellik içindedir. I.Perde'nin ikinci bölümünün sonunda evli çiftin duvara astığı ve

daha sonra evliliklerindeki günlük işleyişin belirleyicisi olan saat, erkeğin ölümü ile duvardan indirilerek, oğluna miras kalacaktır. Onun da aynı aşamalardan geçeceğini göstergesi olacaktır. Böylece Yazar, ataerkil ailelere özgü evlilik döngüsünün kolay kolya kırılmayacağına işaret eder.

I.Perde birinci bölümde, ev boştur. Nişanlı çift henüz nasıl dolduracaklarını bilmedikleri bir evde bulunmaktadır. Tıpkı evliliklerini nasıl dolduracaklarını bilmedikleri gibi. Çift, bu bilgi ve donanımdan yoksundur. Boş ev ve evlilikleri bir paralellik taşır. Ev ve nişanlı çiftin izleyicide/ okurda uyandırdığı bu içi doldurulamayan boşluk duygusunun hemen karşısında, evin ölüleri I.Adam, II.Adam ve III.Adam'ın bilgeliği vardır. Onlar ölü bile olsalar çiftin sezdikleri ama inanmak istemedikleri geleceğin farkındadırlar. II.Perde'nin başında, donuklaşan eşyalar, Baba'nın ölümü ile yavaş yavaş ortadan kalkar. III.Perde'nin sonunda boşalan eve yeni bir misafir gelir. Baba artık evdeki dördüncü ölü adamdır. Oyundaki bu döngüyü mevsimlerde de görmek mümkündür. Bir yaz sabahı bu eve gelen Erkek, yıllar sonra sonbaharda ölümü ile ailesinden ayrılır. Sonbaharda aile de evden ayrılır. Böylece oyunun hemen başındaki aydınlığın yerini sonbaharın karanlık doğası alır. Bu karanlık aynı zamanda babanın ölümü ile dağılan aileye işaret eder.

Kişileştirme:

Oyunun merkezinde bulunan Kadın ve Erkek'in yaşamlarındaki üç önemli sürece tanıklık ederiz. Kadın, genç kızken daha evliliğin başında sınırsız güvensizliğe kapılır. Ev arayışı sırasında çıkardığı güçlüklerin ve oynadığı oyunların temelinde, Erkek ile aynı eve girince dengelerin değişeceği bilinci bulunmaktadır. Erkek ile evlenip genç bir kadına dönüştüğünde bu sefer toplumun ondan beklediği rolleri iyi oynayamamaktan korkar. Anne olduğu zaman ise yine toplumun baskısıyla kızını da kendisinin gibi bir yaşama ortak eder.

Kadın, o eve adım atar atmaz, kendisi ve annesi arasındaki benzerliği yakalar. Artık evin küçük kızı değildir. Evin küçük kızı olmadığını ilk kez mutfak ile karşı

karşıya geldiğinde duyumsar. Evlilik ile yaşamının merdivenlerinde bir üst basamağa çıkmıştır. Mutlu olması gerekirken başı dönmektedir. Şimdiden kendisini boş bir mutfakta bulaşık yıkarken görebilmektedir. Sysphe'nin kayası gibi sonsuza kadar o mutfakta yemekler pişirecek, bulaşık yıkayacak, fayansları silecektir. Geçmişi, bugünü, geleceği o mutfakta birleşir. Kadın, zamanla hiç benzemek istemediği annesi ile kendisini özdeşleştirir.

Erkek, eve taşındığı ilk gün nişanlı konumunu yitirir. Kadın'ın korkuları ile karşı karşıya kalınca o da babasıyla kendisini özdeşleştirir. Kadından farkı, o babasının bir benzeri olmaktan korkmaz. Bu konumu benimsemiştir. Kadın'ın kızı, Kadın'ın gençliğine ayna tutar. Kız, Kadın'ın bir benzeridir. Nişanlı da, Erkek'in bir benzeridir. Oğul da Erkek ve Nişanlı ile aynı benzerlikleri taşır.

Ölümler dünyasına ait olan II.Adam, evin ilk sahibidir. I.Adam, II.Adam, III.Adam, sadece ölmemiş sevdikleri tarafından da acı bir biçimde terk edilmişler, unutulmuşlardır. I.Adam, kadınları pek iyi tanımazken, en romantik olandır. II.Adam, Sabahattin Kudret Aksal'ın tüm erkek tiplerinin ortak özelliklerini taşımaktadır; yazar olma isteği, şairlik, hayalperestlik, kumdan kaleler yaparcasına yeni bir ev tasarlama saplantısı, kadınları çok iyi tanıdığına dair duyulan sarsılmaz inanç. Bu üç adamın bir diğer ortak özelliği de aynı pencere önünde yaşamlarını yitirmiş olmalarıdır. Şimdi, yaşamayı özlemektedirler.

Oyun kişileri, bireyin kendi kimliğini sorguladığı ve iç çelişkileri ile hesaplaştığı şekilde kurgulanmıştır. Yazar, yaşadıkları düş kırıklığını benimseyen, oyun kişilerinin iç dünyalarına ışık tutmaktadır.

Olay Örgüsü ve Kurgulama:

Bir Odada Üç Ayna'nın Birinci perdesinin birinci bölümü, evin eski sahipleri olan I.Adam, II.Adam ve III. Adam'ın yaşamının ne müthiş bir alışkanlık olduğuna dair

saptaması ile başlar. Üçü de bu gerçeği öldükten sonra fark ederler. Genç çiftin geçirdikleri sürecin bir benzerini yaşayıp sonra da bu evin içine hapsolmuşlardır.

Kadın, daha evliliğin hemen başında sımsıkı güvensizliğine sarılır. Güvensizlik, hınç almaya ve karşısındakini sınamaya dönüşür. Ev arayışı sırasında çıkardığı güçlüklerin ya da oynadığı oyunun temelinde bu duygu vardır. Erkek ile aynı eve girince dengeler değişecektir. Bu gerçeğin bilincindedir. Diğer yandan Yazar, daha oyunun hemen başında genç çiftin adım atmak üzere olduğu döngünün ipuçlarını vermektedir. I.Adam, II. Adam, III. Adam, Kadın' ı yargılarken, onu anlamaya çalışmazlar. Bu yaklaşım zamanla Kadın'ın erkek gözünde nasıl değer yitirip sıradanlaşacağının bir ölçütü olacaktır.

Oyunun ikinci bölümünde Erkek, henüz evliliğin kendisine tattıracağı konformizmi bilmeyerek küçük bir merdivenin üzerinde perdeyi düzeltir. Bu sırada Hamal eşyaları eve getirmektedir. Mutluluğu yaratmakla yükümlü olan Kadın, evini yerleştirirken bile mutlu değildir. Hamalların getirdikleri eşyaları nereye koyacağına kolay kolay karar veremez. Eve dair her tür sorumluluk yeni evli genç kadına sıkıntı verir.

Erkek için önemli olan evin içindeki nesnelerin işlevidir. Koltuğun yanında duran sehpa, sigara ve kül tablasını üzerine yerleştirebilmesi için önemlidir. Böylece Kadın, dış yaşamla daha sıkı ilişkiler geliştirmiş olan Erkek'in ev içindeki ilgisizliğine karşı düşmanca tavır alır. Erkek de tıpkı toplum dostlar, arkadaşlar, komşular gibi onu yargılamaktadır.

Oyunun birinci ile ikinci perdesi arasında yirmi iki yıl vardır. Kadın ve Erkek iki çocuk sahibi olmuştur. Kızları evlenmek üzeredir. Bu bölümde Erkek, Kadın, Kız ve Nişanlı arasında geçen yemek son derece gerilimlidir. Erkek son yirmi iki yıl her gece bir sigara paketinin üzerine ileride yaşamayı tasarladığı evin resmini çizmiş diğer yandan yaşadığı evin duvarına bir fırça boya bile sürmemiştir. Nişanlı'nın ev inşa etme planlarına katılarak, evin verandasında kendisine de bir yer açma hevesindedir. Kısa bir

sürelğine Kız ve Kadın da bu hayallere katılsa da, Kadın bu büyüü bozar. Erkek için hayallerle yaşamak her gece düzenlenen bir gösteridir. Yemekteki ikinci gerilim Oğul'un eve gelmesi ile yaşanır. Oğul, Erkek'in kendisinden kazanmasını beklediği arttırmadan eli boş gelir. İkinci perdenin ikinci bölümünde Kız evden ayrılmak üzere eşyalarını toplar. Erkek, kızının evlenmesini istemez. Kızının üzülmekten korkar. Erkeğin ve kadının evlilik saatinin işlenmesi ile birlikte geçirdikleri değişimi en iyi o bilmektedir. Kız, Oğul'un ona hediye olarak aldığı çok istediği mavi elbiseyi giyer. Oyun yavaş yavaş sona doğru yaklaşırken, aslında yeniden başlamaktadır; oyunun hemen başında Kadın'da gördüğümüz güvensizlik duygusu bu kez Kız'da yinelenir;

Kız:(...) Anne beni beğenmelerini istiyorum, anne ! Kardeşinin, kız kardeşinin, annesinin, halalarının, hepsinin. Beğenecekler değil mi ?
(Aksal, 1998:262)

Oyunun son perdesinde Kız, bir süredir hasta olan babasını görmek için dört yıl sonra ilk kez eve geri döner. Eve geldiğinde babası ölmüştür. Oğul'un saptaması doğruluk payı taşır. Erkek, yıllarca bu evde bir ölü gibi yaşamış evin geçimi dışında, hiçbir sorumluluk almak istememiştir. Kadın ile konuşacak bir şeyi yoktur. Ömrünü aynı kanepede üzerinde geçirirken, alışkanlıkların kurduğu düzenin rahatlığıyla gelecek planları için bir adım bile atmamıştır. Kadın'ın da gelecekle ilgili farklı bir beklentisi olduğunu düşünmek bir yana, onu da kendi kozası içinde yavaş yavaş boğmuştur.

Ev boşaltılırken, evlilik saati duvardan kaldırılır. Eşyaların büyük kısmını bundan sonra tek başına yaşayacak olan Oğul alır. Kız, babasının bulunmadığı bu evin içinde olmaya dayanamaz. Baba'nın ölümü ile birlikte geçmiş anılar da bellekte değiştirilmeye başlanır. Oğul'un aksine Kadın, evden tek bir nesne bile almak istemez. Kız gelecek için daha iyimserdir, evdeki bazı nesneleri alıp Kadın için oluşturacağı yeni odaya yerleştirip, baba evinin bir benzerini yaratacaktır. Kız'ın anlamadığı Erkek'in ölümü ile Kadın'ın bir hesaplaşmanın eşiğinde olduğudur. Kız, boş evde babasının sesini duymaktan korkar. Kadın'ın ise yıllarla yapacağı hesaplaşmada o sese ihtiyacı vardır. Bu yüzden bir süre daha evde kalmak ister. Kadın, kocası ile birlikte evini, koca bir yaşamı kaybeder. Kadın'ın hiçleştiği andır bu.

Ölümler dünyasının yeni misafiri Erkek'tir. Erkek, ilk kez kendi dünyasına bir yabancı gibi bakar. Boş evi izler. Yaşarken şikayet ettiği şeyleri özlemeye başlar. En çok yaşamayı özler.

Oyunun İletisi:

Bir Odada Üç Ayna'da bir çiftin evlilik yaşamının belli başlı dönemleri sergilenir. Oyunun başrol oyuncusu ne kadındır ne de erkek; evlilik kurumudur. Oyun boyunca bu kurumun soluğu duyulur Ev seçimi aşamasında, evliliğin salt bir pembe hayaller dünyası olmadığı, ayrıca bir savaşım alanı olduğu verilir. Yıllar geçtikçe bu savaşım yıkıcı özelliğini kaybederek, çiftin günlük yaşantılarının alışılmış bir ayrıntısı olan "karşındakini suçlamaya" dönüşür. Kadın ve Erkek yaşadıkları yaşama isyan etseler bile, toplumun onlara sunduğu yaşama şeklinin yerine neyi koyabileceklerini bilmezler. Sorunun kaynağını evlilik kurumunun kendisinde değil de karşısındakinde ararlar.

Oyunun sonunda ölümler dünyasının yeni misafiri olan Erkek, ilk kez kendi dünyasına bir yabancı gibi bakar. Boş evi izler. Yaşarken şikayet ettiği şeyleri özlemeye başlar. Erkek şöyle der: *"(...) Yemek, yemek, biraz gazeteyi karıştırmak, sigara içmek, sıcacık bir yatağa yatmak...Anlıyorsunuz değil mi ? Bu eşsiz bir şeydi. Yaşamak eşsiz bir şeydi."* Erkek, en çok kendisine Kadın tarafından sunulan evliliğin konformizmini arar.

Bir Odada Üç Ayna, geleneksel rolleri ve aile yapısını eleştirirken, bu toplumsal anlayışın kolay kolay değiştirilemeyeceğinin vurgular. Aksal'ın oyunlarında yaşam kuşkusuz bir paranın iki yüzü gibi resmedilmiştir. Gerçekler ve olasılıklar; aile döngüsünü kırmak, kendini gerçekleştirmek, yaşama yeniden başlamak. Diğer yandan olasılıklar hiçbir zaman yaşama geçirilemez. Bir düş olarak kalmak zorundadırlar.

Sabahattin Kudret Aksal, oyunun sonunda oyunu tekrar başa döndürerek, kadın-erkek arasında gelişen acıklı ama aynı zamanda gülünç olan bu oyunun sürekliliğine/sonsuzluğuna işaret eder.

2.1.4. Tersine Dönen Şemsiye (1953)

Yazarın, ilk dönem oyunlarının sonuncusu olan **Tersine Dönen Şemsiye** 1953 yılında yazılmıştır (Çamurdan,2001: 99). İlk kez 1958 yılının Aralık ayında İstanbul'da Oda Tiyatrosu'nda oynamıştır. Mücap Ofloğlu'nun sahnelediği oyunda Rıfkı Bey'i Seden Kızıltunç, Şaziment'i Ali Serttaş, Ayşe'yi Suna Ofloğlu, Sevdâ'yı Çophan İlhan, Cem'i Mücap Ofloğlu, Süheyla'yı Altan Karındaş canlandırır(Aksal,1998: 295). Ayşegül Yüksel'e göre bu oyun şemsiyesi fırtınada ters dönen bir genç adamın tüm bağımlılıklarından ve bağılılıklarından kendini soyutlayarak yaşadığı bir aşk düşüdür (Yüksel,1997 : 91). Yağmurun sert rüzgarlarla birlikte geldiği zamanlarda şemsiyelerin ters dönmesi çok sık rastlanan durumlardan biridir. Aksal, bu oyununa **Tersine Dönen Şemsiye** adını vermekle konusunu çok ustaca biraz da gülümseyerek özetlemiş olmaktadır.

Zaman ve Mekan Tasarımı:

Oyunun I. ve II Perde'si, varlıklı bir ailenin yazlık evinin oturma odasında geçer. III.Perde'nin geçtiği Süheyla ve Cem'in şehirdeki apartman dairesi ile karşıt bir görünüm sunar. Yazlık ev ne kadar ferah bakımlı ve temiz ise, şehirdeki apartman dairesi o kadar küçük, kalabalık, dağınık, kirli ve eskidir. Yazlık evin duvarında bir saat asılıdır. Baba otoritesinin değil de evin kızının egemenliğinin duyumsandığı bu evde, hiçbir zaman saatinde akşam yemeğine oturulmaz. Perdeler arasında zaman atlamaları vardır. I.Perde bir güz akşamının dokuzunda geçer ve hava yağmurludur. II.Perde'de zaman bir hafta sonu sabahın on biridir. III.Perde ise II.Perde'den dört ay sonra, bir gece yarısı başlar.

Kişileştirme:

Tersine Dönen Şemsiye, yazarın diğer yapıtlarından farklılık gösterir. Aksal'ın oyunlarında, genellikle özne olarak karşılaştığımız erkek, bu oyunda iki kadın arasında paylaşılamayan nesneye indirgenmiştir.

Karısı tarafından terk edilen Rıfkı Bey, kızı Sevda'yı kız kardeşi Şaziment ile birlikte yetiştirir. Rıfkı Bey, karısı tarafından aldatıldıktan sonra kadınlara olan güvenini yitirmiştir. Kızı Sevda'yı da yitirmekten çok korktuğu için onun her istediğini yapar. Sevda'nın karşısında güçsüzdür. Gelenekleri, toplumun değer yargılarını önemseyen biri olması ile kızını yetiştirme şekli arasında derin bir uçurum vardır. Sabahattin Kudret Aksal'ın diğer oyunlarındaki erkek kimliklerden farklı olarak kızının karşısında daha baştan yenilgiyi kabul edip, tüm ipleri Sevda'ya bırakmıştır.

Rıfkı Bey'in en büyük yardımcısı Şaziment, hayatında hiç evlenmemiştir. Yazar Şaziment'i *“Bir sağduyu örneği olduğu kanısındadır, ama bu yaşa gelip de evlenemeyen kadınların çoğunda olduğu gibi, üzerinden bilgiçlik akar.”* (Aksal,1998: 297) sözleri ile tanımlar. Şaziment, bütün bilgiçliğine rağmen, bunu pratiğe dökemeyen biridir. Sevda ile sağlıklı bir ilişki kuramaz. Düşüncelerini ifade etme şekli şikayet etmenin ötesine geçemez. Akıl ve sağduyunun sesi olan Şaziment'in görüşleri, Rıfkı Bey'i kaygılandırmaktan başka bir işe yaramaz. Şaziment'e göre Rıfkı Bey, kendisini terk edip giden karısını hiçbir zaman unutmadığı ve onun bir örneğini gözlerinin önünde bulundurmak istediğinden Sevda'yı söz dinlemeyen biri olarak yetiştirmiştir.

Sevda, kendi kurallarına göre yaşayan bir genç kızdır. Bencildir. Onun için tek önemli olan kendi isteklerinin yerine getirilmesidir. Çevresindeki insanların onun için ne düşündüğünü önemsemez. Evin hizmetçisi Ayşe'yi denetimi altında tutan da Sevda'dır. Yemeğin saat kaçta yenileceğine o karar verir. Babasının kendisine olan düşkünlüğünü bildiği için bunu kullanır.

Cem, şiir tutkunu, hayalperest, bencil, kendine aşık, egoist, güvenilmez kimliklerden biridir. Bu duruma en iyi örnek Süheyla ile evliyken Sevda ile nişanlanmasıdır. Şairliğini genç kadınları kandırmak için kullanır. Sevda onun ilk macerası olmadığı gibi son macerası da olmayacaktır. Doğru düzgün bir işi yoktur. Süheyla'nın kazandığı para ile yaşar. Gelecek için bir beklentisi bulunmamaktadır.

Süheyla, Sevda'nın aksine toplumun değer yargılarına göre yaşar. En büyük korkusu dul kalıp, çevresindekilerin diline düşmektir. Süheyla'nın bakış açısına göre evliliğini tehdit eden Cem'in maceraları değil diğer kadınlardır. Cem'i diğer kadınlardan geri almayı, gücünü kanıtladığı bir mücadele olarak görür. Sevdiği Cem değil evli olma düşüncesidir.

Oyun kişilerinin hayatını karıştıran Cem'dir. Rıfkı Bey, kızını kaybetmemek adına Cem'e katlanır ve Şaziment'i de dinlemez. Kızına olan düşkünlüğü, toplum baskısı Rıfkı Bey'i gülünç duruma düşürür. Toplumun öğretilerine büyük önem gösteren Şaziment ise, oyun boyunca Cem'in başlarına açtıkları problemleri çözmek için Rıfkı Bey'in ve Sevda'nın peşinden sürüklenir. Yaşamında istediği her şeye sahip olan Sevda, ise Cem'in sahibi olmak ister. Ben-merkezci bir kişilik olan Sevda'nın tek isteği Cem'in kendisini anlatan şiirler yazmasıdır. Böylece Cem'in yakaladığı sonsuzluğa o da ulaşacaktır. Süheyla ise Cem'in hiç bir zaman kitaplarının basılamayacağını, doğru dürüst bir iş sahibi olamayacağını farkındadır. Cem için Sevda ile girdiği mücadelenin temelinde toplumsal baskı vardır.

Olay Örgüsü ve Kurgulama:

Tersine Dönen Şemsiye, üç perdeden oluşur. I.Perde'nin başında evin genç kızı Sevda'nın her zamanki gibi eve geç kaldığını öğreniriz. Rıfkı Bey ve Şaziment'in sözlerinden Sevda'yı tanırız. Yazar, oyununu küçük gibi görünen ama oyun kişilerinin yaşamını bir süreliğine kabaşa dönüştüren bir durum ile ateşler. Şaziment Hanım'ın oyunun hemen başlangıcındaki yağmura dair sıradan sözleri farkında olmadıkları bu tehlikeye işaret eder:

Şaziment: Yağmur, başladı gene. Bu akşam da durup durup yağıyor.(
Yandaki kapıya giderek) Ayşe! (Bir ara) Ayşe ! (Aksal,1998: 298)

Aynı yağmur, Sevda ve Cem'in tanışmasına neden olur. Sevda'nın şemsiyesi ters döner ve şairlik kılıfı altında avare bir yaşam süren Cem ona yardım eder. Sevda, eve üç saat on dakika önce tanıştığı ve evlenme kararı aldıkları Cem ile birlikte gelir. Çevresindekilerde uyandırdığı ulaşılmazlık duygusu, onu gizemli bir kimlik olarak sunar. Rıfkı Bey ve Şaziment Hanım bu durumdan çok büyük bir rahatsızlık duysalar bile Sevda'nın karşısında güçsüz kalırlar.

II.Perde sürpriz bir gelişme ile başlar. Rıfkı Bey ve Şaziment Hanım, komşuların dedikodularından büyük rahatsızlık duyarken, eve Cem'in eşi Süheyla'nın gelmesiyle yaşadıkları sıkıntı daha da katlanılmaz bir hale gelir. Sevda'nın bu konuyu biliyor olması Rıfkı Bey ve Şaziment Hanım'ın kollarını sıkı sıkıya bağlar.

III. Perde'de Aksal, izleyicisini yine şaşırtır. Rıfkı Bey ve Şaziment in üzerindeki toplumsal baskı o kadar ağırdır ki, Sevda'yı dinleyerek Cem'in arkasından, onlar da Süheyla'nın oturdukları eve giderler. Cem açık sözlü davranıp bitiremediği ilişkinin sorumluluğunu bile Süheyla'ya yükler. Sarhoş taklidi yaparak Süheyla'nın evinde sızar. Süheyla onun için bir eşten çok anne gibidir. Yaşadığı evlilik dışı ilişkilerde arkasını toplar. Rıfkı ve Şaziment Hanım, kızları Sevda karşısında olduğu gibi toplum karşısında da çaresizdirler. Cem'i onaylamasalar da, Sevda'nın Cem ile evlenmesi, evli bir adam ile olan ilişkisi yüzünden kirlenen adlarının temizlenmesine neden olacaktır.

Süheyla, Cem'den ayrılmaya hazırlanırken, Sevda, Rıfkı Bey, Şaziment Hanım'ın eve gelmesi, bu kararının yönünü değiştirir. Sevda sarhoş numarası yapan Cem'i eve geri götürmek ister. Cem, oyunun sonunda Süheyla'ya geri döner ve Sevda ile olan macerasını noktalar. Geriye Süheyla'nın büyük olasılıkla bu olayın bir benzerinin gelecekte tekrarlanacağına ilişkin kuşkularını ortaya koyan sözleri kalır;

Süheyla'nın sesi: Rüzgarlı havalarda bir şemsiyenin tersine döndüğünü görürsen bir daha, bakmadan geç. Olmaz mı ? (Bir sessizlik) Olmaz mı ? (Bir sessizlik) Olmaz mı diyorum canım, neden karşılık vermiyorsun ? (Bir sessizlik) Tersine dönen şemsiyeler insana yolunu şaşırtıyor, değil mi Cem ? En iyisi aldırmmamak.(Bir sessizlik) Niye susuyorsun ? Bir şey söylesene. (Aksal,1998: 395)

Oyun Aksal'ın gençliğinde çok beğendiği melodramlar havasında geçer. Yazarın özellikle abartılı hareketlere başvurduğu yerler II.Perde ve III.Perde'dir. Süheyla II.Perde'de abartılı ve gülünç hareketlerle bayılır. III.Perde'nin ortasında Süheyla ile Sevda'nı söz düellosu yine gülünç bir görünüm sunar.

Oyunun İletisi:

Tersine Dönen Şemsiye, toplumsal bir yaraya, ikiyüzlülüğe işaret eder. Rıfkı Bey. Sevda'nın evli bir adamla birlikte olmasının yarattığı çevreden gelen baskıları, Cem'in yakın zamanda boşanacak olması ile hafifletmeye çalışılır. Rıfkı Bey, kızının onaylamadığı bir adamla evlenmesinden korkacağına, bu evliliğin gerçekleşmeyecek olmasından korkar.

Sevda, Cem'in daha önceki sevgililerinden farklı çıkmış, bu evliliği sonlandırmak için ona destek olmuştur. Süheyla'ya göre Sevda onun sadece kocasını değil, toplumdaki, yerini de çalar. Süheyla'nın mücadelesinin temelinde toplumdaki konumunu yitirmemek vardır.

Bunlar, yaşadığımız toplumda sıkça görülen olaylardır. Tartışmanın özündeki konu evliliğin temelinde yer alması gereken sevgi ögesinden uzaklaşmış ve namus kavramı üzerinde odaklanmıştır. Aile için Sevda ve Cem'in evlenme beklentisi sevgi bağı olmak yerine dışa dönük bir aklanma çabasıdır. Aksal'ın bu oyunda vurguladığı noktalardan birisi de toplumsal kalıplara uygun davranma alışkanlığıdır.

2.2. İKİNCİ DÖNEM OYUNLARI

2.2.1. Kahvede Şenlik Var (1965)

Aksal'ın 1965 yılında yazdığı **Kahvede Şenlik Var**, aynı yıl Ankara Devlet Tiyatroları Yeni Sahne'de oynamıştır. Melek Ökte'nin sahnelediği oyunda Muammer Esi, Garson'u, Erkek'i Kerim Afşar, Kadın'ı ise Gülgün Kutlu canlandırmıştır. 1965-1966, 1968-1969, 1973-1974, 1980-1981, 1981-1982 sezonlarında sahnelenir (Aksal,1998: 404). Bir çok ödül kazanan **Kahvede Şenlik Var**, Ayşegül Yüksel'e göre Aksal'ın oyun yazarlığının iki dönemi arasında bir geçiş aşaması olma özelliği göstermektedir. Yüksel bu oyunun teknik açıdan önemini şöyle anlatır:

“Bir anlamda daha önceki oyunların temel izleği olan, aile ve evlilik ilişkisi bağlamındaki düş-gerçek çatışması irdelenirken, yeni bir sahne anlatımına geçilir. Romantik bir kır kahvesinde bulunan genç bir erkekle genç bir kadın arasındaki, gösterişe, mal ve para tutkunluğuna dayalı “evlilik pazarlığı”nı anlatan oyunda kişiler soyutlanmış, gülmece ögesi ağırlık kazanmış, hareketlerde “stilize” bir anlatıma gidilmiştir. Bu “pazarlık” eylemi karşısında “şiirin sesi”ni simgeleyen “palyaço” soyutluğundaki Garson'da ise “filozof” kişinin evrensel özelliğiyle ortaoyunu kişilerinin “taşlayıcı” özelliğine başvurulmuştur.” (Yüksel,1997 : 91)

Özlem Belkıs, **Kahvede Şenlik Var**'ın özü hakkında aşağıdaki saptamayı yapar;

“Aile kurumunun bir sözleşme olarak görülmesi, genç kızlık düşlerinin evliliğe yüklenerek evlilikten çok şey beklenmesi ve ardından gelecek hayal kırıklığı, erkeğin evleneceği kadında aradığı özelliklerin hizmetçi, odacı, çocuk bakıcısı ya da mankenden farksız olması, erkeğin bencilliği, kadının duygusallığı, erkeğin çocuklarını işiyle birlikte soyadını devam ettirecek bir gelecek olarak görmesi ve aile içi eğitim oyununda toplumsal değerler ve birey çelişkisi içinde ortaya konmuştur(...)”(Belkıs, 2003 :264,265)

Zaman ve Mekan Tasarımı:

İki perdeden oluşan oyunda tek bir mekan vardır. Yazar, genellikle oyunlarını kapalı alanlar olan evlerde geçirirken bu yapıtında yazlık bir açık hava kahvesini seçmiştir. Aksal'ın yazlık kahvesi düşsel bir yerdir. Aksal, mekanı şöyle tanıtır;

“Yazlık bir kahve. Arkada ve iki yanda yüksekliği yarım metreyi aşmayan bahçe duvarları. Kapı yerini tutacak bir aralık, geçit yeri. Işıklı renklerin karışımı, daha arkada, güneşte parlayan ama görünmeyen bir denizin varlığını duyurur. İki yanda iki iskemle. Geride, iskemlelerden ayrı, başına buyruk bir küçük masa. İskemleler de, masa da bir kahvede görülmeyecek türdendir.” (Aksal,1998: 401)

Aksal'ın düşsel kahvesi, gerçek dışı bir görünüm sunar. İzleyici/ okur bir düşe uyanmıştır. Diğer oyunlarından farklı olarak oyun kişilerinin mekanın içinde sığınabilecek kendilerine ait bir iç mekanları yoktur. Yazar, oyunun geçtiği zamanı “parlak bir yaz sabahı” olarak tanımlar. Yazarın diğer oyunlarında da karşılaştığımız gibi kahvede bir saat bulunmaktadır ve buraya gelen müşterilerin saatlerinden yirmi dakika öncesini gösterir. Kahvenin saati Garson'un da belirttiği gibi müşterilerin istediği saattir. Mekanı ve zamanı soyutlama yoluna giden Aksal, bu yaklaşımıyla evliliğin de aslında ne kadar soyut, elle tutulamaz bir kurum olduğunu anlatır. Aksal, zaman ve mekan tasarımında ve oyunun devamında kullandığı nesnelerle evlilik kurumunun, izleyicisi bol olan kadın ve erkek arasında gelişen bir oyundan başka bir şey olmadığını gösterir. Erkeğin buluşma yeri olan bu yazlık kahveyi beğenmemesi, Kadın'ın ise beğenmesi, çiftin pek de kolay bir sürecin içinde olmadığını gösterir. Yazar, oyununu düşsel bir kamusal alanda geçirerek izleyiciyi de mekanın ortaklarından biri yapar.

Kişileştirme:

Oyun kişileri Garson , Erkek ve Kadın olarak isimlendirilmiştir. Erkek ve Kadına özel isim verilmemesinin nedeni, iki cinsin kendine özgü karşıt özelliklerini ön

plana çıkartmaktır. Oyunun hemen başında anlatıcı rolüne soyunan Garson da yukarıdaki saptamayı sözleri ile doğrular;

Garson: (...) Erkek aksa kadın karadır, kadın gerçekse erkek yalan, erkek ağustosböceğiye kadın karınca. Bu bir denge işidir. O kadar ! Bütün bu ikilikler olmadan dengeyi bulan kadınlarla erkekler de vardır. Ama bizim işimize yaramaz onlar, tiyatroya çıkaramayız biz onları !(...)
(Aksal,1998: 404)

Aksal'ın oyun kişilerini biçimlendirmesinde belirleyici olan toplumsal baskı ve toplumsal rollerdir. Kadın, ataerkil düzenin tüm koşullandırmalarını bünyesinde taşır;evde iyi bir eş, anne ve ev kadını, ev sahibi, eşinin iş toplantılarında erkeğin yanında taşımaktan gurur duyacağı, ona prestij kazandıracak bir nesne konumuna indirgenir. Özgünlüğü yok edilip ataerkil yapı içinde tipleştirilerek evlilik kurumunun bekçisi ve devam ettiricisi haline getirilir.

Garson İle Kadın'ın konuşmaları da bu gerçeği gösterir. Kadın, daha küçücük bir çocukken mahalledeki erkek arkadaşlarından biri ile evli görür kendini. Sevdığı ya da sevmediği evlenen tüm arkadaşlarını kıskanır. Annesi ve babası ona ne zaman evleneceğini sorgulayan bakışlarla bakar. Mahalledeki kasabın, bakkalın Kadın'a olan yaklaşımını oluşturan gizli gerçek evlilikle ilişkilidir. Evlenemeyen genç kızın mutlaka bir kusuru bulunur. Kadın, susturamadığı toplumun sesi tarafından yaşam boyu taciz edilir. Bir bakışta, bir sözde, bir gülümsemede. Kadının böylesine yoğun bir baskı sonucu kendisini evlilik üzerinden tanımlaması doğaldır. Doğal olmayan, toplumun doğal olarak tanımladığı "evlilik beklentisinin" kadının iç ve dış dünyasına sızıp, onun kişiliğindeki ince çatlakları doldurup, varlığının derinlerine sızmasının bir taciz olarak görülmemesidir.

Garson ile Erkek'in konuşmaları da Erkek'i ayrıntılı olarak tanınamızı sağlar. Erkek'in ekonomik durumunun iyi olması toplumsal açıdan onu gözde bir bekar haline getirmiştir. Bir işkolik olarak tanımlayabileceğimiz Erkek, kendisini evi, eğitimi, işi, giyimi, üzerinden tanımlar. Büyükbabası, babası gibi görücü usulü evlenmeye karar vermiştir. Erkek'e göre evlilik terazisinde kadına ait her özellik ölçülmelidir. Güzellik,

namus, sağlık, doğacak çocukların kiloları, para, duygu ölçölüp doğru karar verilmelidir. Erkek, ailesindeki erkekler gibi başarılı bir evlilik yapmak ister. Kadın ile Erkek'in ortak noktası, ikisi de birey olmayı başaramamıştır. İplerini toplumun ellerine teslim etmiş, birer kukladırlar.

Aksal'ın giyimini *“Palyaço kılığıyla oynamıyorsa, davranışları bir palyaçonun davranışlarını andırır az çok. Özellikle uyumludur. Giyinişinde de gerçekdışı bir ayrıntı bulunmalıdır. Hangi kılıkla oynanıyorsa oynansın, devingenliğiyle, oradan oraya sıçramalarıyla lastik bir top gibidir ”* diye tanımladığı Garson, oyunun en bilge kişisidir (Aksal,1998: 401). Mesleği gereği insanları tanımayı öğrenmiştir. Kahveye kimin ne amaçla geldiğini bilir. Oyunun başında anlatıcılığa soyunur, izleyici ile doğrudan ilişki kurar. Kadın ve Erkek arasında bir tahterevalli görevi görür. Oyun boyunca onları eşitlemeye, aynı hizaya getirmeye çalışır. Aksal, oyunun hem içinde hem de dışında tuttuğu Garson ile uzak açıyı yakalar. Kadın ve Erkek'e uzak açıdan bakabilmeyi başarabildiği için onları oyun boyunca eleştirir. Onların çelişkilerini, çirkinliklerini, yanlışlarını açığa çıkarır. Birbirleriyle olan ilişkilerinin çevresinde gelişen çatışmaları, zıtlıkları, gösterir. Tıpkı **Kral Lear**'in Soyтары'sı gibi Kadın ve Erkek'e gerçekleri gösterir, onları teselli eder, eğlendirir ve onlarla eğlenir. Kadın ve Erkek farkında olmasalar da, gülünç olan Garson değil kendileridir. Toplumun palyaçosu olmuşlardır. Yazarın sözcüsü olan Garson, onlarla eğlenirken bir yandan da onlar için üzüntü duyar.

Olay Örgüsü ve Kurgulama:

Kahvede Şenlik Var, iki bölümden oluşur. İlk bölümde oyun, kahvede çalışan Garson'un uzun konuşması ile açılır. Garson anlatıcılığa soyunur. Biraz sonra bir Kadın ve Erkek'in tanışmak üzere kahvede buluşacağını belirtir. Kahveye ilk gelen Erkek'tir. Garson, Erkek'i de Kadını da kendilerinden daha iyi tanımaktadır. Böylece Garson dışsal bakışın sözcüsü durumuna gelmiştir. Önce Erkek'i tanıtır. Kadın'ın gelmesiyle birlikte bu sefer kadını tanırız. Birinci bölüm boyunca Kadın ve Erkek hiç karşılaşmaz. Garson aracılığı ile iletişim kurarlar, düşlerini ve korkularını Garson ile paylaşırlar.

Aksal, daha ilk perdede kadın ve erkek arasındaki iletişimsizliği, derin uçurumu vurgular.

Kadın'ın beklentisi Sabahattin Kudret Aksal'ın oyunlarındaki diğer genç kızlarla, kadınlarla aynıdır. Kadın, güven ister. İyi eğitilmiş, maddi gücü yerinde olan damat adayının onu dış dünyadan korumasını bekler. Kadın, korumasız, güvensiz, kafası karışmış, çocuksu bir varlık olarak sunulur. Dışarıda tek başına var olamayacağı için önünde iki şans vardır. Yaşamını ya baba evi ya da koca evinde noktalayacaktır. Ev, onun çocuksu oyununu kısa bir süreliğine olsa da sürdürebileceği tek mekandır. Erkek'in beklentileri Kadın'dan daha çoktur. Erkek 'in işinde başarılı olması yeterli değildir. Toplumda saygı görmek istiyorsa bir eşe sahip olmalıdır. Kadın, eşinin kimliğini yansıtmaya onunla uyumlu bir yaşam sürdürmeye zorunludur.

İkinci bölümde, Kadın ve Erkek'in arasındaki ilişkinin daha ilk günden itibaren faydacılık üzerine oturtulduğu gösterilir. Kadın, evdeki eşyaların bekçiliğini yapacak, adamın çocuklarına onun öngördüğü şekilde bakacak, vakit buldukça kadınca yaşayış olarak tanımlanan dış görünüşü ile uğraşacaktır. Kadın kendi kafasındaki eşyalar, ev, çocuklar hakkında konuşmaya başladığı an Erkek'ten tepki alır. Kadın, evlilik kurumundaki yerini almak için düşlerinden ilk vazgeçen olur. Kendi düşleri yerine Erkek'in düşlerini koyar. Kendinden vazgeçer vazgeçmez derin bir uçuruma yuvarlanır. Erkek'ten ödül olarak tüm toplum üyelerinin de davetli olduğu bir düğün ister. Kaybettiği düşlerinin yerini, toplum tarafından onaylanma duygusu alır.

Oyunun İletisi:

Sabahattin Kudret Aksal'a göre evlilik, provası baştan yapılmış bir oyundur. Yenen de yenilen de yoktur bu oyunda. Yine de Erkek'in egemen olduğu bir pazarlıktır bu. Kadın ve Erkek birbirlerini tüketmek için vardır. Aksal'ın oyunlarında tek bir olumlu aileye ya da çifte rastlayamayız. **Kahvede Şenlik Var**, evlilik kurumunun, kadın-erkek ilişkisinin bir tüketim aracına dönüştüğünü açık bir biçimde gözler önüne serer. Erkek bu durumu şöyle ifade eder;

Erkek: Sonradan düşüneceğine önceden düşünmek. Sonradan üzüleceğine önceden üzülmek, sonradan kavga edeceğine önceden kavga etmek. Bir tek sözle pazarlık. Pazarlığın ilkesi bunlar. Pazarlığa saygı duyduğum kadar hiçbir şeye saygı duymam. Bilir misiniz ki benim pazarlığa duyduğum özle saygıyı şu yeryüzünde yaşayan herkes duysaydı, bu saygının gereklerini yerine getirseydi anlaşmazlıklar, kavgalar mahkemeler olmazdı. (Aksal,1998: 437)

Sonuç olarak çift yazarın diğer oyunlarındaki çiftler gibi “*anlaştıkları için değil, anlaşmak için evlenirler*” (Aksal,1998: 463) **Kahvede Şenlik Var**, Sabahattin Kudret Aksal’ın evlilik kurumunun saçmalığını, toplumca dayatılan zorunlu gerekliliğini en açık olarak eleştirdiği oyunudur.

2.2.2. Kral Üşümesi (1969)

Yazarın, bir diğer ikinci dönem oyunu olan **Kral Üşümesi**, ilk kez 4 Ekim 1969 ‘da Raik Alniaçık’ın sahne düzeniyle Ankara Devlet Tiyatrosu’nda, Yeni Sahne’de oynanmıştır. Kral’ı İstemi Betil, Kolcu’yu Suha Tuna, Kraliçe’yi Tomris Oğuzalp, Saray Bakanı’nı Nihan Akçan, Genç Kız’ı Ümit Kiper, Güvenlik Yönetmeni’ni Umran Uzman, Çocuk Kral’ı Selçuk Özdağ, I.Bastonlu Bay’ı Atilla Olgaç, II.Bastonlu Bay’ı Nuri Gökseven, III. Baston’lu Bay’ı Rüştü Asyalı, I.Şemsiyeli Bayan’ı Nurten Birkan, II.Şemsiyeli Bayan’ı Sevinç Aktansel, III.Şemsiyeli Bayan’ı Rümeyza Bozdağ oynamıştır (Aksal,1998: 479).

Özdemir Nutku’ya göre Aksal bu oyunu ile soyutlama işini daha arttırarak yöneten ve yönetilen ilişkilerini daha şiirsel bir dil ile verme yoluna gitmiştir (Nutku, 1985: 307).

Ayşegül Yüksel, **Kral Üşümesi**’nin öyküsünü aşağıdaki cümlelerle özetler;

“**Kral Üşümesi**, kendi kurduğu katı toplum ve yaşama düzeniyle “düşünme” eylemini yok eden bir kralın, insan olarak yaşadığı “tutsaklaşma” sürecinin ve “düşünmeyi” yeniden vaat ederek özgürlüğe açılma yolunda, kendi kurduğu düzene karşı çıkışının öyküsüdür. (Yüksel,1997 : 90)”

Esen Çamurdan, oyunun merkezinde yer alan ve oyuna ismini veren Kral'ın durumunu şu şekilde açıklar;

“Bir gece yalnızlığında kendini bulan Kral için kendi olmak düşünmek, kendi düşüncesini üretmektir. Herkes gibi olmamaktır, düşünmek. Ne ki, bir ikilemdir düşünmek ve karşıt düşüncenin varlığını gerektirir. Var olabilmesi için bir tepki gerektiğini anlamıştır Kral. Bu durumda kendisi “karşıtlı” ve “tepki” olmayı seçmiştir düzen içinde. “Düşüncenin öbür yüzü yoksa düşünce de yoktur” der(...) Koltuğunu bırakmaya karar verir. Ve ilk kez, ona karşı gelen, direnen saraylıların karşısına kendi yüzüyle çıkar. Karısının “yemekte, su içerken, aynada saçını tararken, çamaşır değiştirirken” gördüğü yüzüyle... (...) “(Çamurdan,2001: 75)

Zaman ve Mekan Tasarımı:

Kral Üşümesi, adı belirtilmemiş olan bir ülkede Kral'ın sarayında geçer. Oyunun geçtiği zaman da belli değildir. Monarşi egemendir. Yazar, bu açıklamasıyla kendisine oto sansür getirmiştir. Aksal'ın soyutlamaya gitmesi, oyunun herhangi bir ülkede geçebilir düşüncesi, bizim ülkemizde de geçebileceğini düşündürür. Mekana baktığımızda oyunun geçtiği saraydaki oda, koyu renk duvarları ile Kral'ın aydınlığa kavuşma isteği ile bir karşıtlık oluşturur. Oyunda kullanılan giysiler de koyu renklidir ve Kral'ın yaşadığı karanlık duygusu ile bir paralellik taşır. Kapalı perdeler Kral'ın tutsaklığını işaret ederken, dekorda vurgu küçük odadaki diğer nesnelerden iki basamak yüksekte duran Kral'ın tahtındadır. Oyunun İkinci Perde'si, ilk perdenin aksine aydınlık ve daha geniş bir odada geçer. Kral'ın yargılandığı bu odadaki pencerenin perdesi yoktur. Yavaş yavaş ölüme giderken hem özgürlüğüne hem de aydınlığa kavuşacaktır.

Kişileştirme:

Tüm oyun kişileri Kral'ın işlevine dönük, olarak konumlandırılmıştır. Sarayın ve düzenin koruyuculuğunu yapan oyun kişileri, ülkesinin bırakıp gitmek isteyen Kral ile karşıt görüşler doğrultusunda biçimlendirilmişlerdir. Kral, Kraliçe, Saray Bakanı,

yönetimdeki görevlerine göre adlandırılmışken, Kral'ın duygusal olarak kendine en yakın hissettiği Genç Kız cinsiyetine göre adlandırılmıştır. Genç kızın bir başka özelliği de Saray'daki yönetim işlerinden tamamen uzak olmasıdır. Kamuoyunu yansıtan Bastonlu Beyler, Şemsiyeli Hanımlar, ise birer nesneyle simgeleştirilmişlerdir. Oyun kişilerinin giysileri kişisellikten uzaktır. Yazarın kişiye yüklemek, istediği anlam doğrultusunda şekillenmiştir.

Oyunun merkezinde bulunan düzenin en önemli temsilcisi olan Kral, atalarından gördüğü despot yönetim biçimini benimseyerek uygulamış, kendi belirlediği yasaların aracılığıyla halkını susturmuştur. Böylece, yalnızlığının de en büyük yaratıcısı olmuştur. Kral, var oluşunun karşısındaki aşılmaz engelin kendi varlığı olduğunu anladığında, kurduğu düzenin kurbanı haline gelir. Kral, ölecek ama düzen devam edecektir. Çevresindeki tüm kalabalığa rağmen oyunun en yalnız kişisidir. Yıllarca oynadığı rol, üzerine giydiği kral kostümü onu daha da yalnızlaştırmıştır. Oyunun hemen başında bu giysiyi reddetmek, temelinde oynadığı toplumsal rolden kurtulma isteğini gösterir.

Kraliçe, Kral'ın kurduğu saray düzeninin aşılmaz koruyucusudur. İşlevsel düşünen, duygusallıktan yoksun bir görünüm çizer. Oynadığı role sinen görev bilinci insan doğasındaki sevgiyi yok etmiştir. Kraliçe, çok küçük yaştan itibaren bu role soyunmuştur. Kral'dan farklı olarak rolü ile özdeşleşmiştir.

Saray Bakanı da Kraliçe gibi düzenin koruyucularından biridir. O da Kraliçe gibi Kral'ın yalnızlığının daha da büyümesine neden olur.

Kral'ın düşüncelerini izleyen Güvenlik Yönetmeni, sarsılmaz düzenin koruyuculuğunu yaparken Kral'ın tutsaklığını da yaratan kişidir. Kral'ın kafasının içinde adım adım dolaşan Güvenlik Yönetmeni, krallık düzeninin koruyucusudur. Oyunun sonunda Kral'ın kurşuna dizilmesinde yer alarak, görevini yerine getirir.

Kolcu, Saray'ın düzeninin işleyişini en iyi bilen kişilerden biri olsa da onlardan bir noktada ayrılır. Diğerlerinin aksine Kolcu, Kral'ın neden üşüdüğünü bilir. Üşümenin altındaki etkenleri ve tehlikeyi sezer. Uzun yıllardır saraydadır ve bu düzende korkunun babadan oğla nasıl geçtiğini bilir. Kral üşüdüğünde o da üşür Bu nedenle de Kral'ı sakinleştirmeye çalışır. Kral'ın insani yönüne işaret eden oyun kişisidir.

Kamuoyunu halkı simgeleyen Bastonlu Baylar ve Şemsiyeli Bayanlar, kusursuzca işleyen sistemin aslında ne kadar güvenilmez ve çelişkilerle dolduğunu gösterir. Ataerkil düzende ülke kocaman bir aile ise, baba da o ailenin reisidir. Babanın evden ayrılışı bütün aileyi dağıtacaktır. Bastonlu Baylar ve Şemsiyeli Bayanlar, Kral'ın ülkeden ayrılmasıyla, gençlerin babalarını dinlemeyeceğini, kadınların kocalarının buyruğundan çıkacağına işaret eder.

Genç Kız, Kraliçe ile karşıt bir görünüm çizer. Kraliçe ne kadar mantıklı ise Genç Kız o kadar duygusaldır. Kraliçe'nin gösterişli kıyafetlerinin aksine o sade giyimiyle duru bir güzelliğe sahiptir. Kral'a sevgi ile yaklaşır. Genç Kız, toplumsal rollerden bağımsız hareket eder. Oyun kişileri arasında en özgür olanıdır.

Tahta getirilen Çocuk Kral, düzenin boşluklara yer vermediğini ve hemen doldurduğunu gösterir. Çocuk Kral'ın çizdiği dengesiz görünüm, ortada görülmeyen yöneticilerin paravanlara gereksinim duyduklarını vurgular.

Olay Örgüsü ve Kurgulama:

Oyun, iki perdeden oluşur. Birinci perdede tahtını bırakmak isteyen Kral'ın tutuklanması ve mahkemeye kadar olan süreç ele alınır. **Kral Üşümesi** oyuna ismini veren Kral'ın üşümesi ile başlar. Kral, oyunun başında neden üşüdüğünü bilmez. Kafasındaki diğer sorular gibi bu soru da yanıtsızdır. Uyuyamayan Kral en çok aydınlığa ihtiyaç duyar. Kolcu'dan tüm ışıkları yakmasını ve kaloriferi çalıştırmasını ister. Kolcu'nun sağladığı ışık Kral'a yeterli gelmez. Kral'ın daha çok aydınlığa ihtiyacı vardır. Kral, çok uzun yıllar boyunca krallığını da karanlık içinde bırakmıştır.

Renaissance’ın aydınlığıdır kavuşmak istediği. Bireyi ortaya çıkaracak saf aydınlıktır. Kral’ın sözleriyle bu geceki aydınlık, nerede bittiği bilinmeyen tüm geçmişteki geceleri aydınlatacak, geleceğe doğru uzanan geceleri de karanlıktan kurtaracaktır. Kral, bir türlü yeterince aydınlanamamaktadır. Geniş alanların, garların polis noktalarının karanlıkta bırakılarak tüm elektriğin saraya verilmesini ister. Yaşamında ilk kez önce krallığını değil kendisini düşünür. İlk kez “ben” krallıktan önce gelir.

Neden üşüdüğünü anlayan Kral, acil olarak bir toplantı düzenler. Geleneksel yaşantısının bir gereği olarak üşüyordur. Babasının ölümü ile üşümeye başlamış, Kral olup Kraliçe ile evlenince üşümesi gittikçe artmıştır. Kraliçe’nin kız kardeşi olan Genç Kız’ın odaya girmesi ile toplantıya ara verilir. Genç Kız da tıpkı Kraliçe gibi sarayda olağan dışı bir durum olduğunu anlamıştır. Kraliçe ve Saray Bakanı’nın aksine, Genç Kız, Kral’ın konuşmasından korkar. Genç Kız, Kral’ı Kraliçe’den daha iyi tanır. Kraliçe için düzeni sağlamak Kral’ın varlığından daha önemliyken, Genç Kız, Kral’ı önemser. Onu korumaya çalışır.

Kral, kararını açıklar. Krallığıyla birlikte sarayı, ülkeyi, Kraliçe’yi, Genç Kız’ı bırakacaktır. Kral, birey olamadığı için üşümektedir. Üşümemek, var olabilmek için ilk önce kendisine yüklenilen bu rolden kurtulmalıdır.

Kral’ın kararı, Kraliçe ve Saray Bakanı’nı derin bir sessizliğe boğar. Kralın yerine genç yaştaki varisi geçecektir. Sarayı bırakıp gitmeye hazırlanan Kral’ın aksine, onlar düzenden sorumludur. Kral’ın kararı en çok Genç Kız’ı sarsar.

İkinci perdede, Kral yargılanır. Kral, krallığını terk ettiği an yalnızdır, artık. Bu gerçeğin farkına varması çok kısa sürede gerçekleşir. Yardım alacak kimsesi yoktur. Kral’ın buyruğuna göre “ülkede tutuklu bir kimseyle birlik olunamaz”. Kral, kendi koyduğu yasalarca yargılanır. Pencerenin önündeki adamlar artık Güvenlik Yönetmeni’nin askerleridir. Silahları Kral’a çevrilmiştir. Güvenlik Yönetmeni’nin işi Kral’ın düşüncelerini izlemektir. Saray Bakanı, Güvenlik Yönetmeni’nin katıldığı yargılama salt Kral’ın kararına değil, Kral’ın ülkeyi yönetme şekline de dönüktür.

Kraliçe'nin buyruğu ile toplanan halk, Kral'ın cezalandırılmasını ister. İnsan olmak isteyen Kral'ı Kraliçe'de cezalandırır. Kraliçe, Kral'ı hiçbir zaman sevmemiş, oynadığı rol evliliğinde belirleyici olmuştur. Saray Bakanı, Kraliçe, Güvenlik Yönetmeni, Kral'ın kurşuna dizilmesine karar verirler. Genç Kız, Kral'ı görmeye gelir. Kraliçe Kral'ın kurtulmak istediği geçmiş benliği iken, Genç Kız Kral'ın yaşamak istediği ama yaşayamayacağı geleceğidir. Kraliçe, toplumsal düzenin yarattığı bir kimlik iken Genç Kız, hem kadın hem de erkek için bir özgürlük umududur. Kolcu'nun seslenmesi ile Kral kurşuna dizilmek üzere dışarıya çıkar.

Oyunda sarayın çürümüşlüğü Macbeth'de gördüğümüz gibi koku ile verilirken, tek olmak ise bir ağaç ile verilir.

Oyunun İletisi:

Düzen, kişilere kendileri olma özgürlüğünü tanımamaktadır. Krallar, iktidarlarını dayandırdıkları kuralları çiğneyemezler. Aynı durum bu düzen içinde var olmaya çalışan bireyler için de geçerlidir. Oyun boyunca Kral'ı iki farklı kimlik içinde görürüz. Kral, kral olarak doğmuş ama bu baskıcı düzenin içinde birey olamamıştır. Birey olma isteği, bir yerde düzene aykırı davranmayı gerektirebilir. İçinde bulundukları toplumun kendilerine yönelik beklentileri ile uyumlu olmayabilirler.

Oyunun temel vurgusu kısaca şöyle özetlenebilir: Tek sesli bir yönetimin birbirine benzeyen insanlarından oluşan toplum, bireysel özgürlüklere izin vermez. Böyle bir yapı içinde kişinin varoluşunu gerçekleştirmesi mümkün değildir. Sistem, böylece kişinin karşısındaki en büyük engele dönüşür ve birey olgusunu tamamen ortadan kaldırır. Böylece, düzen bireye değil, kendi varlığını sürdürmeye hizmet eder.

2.2.3. Sonsuzluk Kitabevi (1969)

Yazarın 1969 yılında yazdığı **Sonsuzluk Kitabevi**, ilk kez 1980’de sahnelenir. Ayşegül Yüksel’e göre sonsuzluğa ulaşmaya çalışan Adam’ın karşıt doğrultudaki tutkularını dile getiren bu oyun, Aksal’ın düşünce ve duygu evreninde, insanoğlunun niteliğini belirleme yolunda yoğun bir arayış içinde olduğunun göstergesidir (Yüksel,1997 : 92).

Esen Çamurdan, bu üç kişilik oyunun merkezinde olan Adam’ın sanat ile olan ilişkisini aşağıdaki sözlerle açıklar:

“Yapıtını ortaya koyabilmek için her şeyini kısan sanatçı gibi ömrünce para biriktirmiştir ve yine gerçek bir sanatçı gibi anlaşılammaya ve gülünmeye hazırlıklıdır. Büyük yazarların diliyle konuşan ve ancak onlardan örnekler vererek kendini ifade etmeye çalışan Adam’ın söyleyeceklerinin tümü de daha önce söylenmiştir üstelik. Yaptığı tek şey kendini, gelmiş geçmiş tüm klasik yazarlarının yerine koymak ve onların baş yapıtlarını imzalayarak bilinen bilinmeyen dostlara, okurlara, herkese, her yere göndermektir.” (Çamurdan,2001: 74)

Zaman ve Mekan Tasarımı:

Tek perde olan **Sonsuzluk Kitabevi**, bir kitabevinde geçer. Adından da anlaşıldığı gibi sonsuzluğa uzanan bir dünyadır burası. Gizemli ve bilinmeyenle doludur. Yazar, gerek dekorda gerek kişilerde gerçek dışı bir hava oluşturulmasını istemiştir. Bu gerçek dışı atmosfer oyunun hemen girişinde kendisini gösterir; kitabevinin bir tabelası yoktur, bu isim dün bulunmuş, bugün yazdırılmış yarın ise asılacaktır. Aksal, oyunu başında mekanı şöyle tanımlar:

“Bir kitabevi. Arkada ve yanlarda raflar tıklım tıklım kitap doludur. Ortada bir tezgah, tezgahın yanında sokağa açılan kapı. Bir yanda dükkanın üst katındaki odaya çıkılan demirden, incecik, dar bir merdiven. Sahnenin önünde, iki yanda, çok dar, göze hiç çarpmayacak bir biçimde, karşılıklı iki posta kutusu. Sahnenin arkasına doğru, gene göze hiç çarpmayacak biçimde konmuş,iki yanda, iki telefon. Alçak bir

tabure. Camlı kapıdan ve seyircinin göremediği pencerelerden içeriye çok aydınlık bir gündüz ışığı yansır.” (Aksal,1998: 633)

Dekorda kullanılmasını istediği nesneleri tamamen işlevleri doğrultusunda değerlendiren Aksal, bu oyunda sade bir sahne düzenini benimsemiştir. Oyunun sonuna doğru kullanılacak olan iki telefon, iki posta kutusu simetrik bir biçimde yerleştirilmiştir. Mekan, oyunun merkezindeki Adam’ın iç dünyasına göre konumlandırılmıştır. Kitaplar, Adam’ın en yakın dostu oldukları gibi zamana karşı verdiği mücadelede sonsuzluğa en yakın olan nesnelerdir. Yaşama pratiği olmayan Adam, kitaplar aracılığıyla yaşadığına, dostluklar kurduğuna inanır.

Seyircinin görmediği pencerelerden sızan parlak gündüz ışığı Adam’ın çıkışsızlığını verir. Kitabevinin içine sızan aydınlığa rağmen Adam, karanlıkta olandır.

Oyun boyunca, oyun kişileri zaman ile mücadele ederler. Zaman, dost değildir. Birinci Kız, Adam’ın istediği kitabı bulamayınca, umutsuzluk duygusuna kapılır ve daha hızlı hareket eder. Adam, kitaplarını zamanla yarışarcasına imzalar. Birinci ve İkinci Kız da kitapları postalarken zamanı aşmanın çabası içindedirler.

Kişileştirme:

Oyunun merkezindeki Adam “olmak ya da olmamak” bunalımını yaşayan kişidir. Düşlerini gerçekleştiremediği ve aslında istemediği bir yaşamı sürdürdüğü için hiçbir zaman kendisi olamamıştır. Kendine ait sözleri olmayan ve çoğunlukla ünlü yazarlardan yaptığı alıntılarla konuşan Adam’ın kitabevine gelme amacı geç de olsa “varoluş amacını” yerine getirmektir. Aksal, burada ölümün karşısına sonsuzluğu koyar.

İyi bir okuyucu olan ve soy yapıtlarının peşine düşen Adam, bir yazar olmak ister. Böylece ölümsüzlüğe, sonsuzluğa ulaşabilecektir. Ölümsüzlük aynı zamanda, ölüme yazgılı olan insanoğlunun, zamana karşı zaferi olacaktır. Bu hayalini yazamadığı ama başkalarının yazdığı kitapları imzalayarak gidermeye çalışır. Almak istediği kitaplar, sonsuzluğa uzanan bir listedir. Anlaşılamamaktan şikayet eden Adam, bir çok

nl filozofun ismini sayarken, bu durumu onlarla olan ortak bir özelliği olarak sunar. Hiçbir sanatçıyı diğerinden ayıramaz. Birinin insanlığa diğerinden daha büyük katkısı olduğunu söylemek mümkün değildir. Adam, kitabevindeki bütün kitapları satın almak ister. Esen amurdan’a göre Adam’ın kimliğinin belirsizliği ile kitaplarda belirli bir çizgisinin bulunmaması, koğutluk tağır. (amurdan,2001: 74)

Kitabevinde alığan Birinci Kız ve İkinci Kız parmak uçlarında yürüyen kuklaları andırırlar. Birinci ve İkinci Kız, Sabahattin Kudret Aksal’ın az sayıdaki alığan kadın kimliklerindendir. Kitap rafları arasında uçarcasına dolaşırlar. Konuğurken daireler çizerler. Kimi zaman ikisi, tek bir kiğiymiş gibi birbirlerinin sözlerini tamamlarlar. Telefonların yerleştirilmesindeki simetri, ikisinin konuğmalarında, davranışlarında, duruşlarında da göze çarpar. Birinci Kız, uzun süredir kitabevinde çalıştığı için insanların görünüşüne bakarak ne tip kitaplardan hoşlandıklarını anlamakta uzmandır. Mesleğinde o kadar iyi yetişmiştir ki; alıcının yürüyüşü, duruşu, giyimi, boyu posu, tikleri, kitaplar ile olan ilişkisini çözmekte yeterlidir. Birinci Kız, işini oyuna dönüşmüştür. Bir müşterinin hangi kitabı isteyeceğini bilememek yenilgi ile eşittir. İkinci Kız, Birinci Kız’ın aksine konunun para ile olan yönüne önem verir. I. Kız’dan daha alaycı bir kişiliği vardır

Adam, önceleri her iki kız için de açıp okunacak, sayfaları arasında dolaşılacak bir kitaptır. İkinci aşamada nerede oturduğu, nasıl bir yaşam sürdürdüğü merak edilen bir yazardır. Son olarak da Adam, sadece sıradan bir erkektir onlar için.

Kurgulama:

Oyun sonsuzluğa ulaşmak isteyen Adam’ın soy yapıtlarını almak üzere Sonsuzluk Kitabevi’ne gelmesi ile başlar. Adam, buradaki bütün kitapları satın alır. Kitapları evine götürmeden, buradan postalamak ister. Kendisini sanatçı olarak görmek isteyen Adam’ın vakti yoktur. O da her sanatçı gibi zamanla mücadele eder. Hızla akıp giden zaman, sonsuzluğa uzanmak isteyen sanatçının en büyük düşmanıdır. Kitapları sanki yazarıymışcasına imzalayarak dostlarına gönderme düşüncesi, Birinci Kız’a

komik gelir. İkinci Kız da, Birinci Kız gibi Adam'a kahkahalarla güler. Birinci Kız ve İkinci Kız'ın gülüşü yüzyıllardır sanatçıların karşı karşıya geldikleri bir tutumdur. İkinci Kız, Adam'ın yazdığı bol sıfırlı çeki görünce koşarak bir yuvarlak çizer kitabevinin içinde. Hiçliktir bu. Adam'ın sonsuzluğa uzandığını düşündüğü eylemi aslında hiçlikle noktalanır.

Adam, hızla kitapları imzalar. Birinci Kız ve İkinci Kız kitapları posta kutusuna atarlar. Zamanla savaştan bir sanatçıya benzetir kendini. Adam, bu yoğun tempoya dayanamaz ve ölür. Esen Çamurdan'a göre Adam, kitapları birer tüketim nesnesine dönüştürüp tüketirken, kendisini de tüketir (Çamurdan,2001: 80). Adam'ın ölümüyle birlikte telefonlar çalmaya başlar. Bu bölüm bir sanatçının yaşarken değil de öldükten sonra değer kazandığını gösterir. Adam'ın ölümü sanatçının ölümüdür. Haber dünya ajanslarınca yayımlanır. Son sözleri Goethe ile aynı olduğu için, Goethe Armağan ödülü ona verilir; *“Pencereyi açın, pencereyi ! Daha çok aydınlık istiyorum, daha çok aydınlık !”* (Aksal,1998: 666) Kadınlar ve çocuklar bu üzüntüye dayanamaz intihar ederler. Dünyanın en çok okunan yazarı seçilir. Menekşeler solar. Kuşlar ölür. Telefondaki sesler susar. Sanatçının ölümü, doğanın ölümü ile bir tutulur. Adam, sonsuzluğa değil, hiçliğe uzanır. Dünyayı da ölümüyle birlikte hiçliğe sürükler.

Oyun boyunca, Oyun kişileri zaman ile yarışır. Birinci Kız, Adam'ın istediği kitabı bulamayınca, umutsuzluk duygusuna kapılır ve kitap raflarının arasında daha hızlı hareket eder. Devingenlik her yerdedir, Adam'ın kitaplarını hızlı bir biçimde imzalamasında, kitapların posta kutularına atılmasında, Adam'ın ölümü ile çalan telefonlarda.

Oyunun İletisi:

Sonsuzluk Kitabevi, düşler ve gerçekler arasında sıkışmış insanın durumunu evrensel ölçüler içinde ele alır. Gerçekler yaşamın somut devingenliği ile biçimlenirken, düşler son derece soyut bir düzlemde ilerler. İletişimsizlik, yalnızlık, dışlanma, ölüm gibi kavramlar içinde yaşamını anlamlandıramayan kişi kurtuluşu düşlerin dünyasında

arar. İnsanoğlunun ölüme yazgılı olmasının karşısındaki en büyük umut, sonsuzluğa ellerini uzatabilen sanatçıdır. Diğer yandan herkes sanatçı olamaz. Yaşamın doğal döngüsünün üzerine çıkabilen insanlar ancak bir şeyler üretebilirler. Yaşamın çarkları arasında sıkışıp gidenler ise kendilerine sanatçılara özgü özel bir alan kuramamışlardır. Başkalarının cümleleri ile konuşmak, başkalarının yapıtları ile var olmak, bu kişileri yaşamın doğal akışının dışındaki bir zaman dilimi içine hapseder. Burada gerçeklik ve düşler arasında çok ince bir çizgi vardır. Bu şekilde varoluşunu gerçekleştirdiğini sanan birey, hiçliğe doğru yol alır.

2.2.4. Bay Hiç (1969)

1969 yılı Sabahattin Kudret Aksal için son derce üretken bir yıldır. Aksal'ın 1969'da yazdığı **Bay Hiç**, ilk kez 1980 yılında sahnelenmiştir (Çamurdan,2001: 99). **Bay Hiç**, yazarın iki kişilik tek oyunudur. Hayaller dünyasında yaşayan Erkek'in, her gece büyükbabasından babasına, babasından kendisine kalan koltuğunda, penceresini izlediği apartman dairesinin sahibi olan Kadın ile tanışmasıyla yaşadığı hayal kırıklığını anlatan bir yüzleşme oyunudur. Hayalleri ile yüzleşmek isteyen Erkek, kendi gerçeği ile karşı karşıya kalır; erkek bencilliği ile.

Zaman ve Mekan Tasarımı:

Bay Hiç, tek bir mekanda, orta halli bir apartman dairesinin odasında geçer. Zaman gecedir. Pencereden dışarıda diğer apartman dairelerinin ışıkları görünür. Oyun aynı gecede sonlanır. Odada büyük bir pencere bulunmaktadır. Bu büyük pencere, oyun kişileri olan Erkek ve Kadın'ı izlenilen konumundan izleyici konumuna geçirir. Aksal, yakaladığı şiirsel dil ile oyun boyunca pencerenin arkasındakileri izleyici ile paylaşır. Pencerenin arkasında, oyun boyunca soluğunu duyumsatan şehir vardır. Pencere mekanı iç ve dış olmak üzere ikiye ayırır. Dışarısının kokuşmuşluğunun yavaş yavaş kapalı pencereden odaya dolması, içerisinin bunaltıcı sıcaklığına rağmen pencerenin açılmaması buna örnektir. İçerisi düşlerin dünyasıdır. Dışarısı ise gerçek dünyayı sergiler. Oyundaki Erkek ve Kadın ne dışarısına ne de içerisine aittirler. Geçen zamanla

birlikte, düşlerin yerini gerçeklere bırakmasıyla, pencere de yavaş yavaş görevini yapamaz olur. Dışarısının kokuşmuşluğu içeride de hissedilir.

Kişileştirme:

Bay Hiç, bir erkek olarak Sabahattin Kudret Aksal'ın diğer oyunlarından farklı bir biçimde kendisini gerçekleştirmiştir. Bir hiç olmayı seçmiş ve olmuştur. **Kral Üşümesi**'ndeki Kral'ının söz ettiği “varoluş kalıbını” hiçlikle doldurmuştur. Hiç olmak, Erkek için umutları korumanın bir yoludur. Bu durumu şöyle açıklar:

Erkek: O alanda, o umudun alanında, neyse o, hiçbir şey yapmamaktır, anlıyor musunuz, hiçbir şey yapmamak! Bayan, çok rica ederim sizden, koruyalım umutlarımızı !” (Aksal,1998: 593)

Erkek, düşler dünyasına aittir. İçe dönüktür. Düşlerini gerçekleştirmek gibi bir çabası da yoktur. İyi bir yazar olduğunu hayal etmeyi sever. Düşlerini bozmamak için masanın başına oturmaktan korkar. Hiçbir şey yapmadığı sürece kendi kimliğini dilediğince tasarlamakta özgürdür. Hayallerini yaşatmak, her şey olabilmek için bir hiç olmuştur.

Kadın'ın durumu Erkek'ten farklıdır. Toplum, Kadın'a “Bayan Hiç” olma lüksünü tanımamaktadır. Bir kadının “Bayan Hiç” olabilmesi için bile bir erkekle evlenmesi gerekir. Kadın “çok şey” olmak zorundadır. Çocukların annesi ve bakıcısı, evdeki, nesnelerin bekçisi, bir erkeğin karısı.

Kurgulama:

Erkek, bir süredir hayaller kurarak penceresini izlediği apartman dairesinin sahibi olan Kadın ile tanışmaya karar verir. Bir anlamda düşleri ile yüzleşmek ister. Bu yönelişi ile düşlerini somutlamış olacaktır. Bu dairede oturan kadın düşlerinde aşık olduğu kadın mıdır, bunu öğrenmek ister. Kadın tanımadığı bu yabancıyı ilk başta içeri almak istemez. Bağırarak tehdit eder. Erkek içeri girince Kadın'a pencereden kendi

dairesinin ışığını gösterir. Erkek her gece büyükbabasından babasına, babasından kendisine kalan koltuğunda Kadın'ın ışığına bakarak, hayaller kurar.

İlk başta Kadın için her şey bir oyundur. Erkek, Kadın'ın kendi anlattıklarına inanmasından hoşlanır. Erkek mutsuzluğunun ve mutluluğunun sorumluluğunu üzerine almak istemeyen biridir. Bu nedenle, yaşamını tanımlarken net sözcükler kullanmak istemez. Kadın'a göre ise insan mutlu ya da mutsuz olduğunu bilir. Erkek, mutsuzdur. Kadın ne kadar gerçekçi ise Erkek o kadar hayalperesttir. Erkek dışarının kokuşmuşluğundan, sıcaklığından kaçmak üzere bu eve gelmiştir. Kadın'ın amacı ise farklıdır. Kendisine sığındığını düşündüğü Erkek'i sahiplenmek, onarmak ve uygun bir eş haline getirmek ister. Kadın'ın çabası bir anlamda bu oyunu bitirmek ve düşleri gerçeğe dönüştürmektir. Kadın'ın oyunu bozmasıyla evin içi de aynı şekilde sıcak gelir Erkek'e. Erkek, Kadın'ın geçmişini öğrenmek ister. Kadının boşanmış olduğunu duyunca düş kırıklığına uğrar. Kafasında yaşattığı Kadın boş bir levhadır. Erkek'ten önce bir tarihi yoktur. Bu yaklaşım aynı zamanda Erkek'in kendi hiçliğini de dilediğince kurgulamasına olanak tanır.

Kadın, güvensizdir. Erkek'in ne istediğini anlayamaz. Boşandığı kocasının bir arkadaşı olduğunu, tüm bunları da kocasının kendisini denemek için düzenlediğini düşünür. Varlığını evlilik üzerinden tanımlayan Kadın, Erkek ile evlenmeye karar verdiğinden onun “gerçek” olmamasından korkar. Erkek, ozandır, mahallenin vampiridir, eski kocasının arkadaşıdır, evine hırsızlık yapmak için giren bir suçludur. Kadın, sonunda Erkek'in gerçek kimliğini öğrenir. Erkek, Bay Hiç'tir. Kadın için evlenmek o kadar önemlidir ki, bir hiçle bile evlenmeye razıdır. Evlenme teklifini yapan Erkek değil Kadın'dır. Bu noktadan sonra Kadın, evliliğin reklamını yapan bir pazarlamacıya benzer. Erkeğe yanıt verecek zaman bile bırakmaz. Evlilik, bir yaşam biçimidir ve özel günler, bayramlar, kutlamalar dahil hepsinin içeriği toplum tarafından belirlenmiştir.

Erkek, evlenmektense kabuğunda bir sümüksüklüböcek olarak yaşamayı tercih eder. Kadın'ın var olması için evlenmesi zorunludur. Yoksa hep eksik kalacaktır. Ne dış

dünya ne de kendi iç dünyası tarafından onaylanamayacaktır. Bir sümüklüböcek ile evlenmeye razıdır. Bir sümüklüböcek ile bile evleniyor olsa, düğüne ihtiyacı vardır. Kadın için mutlu olmak evliliğinin toplum tarafından onaylanması ile gerçekleşebilir. Oyunun sonunda **Bay Hiç** büyükbabasından babasına, babasından kendisine kalan koltuğuna geri dönmek üzere evden ayrılır. Kadın ise anne tarafından miras kalan pırlanta bileziğini koluna takacaktır. Geriye avunulacak sadece bunlar kalmıştır.

Oyunun İletisi:

Aksal, bu oyunu ile kadın-erkek ilişkisindeki, değersizliği, çelişkileri, çarpık toplumsal beklentileri gözler önüne serer. Bir kadının toplumda var olabilmesi için her şeyden önce evli olması gerekir. Kadın evlenebilmek için aynı zamanda erkeğin karşısında bir savaşım vermek zorundadır. En önemlisi Erkeğin dolduracağı “boş bir levha” olmak zorundadır. Kendisini biçimlendirmeyi görev haline getiren erkeğin tek bir buyruğu ile şekilden şekle girmeli, erkeğin elinde bir oyuncağa dönüşmelidir. Sabahattin Kudret Aksal’ın **Bay Hiç**’i, erkek bencilliğini en net gözler önüne seren oyunlarından biridir. Evlilik bir çeşit kadının etrafını saran nesneler dünyasıdır. Bu nesneler evlilik ile toplumda bir yer edindiğine inanan kadını gizliden gizliye hiçleştirir.

2.2.5. Önemli Adam (1983)

Yazarın 1983 yılında yazdığı **Önemli Adam** adlı oyunu ilk kez 23 Şubat 1983 yılında Devlet Tiyatroları Ankara Yeni Sahne’de Y.Kenan Işık tarafından sahnelenir. Kadın Meral Gözendor, Erkek Işık Toprak, I.Teyze Nurşin Demir, II.Teyze Füsün Günuğur, I.Amca ve I. Adam Halil İbrahim Kalaycıoğlu , II.Amca ve II.Adam Selen Şenbay tarafından canlandırılır. Oyun, **Bay Hiç**’in devamıymış duygusunu uyandırır. Farklı bir sonla **Bay Hiç**, karşı pencereden dairesini izlediği Kadın ile evlenmiş, yıllar geçtikçe de Aksal’ın mutsuz erkeklerinden birine dönüşmüştür. Ayşegül Yüksel, **Önemli Adam** için aşağıdaki saptamayı yapar:

“Önemli Adam, tıpkı Beckett’in Godot’u Beklerken oyunundaki, zaman ötesine geçmiştir, Vladimir ve Estragon ile Ionesco’nun İskemleler’indeki çok yaşlı karı koca gibi sonsuz bir hiçliğe, sonsuz yinelenmelerle yaşayan Erkek ile Kadın’ın “birey” olarak “varolma” özleminin anlatımıdır.” (Yüksel,1997 : 92)

Zaman ve Mekan Tasarımı:

İki perdeden oluşan oyun tek mekanda geçer. Yazar oturma odasını ve burada kullanılan eşyaları oyunun hemen başında şöyle açıklar:

“Bir oturma odası. Karşıda, ortada, büyük bir pencere. İki yanda, kapılar. Yine iki yanda, duvara yakın tek kişilik küçük bir yazıhane izlenimi veren iki masanın üstünde, iki telefon. Arkalarında birer tabure. Sahnenin, salondan bakılınca, sağına doğru, öne yakın bir yerde, yuvarlak bir masa. Biri odanın bir ucuna, biri de öbür ucuna gelişigüzel bırakılmış, arkaları uzun iki iskemle. Çıta gibi incecik tahtalardan yapılmış, oturulacak yerleri yerden iki karış kadar yükseklikte, alçacık iki koltuk, biri bir köşede, biri de öbür köşede. Bir köşede de, sahnenin en az göze görünen yerinde, küçük bir masa daha. Oyunda kullanılacak aksesuarın masası. Bu masanın alt bölmesinde bir pikap. Önünde bir tabure. Bol ışık.” (Aksal,1998: 673)

Mekan, Kadın ve Erkek’in paylaştığı iki kişilik yaşama işaret eder. Evde iki telefon, iki sandalye ve iki koltuk bulunur. Sandalyeler ve koltukların konumlandırılışı çiftin arasındaki iletişimsizliğe ve uzaklığa dikkat çeker. Kadın ve Erkek’in kullandıkları sandalyeler ve koltuklar birbirinden çok uzağa konulmuştur. Kendi köşelerine çekilmiş bir görünüm sergilemektedir. Bu durum da yaşlı çiftin zaman içinde değişen ilişkilerinin görünümünün kısa bir özetidir. Bu nesneler mekana simetrik bir biçimde yerleştirilmiştir. Oyunun ilerleyen bölümlerinde, Kadın ve Erkek tarafından simetrik bir biçimde kullanılır.

Yazar, aksesuar masasını da yaşlı çiftin oturma odasına koymuştur. Bu masanın hemen arkasındaki duvar ayna görevi yapar. Kadın’ın masanın üzerine bıraktığı çaydanlık boştur. Vazodaki çiçekler ise kağıttan yapılmıştır.

İkinci perdede işlevleri doğrultusunda oyuna yeni nesneler eklenir. Tıpkı Ionesco'nun **Sandalyeler** adlı oyunun da olduğu gibi bu nesneler gittikçe oyun alanını/çiftin oturma odasını kaplar. Bavul, düğme, fırça, şemsiye, mendil, iç çamaşırı gibi nesnelerle Aksal, evli çiftin nasıl kendilerinin de birer nesneye dönüştüklerine dikkati çeker. Erkek, evden gitmeye karar verince, evin bir diğer nesnesi olan Kadın nasıl karşısındaki en büyük engeli dönüştürse, nesneler de evden ayrılmasına izin vermezler.

Oyunda mekanın bir parçası olmasa da varlığını duyumsatan bir diğer mekan tavan arasındır. Tavan arasındaki nesneler gün geçtikçe çoğalmaktadır. Burada çiftin kaybettikleri ailelerinden kalan, onları anımsatan nesneler bulunmaktadır. Bunlar manevi değerleri nedeniyle atılamadıkları için bakımsızlıktan çürümeye bırakılmışlardır. Buraya zamanla yaşlı çiftin eskiyen eşyaları da eklenmiştir. Tavan arası, bir anlamda mekanın bilinç altıdır.

Erkek'in kendi ölümünü düşlediği İkinci Perde'nin sonunda mekandaki eşyalar kaybolur. Erkek'in tabutu bilinmeyen bir zaman dilimi içinde alanı doldurur.

Bir yaz sabahı başlayan oyun 56 yıllık evli çiftin geçmişini, düşlerini, korkularını, geleceğini ve bugününü sahne üzerinde buluşturur. Diğer yandan zamana dair geri dönüşler ve ileri gitmeler olayın geçtiği dönem hakkında bir bilgi vermez. Oyun kişilerindeki/mekandaki soyutlama oyunun geneline yayılır. Soyut bir zaman diliminde geçen oyun, Erkek'in varoluşunu gerçekleştirmek üzere harekete geçmesi nedeniyle zamanı yakalama çabasını ön plana geçirir. Oyun, insanın zamanı bir türlü yakalayamadığı, sürekli gerisinde kaldığı bir dönemde geçer Oyunun gerçek zamanı da budur. Diğer yandan Erkek'in "her şey için geç kalmış olması" zamanı hızlandırır. Bu durum oyun kişilerinin hareketlerinin hızında da görülür. Erkek'in evden ayrılamamasıyla zaman yine oyunun başındaki gibi değerini yitirir. Yavaşlar. Erkek ve Kadın böylece içini dolduramayacakları koca bir boşluğa, hiçliğe sahip olurlar. Onları bir arada tutan tek duygu da bu hiçliktir.

Kişileştirme:

Yazarın bu oyununda Kadın da Erkek de yaşlıdır. Aksal, oyun kişilerini oluştururken soyutlamaya gitmiştir. Sekiz kişilik oyun, iki kişilik görünümündedir. Oyuna adını veren Erkek, **Önemli Adam**'dır Erkek'in fiziksel görünümü ile hareketleri arasında belirgin bir uyumsuzluk vardır. Yaşlı olan Erkek, çok hızlı hareket eder. Hareketleri ve görünümü bir palyaçoyu andırır.

Erkek'in mesleği ile ilgili bir bilgi verilmez. Onun bir zamanlar ne iş ile uğraştığını Kadın'dan öğreniriz. Emekli olmadan önce sabah yedi akşam yedi çalışmış, evinin geçimini sağlamış ama bu döngü içinde olmak istediği kişi olmaktan vazgeçmiştir. Erkek, kendisini gerçekleştirememiş bir kişidir. Oyunun başında önemsiz bir adam olan Erkek, oyunun ilerleyen bölümlerinde kısa bir süreliğine **Önemli Adam**'a dönüşecek, fakat bu durum da pek uzun sürmeyecektir. Erkek, çok yalnızdır. Evliliği zaman içinde bir çöplüğe dönüşmüştür. Yabancı yazarların yapıtlarını okuyarak, önemli bir adam olduğunu düşleyerek, bu yaşama dayanabilmektedir.

Kadın da hareketleri ve görünümü ile tıpkı Erkek gibi bir palyaçoyu andırır. Yaşlı görünümüne rağmen çok hızlı hareket eder. Giysileri göz yorucu bir biçimde renklidir. Abartılı kolye ve bilezikler takar. Yürüyüşü bir insana değil de bir kuklaya benzer. Kadın ev işlerini çok hızlı bir şekilde yaparken aynı zamanda hızlı hızlı konuşur. Kadın, Erkek'ten daha az yıpranmıştır bu nedenle de daha hızlı hareket eder. Kadın kimliğini evdeki nesneler üzerinden tanımlar çünkü kendisinin de evdeki nesneler gibi belirli işlevleri vardır. Nesnelerin sahibi Kadın iken, nesnelerin hizmet ettiği Erkek'tir.

Teyze'ler ve Kız'lar toplumdaki kadınların sesi iken Amca'lar ve Erkek'ler de toplumdaki erkeklerin sesidir. Her türlü kişisellikten uzaktırlar. Ortak noktaları anlamak ve anlaşılmak için değil yalnızca laf olsun diye konuşmalarıdır. Yazar, iletişimsizliğe dikkati çeker.

Olay Örgüsü ve Kurgulama:

Oyunun hemen başında I.Bölüm’de Kadın ve Erkek’in birbirine tahammülü kalmadığı görülür. Erkek’e hizmet etmek Kadın’ın istemeden, nefret ederek yaptığı bir alışkanlığa dönüşmüştür. Erkek, ise uzaklara gidebilmeyi düşler. Evden ayrılıp ayrılamayacağı yıllardır çalmasını beklediği ama bir türlü çalmayan telefonlara bağlıdır.

Kadın ve Erkek, evliliklerini tüketmiş, her şeye çöpe dönüşmüştür. Erkek’in aksine Kadın gitmeyi düşlemez. Onun varoluş nedeni evinin önüne bıraktığı, tüm geçmişini oluşturan çöplerdir. Yaşamını çöpler üzerinden tanımlar. Soyluluğunu, toplumsal yaşamdaki konumunu de belirleyen çöplerdir.

“Kadın:(...) Biliyor musun, çöplerimiz artıyor, yığılıyor, büyüyor dağ gibi! Neyimiz varsa, çöp ! Genç kızlık kurdelem, gelinliğim, telim duvağım...abanoz çerçeveli aynam, Hint işi tarağım, sedef kakmalı fırçam, samur kürküm, vaşak kürküm, saten sabahlığım, bürümcük gelinliğim...şimdi çöp ! Hezaren konuk odası takımım, şimdi çöp. Daha ne çok, ne çok, ne çok ! Bir çöplükte yaşıyorum sanki(...)”(Aksal,1998: 678)

Kadın, bir büyücü gibi koca bir gün evin içindeki her işe yetişmeye çalışır. Alışveriş, yemek, temizlik, bulaşık, eşyaların parlatılması. Yıllarca, bilinmeyen, görünmeyen güçlere karşı mücadele vererek geçirmiştir yaşamını. Uzaktan gelecek akrabalar için hazırlık yapmaya başlar. Tüm akrabalar belleğinde birbirine karışır. Kadın ve Erkek’in tarihidir bu karışıklık. Elllerinde hiçbir şey kalmamıştır. Kadın, Erkek’in gitmesini önlemek için telefonların fişini çekmiştir. Telefonları örümcek bağlamıştır. Erkeğin giysileri de toz içindedir. Erkek hem kendi üstünü hem de telefonları fırçalar. Kadın, beceriksiz bulduğu Erkek’e yardım eder. Onu fırçalar. Erkek’in fişleri geri takmasıyla bir süre sonra ilk kez çalar telefonlar. Kadın ve Erkek telefonu ne zaman açmak isteseler, telefon kapanır.

Kadın’ın korkusu gerçekleşir. Erkek, telefonlardan birine yetişir. Uzak bir kente çeşitli konularda bir sunum yapmak üzere çağrılır. Kadın, çağrılmamıştır.

II.Bölüm’de Kadın, Erkek’in gitmesini engellemek için elinden gelen her şeyi yapar. Uzun zamandır evlidirler ve birbirleri olmadan hiç dışarı çıkmamışlardır. Kadın, Erkek’in gittiği taktirde bir daha geri dönmeyeceğini bilir. Evliliğinden geriye sadece kocası kalmıştır. Onu da kaybettiği zaman, bu koca evin içinde hiçbir işlevi kalmayacaktır. Evdeki nesneler de Erkek’in gitmesine izin vermez. Kadın’ın diktiği düğmeler yeniden kopar. İpler çürür. Bütün dünya Erkek’e karşıdır. Evin çıkış kapısının önünde kocaman bir çukur oluşur. Erkek evden çıkmak üzereyken akrabalarının gelmesiyle geri döner. Sonunda Erkek, evden ayrılmaktan var oluşunu gerçekleştirmekten vazgeçer. Ne gücü kalmıştır ne de nereden başlaması gerektiğini bilmemektedir. Kadın, telefonları sonsuza kadar ortadan kaldırır. Erkek ve Kadın her şey için çok geç kalmışlardır. Oyunun sonunda Erkek’in eve geri dönüp, yaşayan bir ölünün yaşamını sürdüreceği düşüncesi simgesel cenaze töreni ile verilir. Bu kurgulama, uzun yıllar evli olan çiftin yıllar geçip yaşlandıkça birbirlerine daha da yabancılaştıklarını sergilemektedir.

Oyunun İletisi:

Ataerkil toplumun kadın ve erkek arasında gerçekleştirdiği ayrışmanın sonuçları bu oyunda da görülmektedir. Erkek her şeyi bilen, kadını küçümseyen, aileyi ve toplumları yöneten bir konumdadır. Kadın bu yapılanma içinde ikincil konumdadır. Dışa açılma olanakları kapanmıştır. Ayrıntı gibi algılanan ev işlerini yerine getirmekle yükümlü kılınmıştır. Ataerkil toplumların genel beklentisi budur. Bu beklenti özellikle kadınlar tarafından özümseñip, korunmaktadır. Kadın’ın bu yaklaşımı da düzen tarafından tutsaklaştırıldığını gösterir.

Aksal, oyunda tartışmanın her iki yönünü kendi geleneksel kalıpları içinde verirken izleyiciye ustaca gerçeğı haykırmaktadır. Okurlarını/izleyicilerini yerine göre güldürerek, çoğı zaman düşündürerek kendi görüşlerini saptamalarına yol açmaktadır.

3. BÖLÜM

SABAHATTİN KUDRET AKSAL TİYATROSU’DA KİŞİLEŞTİRME –MEKAN İLİŞKİSİ

Bu bölüm, Sabahattin Kudret Aksal Tiyatrosu’ndaki kadınları Simone de Beauvoir’ın “asalak kadını” kavramı doğrultusunda incelemeyi amaçlamaktadır. Kate Millet, **Sexual Politics** adlı kitabında D.H.Lawrence, Henry Miller, Jean Genet gibi yazarların yapıtlarını feminist metodoloji ile ele almıştır. Millet’in bu çalışması, yukarıdaki yazarların yapıtlarının erkek egemen bakış açısıyla okunduğunu ortaya koydu. Millet’in yaklaşımı, bir çok yapıtın tarafsız bir biçimde ele alınmadığını gösterdi. İkinci olarak da feminist okuma “genel okuma” kavramının nasıl erkek egemen görüş doğrultusunda şekillendiğini kanıtlamış oldu (Sözer,1993:116).

Kadın ve Adalet adlı kitabın yazarı İlknur Kalan, ilkçağdan beri adaletin simgesi olan kadının, yüzyıllar boyunca adaletten yoksun bir yaşam sürdüğünü, sahip olduğu bazı özelliklerinin abartılıp, simgeleştirilerek kendi özgürlüğü karşısında en büyük engele dönüştürüldüğüne dikkat çekmektedir (Kalan, 1998: 109). Demek ki kadın için adaletin gerçekleşebilmesi için “erkek egemen görüşün” hızla terk edilmesi gerekmektedir. Sabahattin Kudret Aksal Tiyatrosu’nun Kadınları, oyunlarda “dırdırcı” olarak tanımlanan kadınların yaratıcılarını gözler önüne sermek için yazılmıştır.

Sabahattin Kudret Aksal’ın oyunlarını inceleyen Esen Çamurdan, **Hıçkırma ile Haykırmak Arası** adlı kitabında Aksal’ın evli kadın tipini “yıpratıcı ama yıpranmayan” olarak tanımlamıştır. Ailesi için kendi yaşamlarından vazgeçtiğini iddia eden bu kadınlar, erkeği idare etmek için kurduğu küçük oyunlarla gülünçleşir (Çamurdan,2001: 46). Çamurdan’ın saptaması bize alışık olduğumuz, yadırgamadığımız bir tabloyu sunmaktadır. Bu saptamanın yadırganmamasının nedeni içselleştirilen erkek egemen söylemdir. Yadırgamadığımız söylemler de, “genel söylemler” olarak en çok kadınların karşısına birer engel olarak çıkarılmaktadır.

Oyunları incelerken Simone de Beauvoir'ın görüşlerini eksen olarak alacağımızdan, “asalak” sözcüğünün anlamına bakmak gerekmektedir. Asalak sözcüğü en basit anlamıyla başka bir canlıya yerleşerek; yalnız ondan beslenerek yaşama durumu olarak tanımlanmıştır. Daha net bir ifadeyle başkasının sırtından geçinen kimsenin yaşam biçimini anlatır (Dictionnaire Larousse, 1993: 868).

İkinci dalga feminizmin en önemli öncülerinden Simone de Beauvoir, **İkinci Cins Evlilik Çağı** adlı kitabında toplumun kadına biçtiği evlilik rolünü benimseyen, çalışmayan üretmeyen, kocasına bağımlı haline gelen kadını “asalak kadın” olarak tanımlamıştır. Beauvoir'ın asalak kadını erkeğin kölesi olmakla birlikte, erkeğin özgürlüğünü kilit altına alarak, ona hükmetme yoluna gitmiştir. Bu ise gereksiz bir çabadır. Bir asalağın kendisini efendi gibi sunması mümkün değildir (Beauvoir,2010: 108,109) .

Asalak Kadın'ı ortaya çıkaran erkek-egemen toplumdur. Kadını, çocuk bırakmak, kamusal alanın dışında tutmak, erkeğin beklentilerine göre şekillendirmek, “asalak” tanımının ortaya atılmasındaki en önemli etmenlerdir. Ekonomik özgürlüğün “evlilik kurumu” ile özdeşleştirilmesi, kadının asalaklaştırılmasında, kadın-erkek ilişkisindeki dengelerin hastalıklı bir şekil almasında belirleyicidir. Kadının biyolojik özellikleri, cinsiyet özellikleri olarak sunulması kadının da insan olduğu ve insanca yaşama hakkına sahip olduğu unutturulmaya çalışılmıştır.

Simone de Beauvoir'a göre erkek ve kadın arasındaki köle-efendi ilişkisi, evlilikte ezen-ezilen doğrultusunda kaçınılmaz olarak her iki cins için de bir savaşa dönüşmektedir. Ekonomik özgürlüğüne kavuşamayan kadın, erkeğin üreticiliği karşısında kendi kısırlığını daha net duyumsayarak bitmeyen istekleriyle, hoşnutsuzluğuyla erkeği cezalandırmaya yönelir. Aile içi kölelik kadın için içselleştirilmiş bir olgu iken erkek için dış dünya aracılığı ile gelişen bir olgudur. Kadın, kölelikten kolay kolay kurtulamazken, Erkek'in bağımsızlığı doğuştan gelen bir haktır (Age, s. 108,109) .

İlknur Kalan'ın **Kadın ve Adalet** adlı kitabında belirttiği üzere kadın ve erkek olmak öğretilmektedir:

“Cinsiyetimizi, cinsiyetimize has davranış düşünce ve duygu biçimlerini toplumsal olarak öğreniyor ve öğretiyoruz. Kadın ve erkeklere has özellikler tarih boyunca çeşitli toplum biçimlerinde değişiyor. İnsanlık tarihinin uzun dönemlerinden beri biçimleri değişmekle birlikte kadın cinsi ezilen konumda.(...)”(Kalan, 1998: 14)

Sabahattin Kudret Aksal'ın “asalak” olarak tanımlayabileceğimiz dırdırcı kadınlarının tek suçu toplumsal cinsiyet kalıplarını çok iyi öğrenmiş olmalarında yatmaktadır. Efendi-köle, ezen-ezilen ilişkisinin sonucu yaşadıkları tüm değersizlik duygusunu, sevgisizliği, tutsaklığın acısını paylaşabilmeyi umduğu erkekler tarafından en katı biçimde cezalandırılırlar. Küçümsenerek, işlevsizleştirilerek... Acı olan ise avuntuyu yine kendi yaratıcıları olan erkeklerde/ eşlerinde aramalarıdır.

Aksal'ın eşi Münire Hanım, ortak dostları olan yazar eşlerinin bazılarının kocalarını kendileriyle ilgilenmediği için şikayet ettiklerini ifade etmiştir (Debağ,2011: 9). Yazarın “**Sonsuzluk Kitabevi**” adlı oyununda Adam'ın oyunda görmediğimiz karısı da bu tanımlamaya uygun biçimlendirilmiştir. Eşine bu anlamda hiçbir sıkıntı vermediğini söyleyen Münire Hanım, diğer yandan bir yazarla yaşamayı “yazmaktan daha büyük bir sanat” olarak değerlendirir. Dünyaya bir daha gelse “kadın yazar” olmak istediğini belirten Münire Aksal, bu işi ancak bekar olarak sürdürebileceğini vurgular (Age , s. 9).

Sabahattin Kudret Aksal, şiir, öykü, oyun, deneme olmak üzere çeşitli türlerde yapıt vermiş bir yazardır. Genel olarak iç aksiyonun ön planda olduğu “durum oyunları” yazan sanatçı, oyunlarında kişileştirmede soyutlamaya gitmiştir. Şiir dilini sahneye taşımayı amaç haline getiren yazar, soyut kişilerle şiirsel dil arasında bir koşutluk yakalamıştır. Aksal'a göre soyutlanmış ve genellenmiş oyun kişileri büyüteç altındaki duruşlarıyla sahneye çok yakışmaktadırlar. Uyumsuz tiyatrodaki ise bu kişiler karşımıza bir bale düzeni içinde karşımıza çıkar. Yazarın oyunlarında birey olamamak somut bir

biçimde işlenmiştir. Birey olmanın karşısındaki en büyük engel de toplum ve kişiye biçilen toplumsal rollerdir.

3.1.SABAHATTİN KUDRET AKSAL TİYATROSU’NUN KADINLARI

Aksal, toplumsal cinsiyet kalıplarının en somut barınağı olan evlilik döngüsünü toplumsal hayatın bir zorunluluğu olarak gösterir. Bu döngüyü yıkacak cesarete sahip olmasa bile, bu kurumun bireyler üzerinde yarattığı baskıyı net bir biçimde göstermekten kaçınmaz. **Evin Üstündeki Bulut**’taki Anne, Beauvoir’ın asalak kadınına benzer. Erkek egemen görüşün izlerini taşır; olur olmayan sebeplerle eşini kemiren, kendisinden uzaklaştıran bir kadın görünümünde çizilmiştir. Anne, genç yaşta aşkın tam olarak ne olduğunu bilmeden Baba ile evlenmiştir. Genç kızlığı bir hayalin ötesine geçememiştir. Karşısına çıkan ilk adamla evlenen Anne, yeterli tecrübeye sahip olmadığı için yaşadığı ilişkiyi boyutlandırmaktan yoksundur. Böyle bir durumda Beauvoir’ın saptaması gerçekliğini korumaktadır; *evlilikler genel olarak aşktan doğmamaktadır* . Freud’un deyişiyle “*Koca, hiçbir zaman sevilen adamın kendisi olmayıp, ancak onun yerine konmuş benzeridir.*” (Beauvoir,2010: 23) Anne ile Misafir arasında yaşanan düşsel bölüm de Freud’un bu saptamasını doğrular;

Anne:Evet. Söyleyin nerde rastladım size ?

Misafir:(Kısa bir susuştan sonra, kendi aleminde) Çocuktum. On üç dört on dört yaşıdayım. Kıştan çıktığımız, daha henüz bahara da girmedığımız günlerdeydi. Nisandı herhalde. Bir gece odama kapanmış derslerine çalışıyordum. Ne ders çalışmaydı o. Beş dakika kitap, yarım saat hayal. Çocukluk işte. Kendi kendime gene öyle dalıp gittiğim bir andı. Birden bire bir piyano sesi duydum. Hemen pencereyi açtım. Karşımızdaki evlerden birinden geliyordu ses. Bir tuhaf oldum. Bayılacak, katıla katıla ağlayacak, bayılacak gibi. Bulunduğum şehri bırakabilir, dünyayı bir daha dönmek üzere dolaşmaya çıkabilirdim o an. Sanki tanımadığım bir insan beni bilmediğim bir yere çağırıyordu.(Bir susuştan sonra değişik bir tonla) Siz miydiniz o akşam piyano çalan ? (Aksal,1998: 48)

Oyunda Misafir’e aşık olma düşüncesi, Anne’nin bir süreliğine hastalanıp içine kapanmasına neden olur. Bu durum şu çerçeve içinde açıklanabilir;

“En büyük sevdalı kadınlar, çoğunlukla, gönüllerini çocuksu aşklarla yormamış olanlar arasından çıkar; böyleleri önce geleneksel kadın yazgısını kabul etmişlerdir; koca, ev, çocuklar ya da müthiş bir yalnızlık çekmişlerdir; ya da az çok başarısızlığa uğrayan bir denemeye girişmişlerdir; düş kırıklığıyla dolu yaşamlarını seçkin bir erkeğe adayarak kurtulabileceklerini sezdiği an dört elle bu umuda sarılırlar” (Beauvoir, 1993: 68)

Erkek egemen dünyada yaşayan kadın, kocasının kendisine tattıramadığı “özel olma” duygusunu oğlu ile yakalayacağını düşünür. Yıllardır, tanrı/baba/koca’nın gölgesi altında yaşayan kadın, erkek çocuk sahibi olarak ailede bir üstünlük elde eder. Bu saptamayı Beauvoir, şöyle açıklar:

“Kadının oğlu insanları yöneten bir şef, bir asker, bir yaratıcı olacaktır; yeryüzüne kendi istencinin damgasını vuracak anası da onunla birlikte ölümsüzlüğe erecektir.(...) Kadın, onun aracılığıyla sahip olacaktır dünyaya:tabii, önce oğluna sahip olabilirse.” (Age, s. 153)

Evin Üstündeki Bulut’taki Anne, Metin’in Misafir ile evden ayrılmasından bu nedenle korkar. Metin’in evden ayrılışı, onun “özel olma” duygusunu tamamen yitirmesine neden olacaktır.

Evin kızı Nilüfer, annesine benzemek istemediği için Vural ile evlenmekten vazgeçer. Nilüfer, annesinin aksine evlilik ile birlikte kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rollerini red eder;“ev düzenlemek, çocuklara deli olan bir nişanlı gibi davranmak, arkadaş, anne olmak” (Aksal, 1998:38)

Nilüfer:Sabahları pazara sebze, et almağa giden, sonra onları dönünce pişiren, kocasının önüne nefis bir sofraya kuran kadın. (Age, s. 37)

Nilüfer: Ev bark sahibi olma zamanı geçiyor demek istiyorsun değil mi ? Seni mesut edecek bir kız bula kendine. Evini düzenlemekten hoşlanan, çocukları için deli olan bir nişanlı. Sonra genç bir kadın. Bir arkadaş. Bir anne. (Age, s. 38)

Tüm bu kalıplaşmış roller Nilüfer’e uygun değildir. Beauvoir’ın da belirttiği gibi kocasına bağımlı olan kadın, bir süre sonra onun oyuncağı haline gelir. Bütün gün

kocasının eve gelmesini bekler. Erkek kadının yaşamındaki en önemli öncelik iken, kadın erkeğin yaşamındaki diğer öğelerden biridir (Beauvoir,1993: 22). Nilüfer evlenmek istemez ama evliliğin yerine neyi koyacağını da bilmez. Evlilik, erkek egemen toplumun kadına biçtiği tüm rolleri koşulsuz kabul etmek anlamına gelir. Özellikle belli bir mesleği olmayan kadın için durum daha da katlanılmazdır.

Nilüfer:Günde sekiz saat çalışırsam bu kuruntuların hepsi uçar gider. Yalan değil o. Bunlar hep aylakların işi.

Vural:Şaka söyledim canım. Aldırma. Sen çalışabilir misin hiç ? Sen nelere layıksın, nelere...

Nilüfer:Yalan değil gerçekten düşünüyorum. Bir iş olmalı insanın. İnsanı düşünmekten, elindekinden fazlasını istemekten alıkoyacak bir iş. (Aksal,1998: 36)

Nilüfer, kadının meslek sahibi olmasının önemini bilinçli bir biçimde ifade edemez ama sözleri yine de düşündürücüdür. Yaşamı sadece ev ile sınırlı olan kadın, derin bir umutsuzluğun içine düşer. Nilüfer, bu durumu en yakınında olan annesinde görür. Anne, gerçek yaşamdan uzak kaldığı için önemiz günlük ayrıntılarla üzülp sevinmektedir. Çalışmayan kadın isteklerini belirlerken çocuklaşır. Zamanı ölçüp biçmeyi bilmediği gibi, istekleri konusunda da mantıklı bir yaklaşım içinde değildir. Üstelik her şey düşünce ile kısıtlı kalır. Çalışan kadının ise ölçüsüz düşüncelere kapılacak zamanı yoktur. Düşünce, eyleme dönüşebildiği ölçüde canlılığını ve derinliğini korur.

Aksal'ın Nilüfer'inin oyunun sonunda Vural ile evlenmemesi, Misafir ile de gitmemesi, bir umut uyandırır. İçinde yaşadığı döngüden kurtulmak için “asalak kadın” olmayacaktır, diğer yandan bu döngünün içinden nasıl çıkabileceğine dair bir öneri de getirilmemiştir.

Bir Odada Üç Ayna'da Aksal, gelenekselleşmiş kadın- erkek rollerinin, evlenmek üzere olan Erkek ve Kadın tarafından nasıl içselleştirildiğini gözler önüne serer:

Tellal:(...) Bu evi kaçırmamalısınız.(Erkeğe) Söylediğim gibi değil mi? Sevimli bir hali yok mu ?

Erkek: Bilmem, ben beğendim.

Kadın:Tıpkı babama benziyorsun. Zavallı annem. Gezdikleri her evi beğenen, belki artık ömrünce orda yaşamak isteyen babamı caydırmak için neler çekerdi.

Erkek: O halde sen de annene benziyorsun. (Aksal,1998: 208)

Evliliğe adım atmak üzere olan Kadın, güven ister. Anne ve babalarının bir benzeri olmayacaklarını, her zaman sevilleceğini, önemseneyeceğini bilmek ister. Aşklarının ilk günkü gibi sıcaklığını koruyacağını, yaşamsal gereksinimlerinin karşılanmasında sıkıntı içine düşmeyeceklerine inanmak ister. Her konuda eşine güvenmek ihtiyacındadır. Evliliklerinin daha ilk adımında bunları göremeyeceğinden kuşkulanan Kadın zamanla hırçınlaşmakta ve sevimsiz bir kadına dönüşmektedir. Aksal, oyunun hemen başında I.Adam, II. Adam, III. Adam'a Kadın'ı yargılatır. Kadın'ın savunma hakkı olmadığı bir yargılanmadır bu, kökleri çok eskilere dayanır:

III.Adam:(olduğu yerden) İlk insanın ilk taşı oyduğu günden bu yana kadın değişmeyecek mi dersiniz? Havva da Adem'in bulunduğu mağaraya ilk girişinde böyle davranmıştı gibi geliyor bana.

I.Adam: Adem Havva'yı mağarasına götürdüğü zaman bu genç adamadan başka türlü bir yaratık mıydı ?

II.Adam: Onlar mağarasına iki kişi girmişlerdi. Yanlarında bir tellal olmasa gerek(...) (Aksal,1998: 208-209)

Kadın, Erkek ile oturacakları eve adım atar atmaz, kendisi ve annesi arasındaki benzerliği yakalar. Artık evin küçük kızı değildir. Evin küçük kızı olmadığını ilk kez mutfak ile karşı karşıya geldiğinde duyumsar:

Kadın:Mutfağın penceresi sokağa bakmalı bence. Bahçeye değil.(Bir an) Nasıl olsa ömrüm mutfakta geçecek. (Age, s. 210)

Beauvoir, toplumsal cinsiyet rollerinin anneden kıza geçişini şöyle açıklar:

“Çocuk, geleceği bilinmeyen bir doruğa doğru yükselme biçiminde düşünür. Ama, küçük kız, günün birinde annesinin bulaşık yıkadığı mutfakta yıllardan beri, her yemekten sonra, aynı saatte, ellerini aynı yağlı sulara girdiğini, aynı pürtüklü süngerlerle porselen tabakları sıyırdığını fark eder. “(Beauvoir,2010: 53)

Kadın, toplumsal cinsiyet rollerinin yaşamını nasıl şekillendireceğinin farkındadır. Evlendikten sonraki yaşamı işlevsel yönleriyle annesininkinden farklı olmayacaktır. İçinden çıkamadığı bir döngünün çarkları arasında kendisini yitirecektir. Beauvoir, ev kadının birbirinin aynısı olan günleri yaşamaya mecbur kalmasını şu şekilde açıklar;

“Ve bu eller, ölene dek aynı işi göreceklerdir. Yemek içmek, yatıp kalkmak ve temizlik.Yıllar göğе doğru tırmanmamakta, birbirinin benzeri külrenkli günlerden örölü yatay bir örtü halinde uzayıp gitmektedirler; her yeni gün bir öncekini yansılamaktadır.(...) “(Age, s 53)

Kadın bunları sezdiği için, eve girer girmez annesi ile olan benzerliğini ortadan kaldırmaya çalışır. Bu benzerliği aşabilirse farklı bir yaşama sahip olabileceğine inanır. Sözleri düşünceleri ile çelişse de bunun farkına varmaz. Geçmişte sahip olduklarının yerine koyabilecek başka bir düşünce geliştirememiştir.

Kadın:Sana bir şey söyleyeyim mi, oğlum için bir şey diyemem ama ben kızımın arkadaş gibi olmasını bileceğim. Her halde annemin bana davrandığı gibi davranmayacağım ona. Elbiselerini ben seçeceğim.

Erkek: Ama sen bana boyuna annenin elbiselerine karışmak istemesinden dert yanardın. (Aksal,1998: 213)

Kadın ile Erkek'in aşka yüklediği anlam birbirinden çok farklıdır. Erkek'in yaşamı hem dışarıda hem de içeride gelişir. Kadın ise çoğunlukla içeridedir. Ev ile özdeşleşen kadın kocasını başka bir kadın yüzünden kaybetme korkusunu yoğun bir biçimde yaşar. Kocasını kaybettiği zaman evini de onunla birlikte kaybedecektir. Aldatılma korkusunu içselleştiren Kadın kendine hayali rakipler yaratacak kadar ileriye

gidebilir. Böylece genç evli çift evliliklerinin daha hemen başında “var olmayan” bir aldatma kavgası yaparlar.

Simone de Beauvoir’a göre bu karşıtlığın nedeni kadının nesne, erkeğin ise özne olmasında yatmaktadır. Erkek ihtiraslı bir biçimde dünyasını genişletmeye çalışırken, aşk kadın için köleliğe dönüşen bir dindir (Beauvoir,1993: 66). Kadın, taptığı özneyi kaybetmekten o kadar korkar ki, kendi duygularının altında yatan nedeni bulabilmekten yoksundur. Anlayamadığı durum karşısında çocuk kalır.

Kuşkusuz evdeki düzenin işleyişini sağlayan Kadın’dır. Bu düzenin işleyişi sırasında yaşadığı günlük, önemsiz problemleri dile getirmek ise Kadın’ın dırdırcı olarak tanımlanmasına neden olur. Erkek, Kadın’ın hazırladığı güzel yemeklerden şikayetçi değildir. Kadın ne zaman evde yaşadığı birkaç küçük problemi dile getirmeye kalksa Kadın’a düşman olur. Bunun temelinde erkeğin bencilliği yatmaktadır. Kadın evde bir köle gibi çalışacak, yemekte tatlı bir gülümseme eşliğinde ailesine hizmet edecektir. Erkek, bu bencilliği kızının nişanlısı önünde sergilemekten bile utanmayacak kadar haklılığına güvenmektedir.

Erkek:(...) Bir tek akşam olsun, eve döndüğümde bana şaşabileceğim, ya olur şey değil, yahut, tuhaf şey demek öyle ha, diyebileceğim bir haber vermediğin için sana güceniğim. (Aksal,1998: 242)

Yıllar geçmiş, Kadın ev işleri, çocuklar ile uğraşırken kendi varlığını unutmuş, erkek egemen toplum tarafından biçilen iyi eş ,anne görevi zamanla gönüllü köleliğe dönüşmüştür. Erkek, dışarıda yaşam mücadelesine atılırken, kendini yenilerken, kadın kendisini tekrarlayarak var olmakta ya da var olamamaktadır. Bir zamanlar Erkeğin Kadın’ın çocuksuluğuna, saflığına duyduğu hayranlık, yıllar geçtikçe bıkkınlığa dönüşmüştür. Kadın da evde sağı solu çizilmiş, cilası bozulmuş eşyalardan biridir artık. Erkeğin gözünde, ilginçliğini yitirmekle beraber sadece işlevi ölçüsünde bir değeri kalmıştır.

Yazarın ilk dönem oyunlarından bir diğeri olan **Şakacı**'da, Nahide Hanım ve Zerrin, Beauvoir'ın asalak kadınıyla benzerlikler taşır. Konumlarının edilgenliği nedeniyle erkek ile sağlıklı iletişim kurmayı bilmezler. Diğer yandan erkeği çeşitli numaralarla idare etmek kadınlara ait bir sorumluluktur. Zerrin, annesini gözetleyerek, ne zaman konuşacağını ne zaman susması gerektiğini öğrenir. Kocayı idare etmek başlı başına bir sanat, kadınlık görevidir.

Zerrin:(...) Erkekleri söyletmek başka bir sanat.

Nahide:Belki öyle değil ama şimdi yaşını başını almış babanın ağzından bir söz alabilmek için bir tek usul vardır: Yumuşak davranmak. Ne pahasına olursa olsun sinirlenmemek. (Aksal,1998: 145)

Beauvoir'a göre erkeklerin nasıl tavlanaacağını, nasıl idare edileceğini öğretmek bir geleneğe dönüşmüştür. Beauvoir bu düşüncesini şöyle açıklar:

“...zayıf yanlarını bulup ortaya çıkarmak, pohpohlamak, övgüyle küçümsemeyi bir arada götürmek, uysallıkla direnmeyi, uyanıklıkla hoşgörüyü dengeli tutmak gerekmektedir.” (Beauvoir,2010: 88)

Bunlar kadınlara yakıştırılan, erkeklerin de genellikle kolay benimsedikleri davranışlardır. Kadın-erkek arasındaki ilişkinin ne kadar yapaylaştığını gösterir.

Ragıp Bey evine geri dönmesi, Zerrin'in nişanlısı Faruk'un planlarını bozar. Nişanı bozmakla tehdit ettiği Zerrin, gelecek korkusundan annesinin geleneksel öğretilerini başarılı bir biçimde uygulayamaz duruma düşer:

Faruk:Daha bugün bir kadının kavgacı olması en büyük kusurudur diyordun.

Zerrin:Bir kadının huysuz, kavgacı olması en çekilmez tarafıdır.Fakat gene de kadını huysuz kavgacı yapan erkektir. (Aksal,1998: 171)

Zerrin, bilinçli olmasa da doğru olanı söyler. Kadının, geleceğe dair tüm beklentisinin erkek üzerine kurulması, yoğun kaygılar içinde yaşamasına neden olur.

Faruk, Zerrin'i çok iyi tanır. Onun zaaflarını bilir. Bundan yararlanarak, Ragıp Bey'i evden göndermekte kararlıdır. Zerrin, için evliliğin ekonomik boyutu önemlidir. Ragıp Bey, çocuklarını rahat ettirmek için kalp hastası olduğu halde yıllarca çalışmıştır. Karısı ve kızına ev işlerinde yardımcı birini tutmuştur. Daha da fazlasını isteyen Zerrin lüks bir yaşam hayal etmekte, bunu da Faruk'tan beklemektedir. Beauvoir'ın da vurguladığı gibi *“evlilikle aşkı özdeşleştirmek büyük bir hüner ister.”* (Beauvoir,2010: 30)

Faruk:(...)Çamaşır yıkamak, ayda bir bile olsa sinemaya gidememek, bir elbiseyi iki mevsim üst üste giymek istemezsin, ne bileyim, mesela ömrün boyunca hizmetçisiz kalmak istemezsin değil mi?

Zerrin:(İçten) Allah göstermesin. Bir elbiseyi bir mevsimden fazla giymektense ömrüm boyunca evlenmemeyi tercih ederim. (Aksal,1998: 175)

Şakacı, yazarın toplumsal cinsiyet kalıplarının bireyler üzerindeki yarattığı baskıyı en acımasızca yansıttığı oyunlarından biridir. Nahide Hanım'ın, Zerrin'in yas sürecini belirleyen bile toplumdur. Kocasını yitiren bir kadın, çevresine ne kadar acı çektiğini göstermekle yükümlüdür. Zerrin, babasının ölümü karşısında tutamadığı yas nedeniyle yargılanır. Diğer yandan Ragıp Bey'in evden kısa bir süreliğine uzaklaşması, evlilik dışı bir ilişki yaşadığını düşündürür. Burada da belirleyici olan toplumun yargısıdır. Toplum ve onun saplantılarını veren Yazar, insanların önceden verilen davranış ve konumlar içinde görülmek ve gösterilmek istendiğini vurgulamıştır. Kişilerin ne oldukları önemsizleşmekte toplumun onlara biçtiği görüntüler önem kazanmaktadır.

Tersine Dönen Şemsiye'nin Süheyla'sı Aksal'ın diğer kadınlarından farklı olarak çalışan bir kişidir. Erkeğin kazandığı para ile geçinmez. Aksal'ın, erkekleri duygusal ve maddi olarak sömüren diğer kadınlarına benzemez. Dırdırcı da değildir. Ne var ki o da en az öteki kadınların yaşadıkları kısırcının içine sıkışmıştır. Beauvoir'a göre bir kadın imza attığı an erkeği kendine efendi yapar. Evlilik, ilişkiyi göreve dönüştürür (Beauvoir,2010: 194). Süheyla, bu duruma en iyi örnektir. Cem eve istediği zaman gelir, istediği zaman gelmez. Sevda ise daha evlenmeden Cem'in kölesi gibi

davranmaktadır. Süheyla, Cem tarafından defalarca aldatıldığı halde ondan ayrılmaz. Süheyla, toplumdaki yerini kaybetmekten korkar.

Aksal'ın birinci dönem oyunlarında karşımıza çıkan, Erkek'i kemiren, zaman zaman ona düşman gibi davranan, gönüllü köleliği benimseyen, erkek olmadan var olamayacağına inanan bu kadınlar, geleneksel aile yapısının sonuçlarıdır. Böyle bir düşüncenin yaygınlaşmasının en önemli etkeni de erkeklerin yeryüzünde kurduğu egemenliktir.

Yazarın İkinci Dönem Oyunlarında Kadınlar:

Josephine Donovan'a göre Simone de Beauvoir'ın feminist kurama katkısı kadının kültürel ve politik statüsünü açıklamak için varoluşçu vizyonu kullanmış olmasıdır. Sartre'ın izinden giden Beauvoir, özne oldukları sanan kadınların, öteki konumu benimsemekle yükümlü oldukları bir dünyanın içinde tutsak edildiklerine dikkati çeker(Donovan, 2013; 234, 235).

Beauvoir'a göre her bireyin görevi, kendini aşan projelerle uğraşmaktır(Age, s. 234). Diğer yandan Kadın, kendisine yüklenen toplumsal roller nedeniyle, asıl görevini yerine getiremez. Kadın'ın uğraşması gereken projeler sıkı sıkıya toplum tarafından belirlenmiştir. Yazar, kadının konumlandırılmasını şöyle açıklar:

“Toplumun kadına hazırladığı yazgı genel olarak evliliktir. Bugün bile kadınların çoğu evlidir, evlenip ayrılmış ya da dul kalmıştır, evlenmeye hazırlanmakta ya da evlenmediği için dertlenmektedir. Bekar kadın ise, ister bundan yoksun kalmış, ister başkaldırmış ya da aldatılmış olsun, hep evlilik kurumuna göre belirlenir” (Beauvoir,2010: 11)

Aksal'ın **Kahvede Şenlik Var** adlı oyununda Kadın'ın yazgısı kendisini gerçekleştirmek değil toplumun kendisine hazırladığı genel yazgı olan “evlilik” kurumuna adım atmasıdır. Aksal, Kadın'ın çocukluğundan itibaren bu yola itildiğinde dikkati çeker. Oyunda Aksal'ın sözcülüğünü Garson yapar:

“Anılarınızın en canlısı karanlık ve durgun sularda ışıklı sandallar gibi yüzen düşünlerdir. Hısımlarınızın düşünleri, arkadaşlarınızın düşünleri, tanıdıklarınızın düşünleri, tanımadıklarınızın düşünleri. Düşün önceleri, düşün geceleri, düşün sonraları... Çocukluğunuz da gelin sizi yanına çağırıp da saçınıza bir tutam tel taktığında, siz evlenmiş gibi olurdunuz. Daha sonraları genç kızken, evlenen bir tanıdığınıza mutluluk dilediğinizde gene evlenen sizdiniz sanki. Bütün yaşamınızın düşün düşleriyle ve iki düşün arası günlerle geçtiğini biliyorum. Çocukluğunuzdan bu yana günden güne güçlenerek, yaşamayı bir çatı altında boyunduruğa vuracağınız bir erkekle düşündüğünüzü biliyorsunuz.” (Aksal,1998: 422)

Kadın’ın beklentisi Sabahattin Kudret Aksal’ın oyunlarındaki diğer genç kızlarla/kadınlarla/ Beauvoir’in asalak kadınıyla aynıdır. Kadın, güven ister. İyi eğitilmiş, maddi gücü yerinde olan damat adayı olan Erkek’in onu dış dünyadan korumasını bekler. Kendini gerçekleştirmekten yoksun olan Kadın, istediklerine Erkek’in ekonomik gücü ile ulaşacaktır:

Erkek:(...) Güzel bir evim var! Hiçbir şeyim olmasa da bu dünyada, gene de yaşamamı doldurmasıyla övünebileceğim kadar güzel bir evim var.

Kadın: Olabilir.

Erkek: Olabilir değil, var bayan.

Kadın: Öyle değil. Benim seçeceğim yerde, benim seçeceğim biçimde bir ev. (Aksal,1998: 446)

Diğer yandan Aksal’da evlilik baştan provası yapılan bir oyundur. Bu oyunda kazanan yoktur. Aksal’ın sözcülüğünü yapan Garson bu gerçeği şöyle açıklar:

Garson:(...) Bay, Bayan ağladığı için uyuyor ! Bayan da Bay uyuduğu için ağlıyor ! Bütün ömürleri boyunca oynayacakları oyunun küçük bir denemesini yapıyorlar şimdi. Bayan, günlerden uzun geceler, gecelerden uzun günler boyunca Bay’ı uyutmamak için ağlayacak! Bay da ne yapsın, onun ağlamasını duymamak için hiç uyanmamamacasına uyuyacak ! Ağlamakla uyumanın amansız savaşı ! (Age, s. 428)

Aksal’ın kadınları bu ayrımın farkındadırlar. Toplumun kendilerinden beklediği gibi evlenecekler ve mutsuz olacaklardır. Başka bir seçenekleri yoktur. Gelecek,

aydınlık değil karanlıktır. Kadın, daha evlenmeden kendisini bekleyen mutsuzluğu şöyle anlatır:

Kadın: Daha ilk gününde böyle bekleten, sonraları ne yapmaz ! Pis yağmurlu kış geceleri yemek mutfakta soğuyup ısınırken bekletilen kadını şimdi. Gece yarıları kocası iş konuşmasına gitmiş, yatağında uyuyup uyuyup uyanarak bekletilen kadını şimdi. Terzide birlikte model seçmeyi karalaştırıp da elin günün gözü önünde saatler saati bekletilen kadını şimdi. Görüyorum geleceğimi. Bay Garson, benim bu işe dayanabileceğimi sanıyor musun ? (Aksal,1998: 426)

Evlilik zamanla Kadın için “bir mesleğe” dönüşecektir. Kadın günlük bir rutinin içine hapsolacak ama yeni bir şey üretemediği gibi dünyadan kopuk yaşayacaktır. Erkek, için yaşam dinamik bir biçimde gelişirken Kadın, tek başına terziye sipariş bile veremeyecek kadar güvensiz bir insana dönüşecek ve özgürlüğünü sonsuza kadar yitirecektir. Kadın ve Erkek’in arasındaki ilişki daha ilk günden faydacılık üzerine oturtulur. Kadın, evdeki eşyaların bekçiliğini yapacak, adamın çocuklarına onun öngördüğü şekilde bakacak, vakit buldukça “kadınca yaşayış” olarak tanımlanan dış görünüşü ile uğraşacaktır. Kadın kendi kafasındaki eşyalar, ev, çocuklar hakkında konuşmaya başladığı an Erkek’ten tepki alır. Diğer yandan Erkek ‘in işinde başarılı olması yeterli değildir. Toplumda saygı görmek istiyorsa bir eşe sahip olmalıdır. Kadın, eşinin kimliğini yansıtmaya onunla uyumlu bir yaşam sürdürmeye zorunludur. Sonuç olarak çift yazarın diğer oyunlarındaki çiftler gibi “*anlaştıkları için değil, anlaşmak için evlenirler*” (Aksal,1998: 463) **Kahvede Şenlik Var**, Sabahattin Kudret Aksal’ın evlilik kurumunun saçmalığını, toplumca dayatılan zorunlu gerekliliğini en açık olarak eleştirdiği oyunudur. Toplumsal cinsiyet rolleri birey olabilmenin karşısındaki en büyük engeldir.

Aksal, oyunlarında aile içindeki geleneksel görev paylaşımının tarihsel kökenlerine inmeye gerek görmeksizin, oyunlarında yaşanan çarpıklıkları bütün yönleriyle ortaya koymuştur. Sonuç olarak denilebilir ki kadın; erkek istediği için bu koşullar içinde yaşamakta, böyle düşünmekte, sevgisini, düşmanlığını, anneliğini, kadınlığını bu kalıplar içinde ortaya koymaktadır. Yazar, gerçekleri sergilerken kadını

ya da erkeği suçlamaktan çok işlevsel konumlarına göre her birinin çıkışsızlığını vurgulamaktadır.

Yazarın, bir diğer ikinci dönem oyunu olan **Kral Üşümesi**'nde asalak ya da dırdırcı kadın ile karşılaşmayız. Kraliçe kimliği ile karşımızda Aksal'ın oyunlarında görmeye alışık olmadığımız kadar güçlü bir kadın vardır. Kraliçe'nin Kral'ı yargılaması sadece soyut bir düzlemde kalmaz. Oyun ilerledikçe somut bir yargılamaya dönüşür. Ülke yönetiminde söz sahibi olması ile diğer pasif kişilikli kadınlardan ayrılır. Bu farklı bakışın nedenleri araştırılacak olursa oyundaki Kraliçe'nin eve bağlı, yönetilen, buyruklar doğrultusunda davranmak zorundaki bir kadın olmayıp, yöneten, buyruklar veren, iktidarı simgeleyen bir konumda olmasıdır. Böylece "asalak" nitelemesinin kadın olmaktan kaynaklanmadığı, işlevsel güçle bağlantılı bulunduğu sergilenmektedir.

Yazarın tek iki kişilik oyunu olan **Bay Hiç**'te Kadın için boş levha tanımlaması kullanılır. Felsefe eğitimi alan Aksal için bu tanımlama bir rastlantı değildir. Bu tanımlama ile ampirisizmde(deneycilik) karşılaşırız. Ampirikler'e göre duyumsal izlenim bilginin tek kaynağıdır. "Algılıyorum, öyleyse biliyorum" söylemi onların bir ilke olarak düşüncenin bilgiye bir şey katamayacağı görüşünün belgesidir. Yine de Ampirikler düşüncenin rolünü yadsımamışlardır(Kırilenko, Korshunova, 1987 : 136).

John Locke'a göre insan ruhu bir boş levha; tabula rasadır. Duyumlarda bulunmayan hiçbir şey varolamaz. Locke bu düşüncesini şöyle açıklar:

"Doğduğu anda insan ruhunda hiçbir düşünce yoktur. Ancak dışsal nesneler çocuğun duyu organları üzerinde etkide bulundukça bu boşluk dolmaya başlar. İlk önce basit fikirler (sıcaklık, soğukluk, aydınlık, karanlık, biçim ve dış hatlar, hareket ve dinlenmeye ilişkin duyumsal izlenimler gibi), daha sonra da daha karmaşık fikirler oluşur." (Age, s. 137)

Bu nedenle Aksal'ın tabula rasa olarak tanımladığı Kadın, Erkek'ten önce yoktur. Ancak Erkek ile birlikte var olmaya başlar. Kadın'ın ruhunu biçimleyen de Erkek'tir. Kadın'ın boşanmış olduğunu öğrenen Erkek, hayal kırıklığına uğrar.

Düşlerinde yaşattığı Kadın, boş bir levhadır. Erkek'ten önce bir tarihi yoktur. Erkek'in varlığı ile var olur. Bu yaklaşım aynı zamanda Erkek'in kendi hiçliğini de dilediğinde kurgulamasına imkan verir. Erkek, Kadın'ı biçimlendirmeyi kendisine görev biçmiştir. Kadın, Erkek'in tek bir buyruğu ile şekilden şekle girmeli, onun elinde bir oyuncağa dönüşmelidir. Sabahattin Kudret Aksal'ın Bay Hiç'i, erkek bencilliğini en net gözler önüne seren oyunlarından biridir.

Erkek: Ben de neler ummuş, neler kurmuştum bayan ! Boşluktaki gezegenlerin yalnızlığına denk bir yalnızlık biçmişim size kafamda ! Bir saf su gibi düşünmüştüm sizi, hani şu eczacılıkta, kimyagerlikte kullanılan ! Hiçbir şey karışmamış ona, o hiçbir şeye karışmamış ! Etkimemiş ve etkilenmemiş ! Deneyci filozofların insan usu için kullandıkları deyimle, bomboş bir levha gibi ! Ben o bomboş levhaya neler, neler, neler ... bütün bir uygarlık tarihini, geçmişten çözümlemeler, gelecekte bildiriler... oyunlar, öyküler, şiirler... yığınla betikler yazacaktım.

Kadın: Nereye ?

Erkek: O boş levhaya ! Size ! (Aksal,1998: 611)

Erkek, düşlediği kadını bulamayınca umutsuzluğa kapılır. Aksal, erkek kahramanının bu duygularını şair kişiliğinin verdiği deneyimlerinden de yaralanarak aşağıdaki cümlelerle anlatır:

Erkek: Resimler çizecektim, daha bulunmamış renklerle hem de. Belki de yontular yapardım büyüklü küçüklü.(Coşkusu gittikçe artarak) Boş levha ! Bomboş levha ! Tabular rasa ! Tabula rasa ! (Bir susuş) Ne demektir ? Bir alan ! Boş bir alan, hem de kocaman ! Bir dansçı olacak, dans edecektim orada... Bir elimi yıldızlara atacaktım, ayaklarım kimi kez yerde, kimi kez havalarda en görülmemiş, bugüne değin var olmamış biçimlerle dans edecektim. Küçük dumanlar görecektim önümde, ardından koşacak, kaçırarak, yakalayacaktım. Tanrısal bir ezginin eşliğinde koşacak, yuvarlaklar çizecektim, üçgenler, dörtgenler, beşgenler ! Yeryüzünde yaratılışı diye bağıracaktım anlamayanlara, yeryüzünün yaratılışı bu işte ! Ya da yeryüzünün sonu ! (Age, s. 612)

Bu oyunda hayallerdeki kadının “boş levha” olarak tanımlanmasında belirleyici olan toplumsal cinsiyet kalıplarıdır. Toplumsal cinsiyet kalıplarını oluşturanlar ise kadınlar değil erkeklerdir. Önay Sözer’in de vurguladığı gibi toplumun düşünsel-ideolojik yanını temsil eden kadın değil erkektir(Sözer, 1993: 12). **Bay Hiç**’in bir sümüklüböcek ile de olsa evlenmeye razı olan kadın kahramanı bir başka yaklaşımla asalak yaşama geçmek isteyip de geçemeyen bir kadının öyküsüdür.

Yazarın **Sonsuzluk Kitabevi**, adlı oyunundaki Birinci ve İkinci Kız az sayıdaki çalışan kadın oyun kişilerindendir. Oyun boyunca karşılaşmadığımız ama Adam’ın sözleri ile tanıdığımız karısı, Aksal’ın asalak dırdırcı kadınlarına bir örnektir:

Adam:Bütün gece... Ömrüm bir gecedir bayanlar, gece derken şimdi bu sözcüğü bu anlamda kullandığımı unutmamanızı özellikle rica ederim... Evet, ne diyordum. Bütün gece o ...karım mır mır mır mır mır mır konuşur dururdu kulağımda, hiç boş bırakmazdı beni, çevremde döner dururdu fir fir fir fir, çat önümde çat arkamda... Dır dır dır dır anlatırdı o gün gelen ya da gittiği arkadaşlarının yediklerini, içtiklerini, giydiklerini, çıkardıklarını, gezdiklerini tozduklarını, melekten de melek kocalarını... Dinlerken uyku bastırsa da biraz dalsam, geçsem kendimden, aşkımız öldü mü artık diye zır zır zır zır zır ağlar, ne olur olmaz karşılık vermemek için ben bütün susunca da, dayanamaz balkona çıkar, ayağında karanlığın hır hır hır hır hırlardı sabaha dek. (Aksal,1998: 655)

Sonsuzluk Kitabevi’nde sahnede görmediğimiz bu Kadın, Adam’ın bir yazar olamamasının nedeni olarak gösterilir:

Adam: Bir tek satır bile yazdırmadı bütün bir gece... Ömrümce demek istiyorum... Bir tek satır bile ! Binde bir, on binde bir belki de, kendimi çok yoğun bir yalnızlığın içinde bulduğum gecelerin birinde, uyurken o, ben kalkar, gizli, gizliden de gizli, iki satır yazar, bir yere saklayıverirdim, ama sabahleyin uyandığımda görürdüm ki onlar silinmiş, erimiş ya da uçmuş ! Acı, çok acı ! Ama söyleyeyim mi bir şey size, bağışlayın beni ? Güveler nasıl yiyorsa kumaşları, fareler nasıl yiyorsa peynirleri, kadınlar da öyle yiyor satırları, yazıları ! (Age, s. 656)

Burada Aksal erkeklerin, kendi başarısızlıklarını kadınlara yükleme eğilimlerini somutlaştırmıştır. Bu bakış açısı erkekler arasında çok yaygındır. “Bütün kötülüklerin

kaynağı kadınlardır” dercesine, beceriksizliklerini, olumsuzluklarını bile bile, kadınlara yükleyen erkeklerin aile içindeki saldırganca ve küçümseyici yorumlarını örneklemektedir.

Önemli Adam, Sabahattin Kudret Aksal’ın evlilik ile ilgili yazdığı en cesur oyunlardan biridir. Net bir ifadeyle evlilik bir çöplüktür. Yaşlı çift, çöplüğe dönüşen evlilikleri, eşyaları, ilişkileri ile tükenmişlerdir. Boğulmamak için her gün çöpçünün gelmesine beklerler. Kadın, Erkek’e tahammül edemez bir hale gelmiştir. Yıllardır Erkek’e kahvaltı hazırlamak, onun ihtiyaçlarını karşılamak, eve dair sorumluluklarını yerine getirmek, bir arkadaş olmak yerine hizmetçiye dönüşmek yaşamındaki her şeyden nefret etmesine neden olmuştur.

Kadın: Her sabah beni böyle aratmasan olmaz mı ? (Bir susuş) Körebe oyununa dönüştürdün bu zemberek dünyayı ! Çık artık, çık ! (Bir susuş. Birkaç adım daha ilerleyerek) Ses ver, nerdesin ? (Bir susuş) Nerdesin ?

Erkek’in Sesi: (Kulisten, avaz avaz) Tuvaletteyim, tuvalette.

Kadın: (Yine duymamıştır. Bağırarak) Hangi ağacın kovuğundasın, hangi ayazın soğuşunda ? Nerde olursan ol, yeter artık, çık ! (Bir susuş) Kahvaltısı hazır ! Çık da ziftlenelim ! (Birkaç adım daha ilerler, yine yüksek sesle) Nerdesin ? (Koşarak salonun arkasına gider. En arka sıranın ortasında durarak sahneye doğru bağırır.) Duyuyor musun, sana sesleniyorum ! Çık artık, nerdeysen çık! Kahvaltı hazır ! Çöreğin, böreğin hazır ! Çayın, çay suyu hazır ! Masaya örtü serdim, örtü ! Bir de çiçek koydum, kağıttan hem de (Bir susuş) Örtülü, çiçekli ... çaylı, çaydanlıklı bir masa demez mi bir şey sana ? Yoksa, duygusuz musun bunca ? (...)(Aksal,1998: 674, 675)

Kadın, her sabah kendisini bekleyen sorumlulukları mekanikleşmiş ama sevgisiz bir biçimde gerçekleştirir. Kadından daha fazla yıpranmış olan erkeğin ise yaşayabilmek için kadının sunduğu gönülsüz konformizme ihtiyacı vardır. Diğer yandan Kadın, Erkek’e bağımlıdır. Çift yıllardır birbiri olmadan tek bir şey yapmamışlardır. Birbirleri olmadan dışarı bile çıkamazlar. Erkek, Kadın’ın tüm engellemelerine rağmen yaşamında ilk kez “önemli bir adam olma” fırsatını yakalar. Kadın, onun evden ayrılmaması için her türlü duygu sömürüsüne başvurur:

Kadın: Nereye gidiyorsun ?

Erkek: Hazırlanmalıyım bayan, toplanmalıyım.
(Çıkar.)

Kadın: (Kapıya bakarak, arkasından yüksek sesle) Yüz yıldır aynı yastığa baş koyduğun karını bırak, çayını da bırak, çay suyunu da, çöreğini, böreğini, bilmediğin uçaklara bin, yatmadığın yataklarda yat, eller eline git yorum sunmaya ! Olacak iş mi bu, sayın ... çok bay ! (Age, s. 711,712)

Kadın'ın bu yaklaşımı Beauvoir'ın asalak kadınla ilgili saptamaları ile örtüşmektedir. Beauvoir, kadının gel-gitlerini, çelişkisini şöyle açıklar:

“(...) Sıkıldığı için kocasını saatlerce yanında tutan kadın, onu horlamakta, ona yük olmaktadır; ama sonunda erkek kadından çok daha kolay vazgeçebilir; bırakıp gittiği an, kadının yaşamıdır yıkılan” (Beauvoir,2010: 109)

Kadın, evdeki nesneler, doğa, akrabalar kısacası yaşam Adam'ın bu fırsatı değerlendirmesine izin vermez. Diğer yandan Adam'ın karşısındaki en büyük engel kendi varlığıdır. Her şey için çok geç kalmıştır.

Sonuç olarak bu döngünün işleyişinde en önemli etkenlerden biri de kadınların “asalak” olmaktan kurtulup “üreten “ konumuna geçememeleridir. Kadınların ihtiyacı; yaşamlarını yönlendirecek gücü elde etmeleridir. Beauvoir'ın aşağıdaki saptaması Aksal'ın oyunlarında taşıdığı bu önemli iletinin kısa bir özetini içerir:

“Durumu ortak çıkarlara göre değiştirmek, evliliği kadın için “tek uğraş” olmaktan kurtarmak gerekmektedir. “Kadınlar şimdiki halde bile yeterince zehirleyici”dir diyerek kadınlara düşman olanlar alabildiğince mantıksız düşünmektedirler: kadını “rahibe kılığına soktuğu”, “sülük”, “zehir” haline getirdiği için hem evliliği, hem de kadının genel durumunu değiştirmek zorundayız. Kadın, kendi varlığına yaslanmasına izin verilmediği için olanca ağırlığıyla erkeğin sırtına binmektedir: erkek, kadını zincirlerinden kurtardığı, yani, ona yeryüzünde yapacağı bir iş verdiği an kendini kurtaracaktır.” (Beauvoir,2010: 109)

Erkek ancak kadının yaşamındaki diğer sıradan öğelerden biri olabildiği zaman kadın özgürlüğüne kavuşabilecektir. Böyle bir yaklaşım toplumun/erkeklerin/ Aksal'ın erkeklerinin “boş levha” olarak görmek istedikleri kadının kendi söylemini oluşturup, ata erkil söylemden kurtulması için zorunludur. Kuşkusuz, kadının karşısındaki en büyük engel yine erkektir Aksal, kadının evlilik ile biçimlenen yazgısını, nasıl bir değişim yaşadığını, dört duvar arasındaki sıkışmışlığını başarılı bir biçimde gözler önüne sermiştir. Yine de bir noktayı eksik bırakmıştır. Dırdırcı diye tanımladığı kadın kimliklerinin yaratıcısı erkeklerdir. Aksal, toplumsal cinsiyet rollerinin gelenekselleşip, kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla kadın ve erkeği bekleyen ortak mutsuzluğa işaret eder. Yazarın yapıtlarını bugün de severek okumamızın altında yatan giz, kadın ve erkeğin doğasını evrensel bir düzlemde işlemiş olmasıdır.

3.2. SABAHATTİN KUDRET AKSAL TİYATROSU'NUN ERKEKLERİ

Sabahattin Kudret Aksal'ın oyunlarının büyük bir bölümünde en göze çarpan özellik, erkeğin kendini gerçekleştirememesinden kadının sorumlu tutulmasıdır. Erkekler yaşadıkları bunaltı ile baş etmek için hayallere sığınırken, tüm yaşamını aynı evde aynı konumda noktalayacağını ayırdına varan kadınlar, yaşama ancak gerçeklere tutunarak katlanabilirler. Erkekler bu hayallerle avunurken, kendilerine katılmayan kadınları acımasızca suçlarlar. Özellikle yazarın ilk dönem oyunlarında, evlilik ile birlikte yetişkinler dünyasına adım atacak olan delikanlılar ve kızlar, kaçıp kurtulmak istedikleri ailelerinin bir modelini yaratacak, aynı döngüyü çocuklarına da yaşarken miras bırakacaklardır.

Sabahattin Kudret Aksal'ın yarattığı kendine özgü erkek tipi bencildir; kozasında yaşamın derin anlamına dair düşüncelere dalarken, geçip giden zamanı kimse ile paylaşmak istemez. Kadını bu kozanın dışında yalnızlığa terk eder. Bu bencilliği şiirsellikle ve duygusallıkla örtmek mümkün değildir.

Kişinin varoluşun genel sorunları üzerine düşünebilmesi için dünya üzerine bilgi sahibi olması gerekir (Kirilenko,Korshunova,1987: 9). Aksal'ın erkekleri, varoluşlarının anlamı ve günlük, sıradan olan arasında sıkışmıştır. Albert Camus, **Sisifos Söylencesi** adlı yapıtında insanoğlunun yaşadığı varoluş sorununu şöyle açıklar:

“Dekorların yıkıldığı olur. Yataktan kalkma, tramvay, dört saat çalışma, yemek, uyku ve aynı uyum içinde salı, çarşamba, perşembe, cuma, cumartesi, çoğu kez kolaylıkla izlenir bu yol. Yalnız bir gün “neden” yükselir ve her şey, bu şaşkınlık kokan bıkkınlık içinde başlar. “Başlar”, işte bu önemli. Bıkkınlık, makinemsi bir yaşamın edimlerinin sonundadır, ama aynı zamanda bilincin devinimini başlatır.” (Camus,1997:24)

Camus'ya göre bu durumda kişinin karşısında iki seçenek vardır. Uyanan insan ya bilinçsizce zincire geri döner ya da kesin uyanışını yaşamak üzere intihara ya da iyileşmeye yönelir. Felsefesinin en önemli sorusunun da yaşamın yaşamaya değip değmeyeceği olmasının nedeni budur(Age, s. 24).

Anlamsızlık duygusunun kendi içinde bir ruh hastalığı olup olmadığı tartışılmıştır. Sigmund Freud, Prenses Bonaparte'e yazdığı mektubunda şöyle demiştir:

“Kişi yaşamın anlamını veya değerini sorguladığı an, hastadır. Ama ben, yaşamın anlamını merak eden bir insanın, ruh hastalığını dışavurmaktan çok, insanlığını kanıtladığına inanıyorum. Yaşamda anlam arayışına yönelmek için nevrotik olması gerekmez, ama gerçekten de insan olması gerekir. Ne olursa olsun, daha önce de belirttiğim gibi anlam arayışı insan olmanın ayırt edici bir özelliğidir. Başka hiçbir hayvan, hatta Konrad Lorenz'in kazları bile, yaşamda anlam olup olmadığını merak bile etmez. Ama insan eder.”(Frankl, 1994: 24)

Victor E.Frankl'a göre insan sürekli bir anlam arayışı içindedir. Frankl, bugünün toplumuna baktığımızda bir çok ihtiyacımızın karşılanırken “anlam ihtiyacımızın” gittikçe arttığına, hatta bu ihtiyaçlardan bazılarının toplum tarafından yaratıldığına dikkat çeker. 1955'li yıllarda karşımıza çıkan bir terim olan “varoluşsal vakum”, bireyin hissettiği “boşunalık” duygusu için ortaya konmuştur (Age, s. 18).

Schopenhauer ise varoluş sorununun, esrarengiz azap verici bir rüya gibi gelip geçici olduğunu savunur. Düşünür'e göre insanın mutluluğunu engelleyen iki temel düşman, can sıkıntısı ve ıstıraptır(Schopenhauer,2013:35). Aksal'ın oyunlarında erkeğin dünyasına girdiğimizde sıkıntı ve ıstırap karşımıza çıkan iki temel duygudur. Günlük yaşamın sıradanlığı, birbirini tekrarlaması karşısında Aksal'ın erkekleri büyük bir ıstırap duyar ve kendi kozalarına çekilirler.

Sabahattin Kudret Aksal'ın ilk dönem oyunlarından **Evin Üstündeki Bulut** adlı oyunundaki Baba, oyun boyunca sıkıntı ve üzüntü arasında gidip gelir. Bir aile kurmuş, çocuklarını büyütmüş ama sahip oldukları onu hiçbir zaman mutlu etmemiştir. Düşünceleri ve yaşamda gerçekleştirdikleri arasında derin bir uçurum olduğu gibi kendisine karşı da dürüst değildir. Sabahattin Kudret Aksal'ın oyunlarında karşımıza çıkan toplumsal cinsiyet rolleri, kişiler için dikilmiş birer hazır giysidir. Diğer yandan bu hazır giysiler, bireyi kişisellikten ve özgünlükten tamamen uzaklaştırır. Her ailenin iktidar sembolü olan baba figürü de bir rol gibi üzerine yapışır. Toplumun kendisinden beklediği yuvarlak çizginin dışına çıkmaya da, aslında hep bu çizginin dışına çıkmayı düşlemiştir. Baba'nın diğer aile üyeleri tarafından anlaşılmayan can sıkıntısı ve üzüntüsü aşağıdaki sözlerle anlatılır:

Baba: (...) Tabiatın olduğu gibi, her ailenin bir ahengi vardır. Onu bozmak kimsenin hakkı değil. Yuvarlak bir çizgi, bir dairedir her aile. Aileyi meydana getirenler bu dairenin içinde yaşamaya mecburdurlar. Cemiyet düzeni olduğu kadar kişisel saadetleri de buna mecbur eder onları.

Anne: Muhakkak.

Baba:(Birdenbire) Fakat biliyor musun ne harikuladeler çizginin dışarısı. Yasakların çekiciliği nerede var ?(Aksal,1998:30)

Baba, aile bireyleri ile sadece sorumluluğu ölçüsünde iletişim kurar. Kendisini diğerlerinden soyutlamıştır. Yaşamak istediği de yaşayamadığı yaşamın acısını kitaplar arasında geçirerek azaltmaya çalışır. Onun dünyası kütüphanedir. Baba'nın bu tavrı Schopenhauer 'ın akıllı insan tanımlamasıyla örtüşmektedir. Schopenhauer'a göre akıllı

adam öncelikle üzüntü ve dışsal sıkıntılardan kaçmak için çabalayacak, sakın, mütevazı bir yaşam arayacaktır. Büyük bir ruha sahipse büsbütün yalnızlığı seçecektir. Çünkü bir insan ne kadar kendi kendisine yeterse başka insanlara o denli az gereksinim duyacak, başka insanlar da ona o kadar az tahammül edebileceklerdir (Schopenhauer,2013:37).

Akıllı insan olmak, Baba'ya hiçbir zaman mutluluk getirmemiştir. Yakın arkadaşı Misafir ise Baba'nın yaşadığı ikililikten uzak kendini gerçekleştirmenin doygunluğu içindedir. Yaşamı boyunca dünyada bir misafir olarak yaşamış, başka bir insanın sorumluluğunu almamış, tüm güzelliklerin peşinden gitmiş, tadını çıkarmış, hiçbir yerde kök salmamıştır. Baba, kitap okuyarak yaşama tutunma çabasında iken, o her satırı doya doya yaşamıştır. Baba'nın oğlu Metin de babasının benzeri bir seçim yaparak aynı bunaltının içine düşer.

Bir Odada Üç Ayna'da I.Adam, II.Adam ve III. Adam, yıllar içinde kendilerine eklenecek olan yeni ölü babaların bilmedikleri gizi çözmüşlerdir. Yanıtı ancak ölümle aydınlanmış bir gizdir bu. Yaşamı bu kadar değerli yapan insanın ölümlü olmasıdır. Erkek, tüm yaşamını alışkanlıkları doğrultusunda sürdürmüştür. Yemeğe oturulan saat, Kadın'ın her gün birbirine benzeyen soruları, Kız'ın korkuları, Oğul'un sessizliği ve buyurganlığı, Nişanlı'nın canlandırdığı düşler, bu alışkanlıklar demetini oluşturur. Aile içindeki sorumlulukları yaşamın değerini unutturup, onu huysuz birisi yapmıştır. Kadın ile sık sık tartışır ve ona saygısız bir biçimde davranır. Yaşamının tek düzeliğinden, anlamsızlığından karısını sorumlu tutar. Erkek'in aşağıdaki sözleri bu saptamaya örnek gösterilebilir:

Erkek: Sofrada annenin bitmez tükenmez dertlerini dinlemeye hazırlanın o halde. Ne zaman mutfığa girse tadına doyum olmayan yemeklerle beraber, çaresinin bulunması imkansız dertlerini de getirir.(Kız'a) Ama sen öyle olmayacaksın değil mi? (Aksal,1998:241)

Erkek: (Kadın'a) Bir tek akşam olsun, eve döndüğümde bana şaşabileceğim, ya olur şey değil, yahut, tuhaf şey, demek öyle ha, diyebileceğim bir haber vermediğin için sana güceniğim. (Age, s. 242)

Ailenin evlenmek üzere olan Kız'ı yanıtı ölümle aydınlanan giz'in ayırdındadır. Sorulmamış soruyu şu şekilde cevaplar:

Kız: Sen onlar gibi değilsin anne. Onlar iddialı. Erkekler çok iddialı. Bir düzen kurdular mı artık o düzen hiç değişmesin istiyorlar. Alışkanlıklarını sarsacak biri araya girdi mi, küçük de olsa, birtakım şeyleri değiştirir korkusuyla ona düşman kesiliyorlar. Onunla burada yaşamaktansa hiç evlenmemek daha iyi. Doğrusu gideceğim için seviniyorum.(Age, s. 242)

Erkek, ölümüne yakın aileden iyice kopar. Artık söylemek istediği tek bir söz bile kalmamıştır. Kadın'ın kabul etmek istemediği bu gerçeği Oğul şöyle dile getirir:

Oğul: Yaşlılık gençlik işi değil bu anne. İnsan dünyaya gelince bir şey yapmak, bir şey söylemek isteyebilir. Yapar ya da yapmaz. Söyler ya da söylemez. Bu ayrı iş. Ama bir an da geliyor, yapmamış da, söylememiş de olsa artık bir şeyi canı çekmez. Babam da işte öyle (Age, s. 272)

Alışkanlıklarla uğraşmak, kendilerini korumak isteyen insanların işidir. İnsan daha önce oluşan düzene boyun eğmek yerine, yaşamına başka güzellikler katmak için çaba gösterir. Zamanla bu direncini yitirebilir. Ya kendisine sunulan düzen işine geldiği onu beğendiği, sevdiği için bu koşullara uyum gösterir, ya da beğenmese de değiştirmeye gücü kalmadığı için boyun eğer. Bilinçsiz bir teslimiyet gibi görülse de bu durum da bir seçimdir çünkü sonuçta kendi koşullarına uygun bir ortamda kalmayı tercih etmiştir. Bu durumu I.Adam, II.Adam şöyle özetler:

I.Adam: Alışkanlık müthiş bir şey (Bir sessizlik)
II.Adam: Belki de alışkanlıktan müthiş bir şey yok.
I.Adam: Belki de alışkanlıktan müthiş bir şey yok.
II.Adam: Biliyor musunuz, bu her zaman için böyle.
I.Adam: Evet o zaman da . Şimdi de(Age, s. 202)

Erkek ölümü ile yaşamın gizine kavuşur. Şikayet ettiği her şeyi geri ister. O kendi yaşamına bir misafirdir artık. İçeride değil dışarıda olandır. Kaybettiklerini, değerini bilmediklerini, geri istemek için çok geç kalmıştır.

Erkek: (Yüksek sesle) Peki ama niçin ? Niçin? Şikayetçi değildim ki ben. Burada karımla, oğlumla o kadar rahattım ki. Akşamları eve döndüğüm zaman onları bulmak bana yetiyordu. Yemek yemek, biraz gazeteyi karıştırmak, sigara içmek, sıcak bir yatakta yatmak... Anlıyorsunuz değil mi ? Bu eşsiz bir şeydi. Yaşamak eşsiz bir şeydi. (Age, s. 292)

Aksal'ın oyunlarını erkek ekseninde incelediğimizde **Şakacı**'daki Ragıp Bey, diğer erkek kimliklerden ayrılır. Bencil değildir. Ailenin iktidar sembolüdür. Aile bireylerinin onu hafife almalarına neden olacak kadar çocuksu şakalarla yaşamın aşılmaz döngüsünün dışına çıkmaya çalışır. Tıpkı Kral Lear'de olduğu gibi evini kısa bir süreliğine terk edip gitmesi, çocukları tarafından hoş karşılanmamış ve kendisine karşı koz olarak kullanılmıştır. Varoluş kalıbını dolduran çocuksu şakaları, varoluş kalıbının boşalmasına neden olur. Yazar, böyle bir döngü kurmuştur. Oyunun sonunda Ragıp Bey, yaptığı şakanın bir bedeli olarak ailesini yitirir. Aksal, bu oyunla izleyicisine bir oyun oynar. Ragıp Bey'in şakası aynı zamanda Aksal'ın da izleyicisine/okuruna yaptığı bir şakadır. Yazar, varoluş nedenlerimizi, kendimizi ne üzerinden tanımladığımızı tekrar sorgulamamız gerektiğine dair küçük bir uyarı yapar. Evden ayrılan Ragıp Bey, belki de ilk kez zincirlerinden kurtularak, özgürlüğüne kavuşur.

Aksal'ın ilk dönem oyunlarından sonuncusu olan **Tersine Dönen Şemsiye**'nin baş kahramanı Cem, avare bir gençtir. Yaşamın anlamına dair şiirler yazar ama bunlar usta bir kalemden çıkmış şiirler değildir. Hayallerinin kağıt üzerinde bıraktığı silik izlerdir. Cem'in özel yaşamı da şiirlerinden farklı değildir. Evlilik dışı girdiği ilişkiler de kağıt üzerinde bıraktığı silik izlerden başka bir şey değildir. Cem, kadınlara değil aşka aşıktır. Şiirlere değil yaşama aşıktır. Yaşamın anlamını ciddi bir şekilde sorgulamaktan uzak olan Cem, varoluş kalıbını kadınlar ve avare günler ile doldurur. Yaşamın bunaltıcı döngüsünden kaçmanın tek yolu budur. Kadınlar Cem'e her seferinde karısı Süheyla'nın veremediği aşkı verdiklerini zannederler. Oysa, sadece ona aşkı bir kez daha vermişlerdir. Cem'in dünyasında yağmurlu günlerde bir tanışma aracı olan tersine dönen şemsiyeler bile, sıkıcı bir biçimde kendisini tekrarlayarak, yaşamın kırılmaz döngüsünün bir parçası olur. Böylece, Cem farklı kadınlar ile çıktığı maceralarda bile kendisini tekrarlayanın önüne geçemez.

Yazarın ikinci dönem oyunlarından ilki olan **Kahvede Şenlik Var**, kişinin kendi varoluşunun yerine materyalist dünya görüşünü koyarak çevresindeki insanları nesneleştirdiğini ve onlarla kimliğinden çok işlevlerine bağlı ilişkiler şekillendirdiğine dikkati çeker. Bu saptamaya en uygun oyun kişisi Erkek'tir. Erkeğin bu yönünü ortaya çıkaran ve aynı doğrultudaki eleştirilerin gelişmesinde kilit rolü oynayan Garson, çoğu zaman bir nesneye dönüşür. Victor E.Frankl varoluş ve nesne ilişkisini aşağıdaki şekilde açıklar:

“Varoluşun kendini aşkınlığı inkar edildiği taktirde varoluşun kendisi çarpıtılır. Maddeleştirilir. Varoluş, sadece bir şeye indirgenir. İnsan olmak ise kişiliksizleştirilir. Daha da önemlisi özne bir nesneye dönüştürülür. Bunun nedeni, öznenin tipik özelliğinin nesnelere açık olması (nesnelerle ilişki kurması) gerçeğidir.”(Frankl, 1994: 50)

Kahvede Şenlik Var'ın Erkek'i Garson'a, Kadın'a ve çevresindeki diğer kişilere olan pragmatik yaklaşımı sırasında, kendisini de bir nesneye dönüştürür. Varlığı, Garson ve Kadın için de bir nesnenin ötesine geçemez. Erkek'e göre evliliğin özel bir terazisi vardır. Erkek tartan, kadın tartılandır. Güzellik terazisi, namus terazisi, sağlık terazisi, görgülülük terazisi kadının değerini belirler.

Camus, insanın isteklerine ulaşma arzusunun zamanla bir alışkanlığa dönüştüğüne, anlamın ise yitirildiğine dikkati çeker:

“Çok çabuk alışır insan. Kişi mutlu yaşamak için para kazanmak ister, sonra bir yaşamın tüm çabası ve en iyi yanı bu paranın kazanılmasında toplanır. Mutluluk unutulmuş, araç da amaç sayılmıştır.” (Camus,1997:109)

Diğer yandan Schopenhauer, sıradan insanın mutluluğu kendi dışındaki şeylere, mala mülke, şana şöhrete, kadın ve çocuklara, dostlara cemiyet ve benzerine bağladığını bunları kaybettiği zaman da mutluluğunu yitirdiğini vurgular (Schopenhauer,2013:51).

Garson'un kişiliğindeki bilgelikte, Erkek'te göremediğimiz saf sevgiyi buluruz. Garson, Kadın ve Erkek'in ilişkisinde olduğu gibi oyunun ilerlemesinde de itici güçtür. Kadın ve Erkek'in kendilerini kolayca konumlandırmalarının aksine Garson, zaman zaman var olduğunu, yaşadığını hissetmeye ihtiyaç duyar. Bu nedenle gençliğine ait bir anıyı anlatır:

Garson:(...) Ben bir vakitler bir kızı sevmiştim. Söylediğim gibi bir yolda yürüyorduk. Gene söylediğim gibi bir çocuk bizim önümüzden yürüyerek ağız mızıkası çalmamıştı. O gün de çok istemiştim. Şimdi de öyle bir çocuk yok burada ! (Neredeyse ağlamaklı) Ağız mızıkası çalacak bir çocuk yok burada ! Ama ben çok istiyorum. (Aksal,1998:429)

Aksal'ın bir diğer ikinci dönem oyunu olan **Kral Üşümesi**'nin merkezinde yer alan Kral'ın varoluşunu gerçekleştirmeye yönelik eylemi, yazarın diğer erkek kimliklerinininkinden daha bilinçli atılmış bir adımdır. Kral, başka bir kişinin hayatını sürdürür gibi yaşadığını fark edince, kendisinin de önemli bir parçası bulunduğu geleneksel yapıdan kurtulmak ister. Yaşamın anlamını sorguladığı an Camus'nun **Sisifos Efsanesi**'nde belirttiği iki seçenek karşısına çıkar. Birincisi; iyileşmedir ama saray düzeni buna izin vermez. İkincisi, intihardır. Bir kanun yapıcı olarak kuralları çok iyi bilen Kral, ikinci seçeneği benimser. Mahkemede savunma yapmaz. Artık üşümüyordur da. Koca ormandaki tek ağaç olmak, kendi sesinin karşısında bir ses duyamamak, monarşinin tek düzeliğinin bireyi yok eden yapısı içinde yer almaktansa, ölüm cezası verilmesine razıdır.

Kral:(Dönerek)Bir süredir benim düşüncemin var olabilmesi için, yazın kışı, gündüzün geceyi beklediği gibi bir başka düşünceyi, bir karşıt düşünceyi beklediğimi anladım. Benim var olabilmem için bir tepki beklediğimi anladım. Benim var olabilmem için bir tepki beklediğimi anladım. Bu benim, olmak ya da olmamak bunalımımdı.(Bir susuş) Karşıtlık yok, tepki yok, olmayacak da. Sizden daha iyi biliyorum bunu. (Aksal,1998:512)

Kral:(Hızı geçmiştir.Yavaşça) Düşüncenin öbür yüzü yoksa, düşünce de yoktur. Düşüncem yoksa ben de yokum. (Age, s. 512)

Böylece, krallığını bırakma isteği ile birlikte ilk kez sarayda ikinci bir ses duyulur. Kral, ülkedeki tek ağaç değildir artık. Varoluşu, ölümü ile bir anlam kazanır.

Kral ile Kraliçe'nin ilişkisine baktığımızda, düşmanlık duyguları içinde olduklarını görürüz. Bu yaklaşımın temelinde Kraliçe'nin de saray düzeninin önemli bir parçası olması vardır. Kraliçe, içselleştirilmiş otoriteyi simgeler. Varlığı Kral'da artık bir duygu bile uyandırmıyordur. Kraliçe, Kral'ın yalnızlığını büyütmekten öteye geçemez. Kral, eşine önem vermediğini şöyle açıklar:

Kral: Ben sizden tiksiniyorum. Neden diyeceksiniz? Sizi çok iyi tanıyorum. Bütün duygularla sarmaş dolaş yaşayabilir belki insan. Ama tiksime duygusuyla çok güç ! Bu duygumu yok etmek için sizi tanımaya çalıştım. Tanıdım da. Tanıdınız mı bir insanı, artık o bir soru değil ki tiksiniysin. Ya da...

Kraliçe:Sevilsin...

Kral: Evet, sevilsin. (Aksal,1998:572, 573)

Aksal, oyun kişilerinin içine düştüğü varoluş bunalımının ne kadar insanca bir arayış olduğunun altını çizmiştir. Yazarın bu konu için tercih ettiği sözcük “varoluş kalıbıdır”. Bu tanımlamayı ilk kez Kral Üşümesi'nde kullanır.

Genç Kız: Dışarıdan nasıl görünürseniz görünün, çok mutsuzsunuz değil mi?

Kral: Herkes kendine bir varoluşun kalıbını biçer. O kalıbın içine girmezse mutluluktan söz edilebilir mi ?
(Age, s. 517)

Aksal, kişinin kendisini gerçekleştirememesinin nedenini özgürlüğünü yitirmiş olmasında bulur. Diğer yandan Victor E. Frankl'a göre insan seçim yapmakta her zaman özgürdür. Yazar bu düşüncesini şöyle açıklar:

“İnsan özgürlüğü sonlu bir özgürlüktür. İnsan koşullardan özgür değildir. Ama bu koşullar konusunda tavır almakta özgürdür. Koşullar onu tam anlamıyla şartlandırmaz. Belli sınırlar içinde, koşullara boyun

eğerek yenik düşüp düşmeyeceği, ona kalmış bir iştir. Bu koşulların üstüne de çıkabilir ve bunu yaparak insan boyutuna girebilir. (...) İnsan, nihai anlamda karşısına çıkan koşullara tabi değildir; bu koşullar onun kararına tabidir. Mücadele mi edeceğine, boyun mu eğeceğine, koşullar tarafından belirlenmeye göz yumup yummayacağına isteyerek veya istemeyerek karar verir. Bu kararların kendilerinin de belirlediği söylenerek elbette karşı çıkabilir.” (Frankl, 1994: 44)

Bu saptama varoluşçuların “özgürlük “ anlayışı ile belirgin benzerlikler taşır. Orhan Hançerlioğlu şöyle açıklar:

“İnsan özgürdür. Hem sadece özgür değildir, özgür olmak zorundadır. Çünkü yaratılmamıştır, kendi kendisini yaratmıştır. Çünkü bütün yaptıklarından, tutkularından bile sorumludur.(...) İnsanın yapacağı el değmemiş bir gelecek vardır, insan insanın geleceğidir. Bunun içindir ki, insan insanı bulur. İnsan, bir işaretin anlamı üzerinde karar verirken tek başınadır, tek başına bırakıldığı içindir ki kendi varlığını kendi seçer.”(Hançerlioğlu,1980:145)

Aksal, bireyin özgürlük sorununa, kendi bile olmasına izin verilmemesine önemli bir yer verdiği **Kral Üşümesi**’nde, Kral’ın yaşadığı tutsaklık üzerinden bu durumun her sıradan insan için de geçerli olduğunu anlatmıştır. Güvenlik Yönetmeni’nin sözleri bu durumu açıkça dile getirir:

Güvenlik Yönetmeni: Özgür bir kişi olmadığını, bir kralın kral olarak başlayan yaşamını sürdürmesi gerektiğini unutmuştu. Böyle olunca, biz saray, ülke ne olacaktık ? En önemlisi, bunu unutmuştu. Kuklalar, iplerini kesip onları ortada bırakan kuklacıyı bağışlamazlar. (Aksal,1998:553)

Genç Kız ve Kral arasında geçen diyalog, okur/izleyici için bir ders niteliğindedir. Aksal, Kral’ın üzerinden toplumun tipleştirdiği genç kızlara bir eleştiri getirir. Onlara “kendin ol” demektedir.

Kral: O Havva kadar eski kadın duygululuğunu üstüne çıkmayacak mısın sen de ? Evlerinin bir odasını kiralamış bir öğrencinin, öğrenimi boyunca seviştikten sonra bırakıp gittiği binlerce kızdan biri gibi konuşma! Acı çekmek olabilir, ama acı çekmek hazır bir giysi değildir. Acın için kendi giysini ara! Biç ve dik! Giy ! (Age, s. 517)

Aksal'ın oyunlarında ele aldığı en temel problem budur. Oyun kişileri yıllarca yaşamlarını ait olmadıkları bir kimlik üzerinden sürdürmüşlerdir. Olmak istemedikleri kişilerin kabuğundaki bu insanlar gerçekte ait olmadıkları bir yaşamı sürdürürler. Kimliklerini sevmeyen Aksal'ın erkeklerinden, kadınları da sevmeleri beklenemez. Erkekler ile kadınlar arasındaki fark, kadınların bu gerçeğin daha oyunun başında ayırdında olmalarıdır. Aksal'ın erkekleri ise bulundukları noktayı çok sonradan fark ederler. Bir şeyleri değiştirmek için artık çok geç kalmışlardır. Bu durumdan yaşamlarındaki kadınları sorumlu tutarlar.

Aksal'ın erkekleri, var oluş kalıplarını alışkanlıklarla doldururlar. Bir zamandan sonra yaşamak onlar için bir alışkanlığı sürdürmeye dönüşür. Kadının, erkeğin gözündeki konumunu belirleyen de alışkanlıklardır. Kadınlar bu alışkanlıkların sürdürülmesinde en büyük yardımcı öge iken, erkeğin yaşamın anlamını sorgulamasıyla en büyük düşmanlara dönüşürler.

Bay Hiç'in Erkek'i, Aksal'ın diğer kimliklerinden daha hüznüldür. Gerçek kimliğini bulamayacağı için Bay Hiç olmayı seçmiştir. Gerçeğin yerine düşlerini koymuştur.

Kadın:(Bir susuştan sonra) Umutları korumanın yolu da...

Erkek: O alanda, o umudun alanında, neyse o, hiçbir şey yapmamaktır, anlıyor musunuz, hiçbir şey yapmamak! Bayan, çok rica ederim sizden, koruyalım umutlarımızı ! (Aksal,1998:593)

Her akşam büyük babasından babasına, babasından kendisine kalan koltukta, aşka dair hayaller kurar. Beklentilerinin yüksekliği ve onlarla çelişen tembelliği nedeniyle kendi kimliği ile ilgili nasıl hayal kırıklığına uğradıysa karşı apartmandaki kadınla ilgili olarak da benzer bir hayal kırıklığı yaşar.

Yazar, ikinci dönem oyunlarından **Sonsuzluk Kitabevi**'nde ölümlü olma yazgısının karşısına sanatçının ölümsüzlüğünü koyar. Adam'ın karşısındaki iki temel engel günlük yaşamın koşuşturmaları ve ondan ilgi bekleyen karısıdır Nietzsche'nin vurguladığı gibi yalnızca sanat gerçeğin elinde ölmemizi önleyecek tek güçtür

(Camus,1997:101). Adam, yaşamın anlamını kitaplarda bulur. Her sanatçı, yapıtı ile ona dostluk eder. Yaşama ve düşünme pratiği olmayan Adam, kitaplarla kurduğu dünyada, sevdiği sanatçılardan aldığı alıntılarla yaşamını doldurmaya çalışır.

Schopenhauer, Okumak, Yazmak ve Yaşamak Üzerine adlı kitabında, insanoğlunun kitaplarla olan ilişkisindeki temel problemlerden birine değinir:

“Eğer okuyabilecek zamanı da satın alabilseydi kitap satın almak insan için iyi bir şey olurdu; fakat insanlar genellikle kitap satın almayı o kitapların içindeki şeyleri elde etmekle ve onlara hakim olmakla karıştırırlar.” (Schopenhauer,2013:68)

Adam’ın yanılgısı da budur. Bireyin kendi giysisini biçip giymekle yükümlü olduğunu savunan Aksal ‘ın, erkek kahramanı yıllarca biçtiği giysiyi, giymek için **Sonsuzluk Kitabevi**’ne gelmiştir. Ama fark edemediği bir nokta vardır.

Schopenhauer’a göre bir insanın düşünceleri gerçeği ve yaşamı barındıracaksa; bunlar kendi temel düşünceleri olmalıdır. Yazar, bu görüşünü şöyle açıklar:

“(…) Başkalarının düşüncelerini okumak, kişinin davet edilmediği bir yemeğin artıklarını alması yahut bir yabancının yırtık dökük elbiselerini üzerine geçirmesi gibidir.” (Age, s. 131)

Schopenhauer, öğrenilmiş bilgilerin yapaylığına karşı çıkar. Bu düşüncesini şöyle açıklar:

“Eser tıpkı bir insan gibi vücut bulur; düşünen kafa dışarıdan gebe kalır ve daha sonra onu rahminde taşır ve zamanı gelince doğurur.” (Age, s. 33)

Schopenhauer’dan yola çıkarak “kitap filozofu “olarak adlandırabileceğimiz Adam, düşünmeyi öğrenememiş bir kişidir. Sanatçıların kitaplarını okuyarak, onların düşüncelerinden bir dünya oluşturur. Böylece bir kuklayı andırır. Bu niteliğini diğer sanatçıların kitaplarını imzalarken görmek mümkündür.

Yıllarca çalışarak kazandığı birikimini varoluşu için son bir çaba olarak gördüğü **Sonsuzluk Kitabevi**'nde tüketir. Bu davranışıyla toplumun kendisine biçtiği hazır giysiyi çıkarır ve kimliğini yansıttığına inandığı sanatçı giysisini üzerine geçirir. Gerçekte bu da hazır bir giysidir. Yaşamı ile bir anlam üretemeyen Adam, ölümü ile istediği anlamı oluşturur. Son sözleri bile kendisine ait değildir. Goethe'den alıntılanmıştır; *Pencereyi açın, pencereyi ! Daha çok aydınlık istiyorum, daha çok aydınlık !* (Aksal,1998:666) Adam'ın son söz olarak Goethe'den alıntı yapması rastlantı değildir. Oyun boyunca zamanla yarışır. İsteddiği kitapları rafların arasında ararken, isimlerini sayarken, yazarları ve önemi hakkında açıklama yaparken, imzalarken... *"Benim alanım zamandır"* diyen Goethe'nin izinden gider(Camus,1997:75). Ölümü ile karanlığından kurtulur.

Frankl, aradığı anlamı bulması halinde bir insanın, acı çekmeye, özveride bulunmaya, hatta gerekirse bu uğurda hayatını vermeye hazır olduğunun görmezden gelindiğini ya da unutulduğunu belirtmiştir(Frankl, 1994: 15). **Sonsuzluk Kitabevi**'ndeki Adam için de aynı son geçerlidir.

Aksal'ın ikinci dönem oyunlarından sonuncusu olarak ele aldığımız **Önemli Adam** "evlilik bir çöplüktür" diyebilecek kadar iddialıdır. Oyundaki Kadın ve Erkek'in yaşadıkları, bir önceki günün tekrarı niteliğindedir. Yıllar böylece geçmiştir. Aksal, bu iki kişilik evrenin saçmalığını kadının kahvaltıyı hazırlarken vazoya koyduğu kağıttan çiçek ile gösterir. Kağıttan çiçek ikilinin tekrarın ötesine geçemeyen yaşamlarının değişmezliğini işaret eder. Erkek, Aksal'ın diğer kimliklerinden farklı olarak varoluş kalıbını dolduracak, olanağa çalan telefonlar sayesinde yıllar sonra kavuşur. Bu, kendi başarısı değildir dışsal bir etkidir. Diğer oyun kahramanlarının aksine, çaba harcamadan bu şansa sahip olmuştur. Ancak bu şansı kullanmayı becermez. Nesnelerin dünyasında sıkışır kalır.

Erkek:(...) Hangi konuda isterseniz, o konuda konuşabilirim ben ! Evet konuşabilirim! (Bir susuş) Öyle de olsa, rica ederim, çok rica ederim düşündüğünüz konuların hepsini sayın bana ! (Büyük bir coşkuyla, elinde

telefon, odada bir yuvarlak çizerek) Kimyada simyada, astronomide, astrolojide, aritmetikte, matematikte(...) (Aksal,1998:709)

Oyunda Erkek'in, her konuda bilgi sahibi olduğu görüntüsünü vermesi, gerçekte yüzeyselliğinin göstergesidir. Schopenhauer'ın belirttiği gibi bir insan çok büyük bir bilgi yığına sahip olabilir fakat üzerinde düşünerek bu bilgiyi gerektiği gibi işlememişse, üzerinde tekrar tekrar düşünülmüş küçük bir bilgiden çok daha değersizdir (Schopenhauer,2013:129).

Sonuçta, Sabahattin Kudret Aksal'ın erkekleri kendilerini gerçekleştirmekten yoksundurlar. Bu konudaki çabaları kişisel tarihlerinde geç bir dönemlerine kalır. Yaşamlarında edinemedikleri niteliklerinin yerine. düşlerini koymaya eğilimlidirler. Bu da gerçeklikten ve inandırıcılıktan uzaktır. Çoğu düşlerini gerçekleştirmekten yoksundurlar.

Oysa, Camus'nun belirttiği gibi insan kendinde başlayıp kendisinde biter, ötesi yoktur. Bir şey olmak istiyorsa bu yaşamda olur (Camus,1997:95). Camus, Aksal'ın yapıtlarına da uyarlayacağımız bu görüşünü şöyle açılar:

“Bir insan için dünyayı anlamak, onu insanlara indirgemek, ona damgasını basmaktır.” (Age, s. 28)

Aksal'ın erkekleri diğer insanlara ulaşmak için kozalarının dışına çıkmaları gerektiğini bilirler ama alışkanlıklarıyla oluşturdukları ortamlarında yaşamak çok daha güvenlidir. Martin Heidegger'in dediği gibi insan olmak “dünyada olmaktır“. Bu söz kısaca şöyle özetlenebilir:

“Varoluşun kendini aşması olarak adlandırılan şey, insan olmanın, ister gerçekleştirilecek bir amaç, ister karşılaşılabilecek insanlar olsun, kendini kendi dışındaki bir şeye veya birisine açma anlamına geldiğini gösterir. Ve bu kendini aşma özelliği yaşanmadığı sürece varoluş çöker” (Frankl, 1994: 43)

Genellikle Aksal'ın erkeklerinde varoluş çökmüştür. Geç gelen uyanış beraberinde yeni hazır giysiler getirir. Bu yönelişin temelinde kişilerin kendileri ile yüzleşememeleri bulunmaktadır. Aşağıdaki tümceler Aksal'ın erkeklerinin yönlerini bulamamaları nedeniyle çözümsüz kalan sorunlarını dile getirir:

“Kendini gerçekleştirme denen şey, kendini aşmanın niyetlenmeyen bir sonucudur; bunu, niyetin hedefi kılmak yıkısı, kendi amacını baltalayıcıdır. Kendini gerçekleştirme için geçerli olan, kimlik ve mutluluk için de geçerlidir. Mutluluğa engel olan şey, “mutluluk arayışı”nın kendisidir. Bunu ne kadar çok hedefimiz yaparsak, bu hedeften o kadar şaşarız.” (Age, s. 32)

Aksal'ın erkekleri yaşamın sunduğu güzelliklerin farkındadırlar. Onlar yaşamın kendisine aşıktır. Bilemedikleri nokta kendilerini nasıl konumlandıracaklarıdır. Mutluluk arayışını çoğunlukla düşlerde bulan Aksal'ın erkekleri, gerçek yaşam ile yüz yüze geldiklerinde hedeflerini şaşırırlar. Albert Camus, kişinin ölmeyecekmiş gibi yaşamasının temelinde, kendi ölümünü tecrübeye edemeyeceği olgusu bulunduğunu belirtir:

“Gene de herkesin sanki hiç kimse “bilmiyormuş” gibi yaşamasına ne kadar şaşılsa azdır. Gerçekte ölüm deneyimi yoktur de ondan.” (Camus,1997:26).

Aksal'ın erkeklerinin en göze çarpan özelliklerinden birisi de hiç ölmeyecekmiş gibi yaşamalarıdır.

3.3. MEKAN - KİŞİLEŞTİRME BAĞLAMI

Aksal'ın oyunlarının çoğu mekan olarak evde geçer. Aile ve ev, anlam olarak birbirine çok yakındır. Aile yaşamı evin içinde gelişir diyen Alberto Eiguer, evi şöyle tanımlar:

“Ev bizi kapsayabilmek için sağlam olmalıdır, yani kendimizi rahat hissetmemizi sağlayan bir alanın sınırlarını çizmek yoluyla bize güven verebilmek için sert, yalıtkan ve dışarıya kapalı olmalıdır. Ama dış

dünya ile iletişimimiz temeldir ve ev bizi dış dünyadan koparmadan uygun bir şekilde etkinliklerimizi geliştirmemize olanak tanımak için aynı zamanda esnek ve açık olmalıdır. Evin de bedenimiz kadar bize yararlı ve doyum kaynağı olmasını bekleriz.”(Eiguer,2013:19)

Uzaktan bakınca aile sert bir nesne gibi görünür, ama yakından bağ ağılarıyla dokunmuş bir kumaştır diye devam eden yazar, evin aile kavramını akla getirirken aile kimliğinden kopuk, ailelerini ayrı bir grup olarak tanımlayan kişilerin de bulunduğunu vurgular. Aile bireyleri gerçek anlamda ev ile bütünleşebilmişse, ev barınak olarak güven veren bir mekandır. Aksi, sadece tedirginlik uyandırır (Age, s. 32). Aslıhan Ünlü de **Merkeze Dönmek** adlı kitabında Aksal’ın evlerinin tedirgin edici, zorlayıcı bir bağlılık taşıdığını belirtmiştir(Ünlü,2009:130). Aksal’ın evlerinin bir diğer özelliği de okuyucusunu/izleyicisini hüzne boğmasıdır. **Evin Bilinçdışı** adlı yapıtta aile evlerinin çocukluk ile olan ilişkisi ve daha sonra uyandırdığı duygular şöyle tanımlanır:

“(…) Bu, çocukken ve hep orada kalacağımızı düşündüğümüz zamanlardaydı. Oysa zamanla, çocukluğun bizi terk ettiği gibi, onu terk ettik. Bir gün anladık ki yalnızca geçilen bir yermiş. Aile evi tanıdık olmasına rağmen yine de tuhaf, bize ait olanla, evin ve yakınlarımızın tarihi ile yoğrulmuş ve şekillenmiş kimliğimizle, bizi aydınlatmasına rağmen hüznün verici olarak kalır bizde.” (Eiguer,2013:195)

Evimize yerleşmemizi, onu kullanmamızı, ondan doyum elde etmemizi sağlayan ana kalıp içhabitat’dır (Age, s. 37). İç habitatı tasarlayan ise zihindir. Bu nedenle ev mutlaka ikililik taşır:

“İç habitat eve yatırım yapmayı, onu düzene koymayı, kendine mal etmeyi sağlar. Herkes ve her birimiz eve yoğun olarak bağlarız. Onu severiz, üstüne titreriz, ondan nefret ederiz ya da çekiniriz. Bazen içinde kendimizi hapisteymiş gibi hissedebiliriz, buna rağmen ev bizi dünyadan korur.” (Age, s. 37)

Gaston Bachelard’a göre ev bizim dünyamızdaki köşemizdir, ilk evrenimizdir. Aynı zamanda, gerçek bir kozmostur (Bachelard,2014:34). Ev, sadece barınabileceğimiz bir sığınak değildir. Bir diğer işlevi şöyle anlatılabilir:

“Ev bize, hem dağınık hayaller hem de bir hayaller bütünü sunar. Hayaller bir tür çekim gücüyle, evin çevresinde toplanır” (Age, s. 33)

Sabahattin Kudret Aksal’ın oyunlarında mekanı incelerken, bunu erkek kimliklerin izinden giderek yapacağız. Aksal’ın oyunlarında mekanı yaratan erkektir. Kadın, toplumsal işlevi doğrultusunda mekanı doldururken, erkek düşgücü ile evin içinde ikinci bir mekan oluşturur. Geleceği tasarlamayı olanaklı kılan düşgücü, gerçekleştirmek istenen amacın, varoluşun ideal bir tasarımını sağlamaya dönük olayların, anahtarıdır. Galina Kirilenko ve Lydia Korshunova düşgücünün önemini şöyle anlatır:

“İnsan yaşamının anlamı, onun geleceği yansıtılan izdüşümünde yatar. Ancak düşgücü zamanın algılanmasında, kendi özelliklerini de beraberinde getirir: Zaman “küçülerek” bir anlık bir süre durumuna gelebilir ya da tersine yavaşlar ve bütün bir çağa yayılabilir. Düşgücü zamanın algılanmasına yanılmalara ya da gerçek dışı öğeler de katabilir, nesneleri gerçekle doğrudan bağı olmayan ilişkiler ve bağlantılar içine de yerleştirebilir.” (Kirilenko, Korshunova,1987: 164)

Kadının “ev” sözcüğüne yüklediği anlam ile erkeğinki birbirinden tamamen farklıdır. Kadının yaşamının büyük bir bölümü evde geçerken, erkek sadece iş çıkışlarında, hafta sonlarında kısıtlı bir zamanı evde geçirir. Erkek zamanla evin içindeki konumunu daha da güçlendiren bir özneye-tanrı-babaya dönüşürken, kadın ise varlığını evdeki nesnelere indirger. Böylece, evdeki nesnelerden biri olmanın ötesine geçemez.

Aksal’ın erkek kimlikleri için ev, özel bir anlam taşır. Mutluluk ülküsü ile evi birbirleriyle özdeşleştirirler. Simone de Beauvoir, ev ve mutluluk ülküsü arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

“Mutluluk ülküsü, öteden beri, ev, kulübe, ya da şatoda somutlaşmıştır; ev, hem sürekliliği, hem de ayrılığı dile getirmektedir. Aile, evin dört duvarı içinde ayrı bir hücre meydana getirmekte, kuşaklar boyu özdeşliğini olumlamaktadır; ev eşyası ve ana-ata resmi halinde saklanan geçmiş tehlikesiz bir geleceği simgelemektedir.” (Beauvoir,2010: 46-47)

Ancak Aksal'ın erkeklerinin bir kısmı , bu ülküyü oturdukları evde değil, düşgücü ile oluşturacakları gelecekteki evlerinde yakalamayı hedeflerler. Kadınlar, ise bu durumu çok sonradan fark ederler. Mutluluğu evin içinde resmedecek olan kadındır. Evi, çekip çevirecek yaşanacak bir yer haline getirecektir. **Bir Odada Üç Ayna**'da kişiliğini evi ile bütünleme yoluna giden Kadın , akrabaları /arkadaşları/komşuları tarafından beğenilmeyen en küçük bir ayrıntıyı bile kişiselleştirir. Mutluluğu yaratmakla yükümlü olan Kadın, evini yerleştirirken bile mutlu değildir. Hamalların getirdikleri eşyaları nereye yerleştireceğine kolay kolay karar veremez. Eve dair her tür sorumluluk yeni evli genç kadına sıkıntı vermektedir. En küçük bir sorunu bile babasının yardımıyla çözmeye alışan genç kız, içinden çıktığı döngüyü yeniden yaratmak pahasına evlenince bu rolü kocasına yüklemekte sakınca görmez.

Erkek için önemli olan evin içindeki nesnelerin işlevidir. Koltuğun yanında duran sehpa, sigara ve kül tablasını üzerine yerleştirebilmesi için önemlidir. Erkek, kadın gibi bir takım görünmez gözler tarafından yargılanmaz. O, evin düzeninin keyfini sürendir. Evinin dekorasyonunu bile kocasının zevkine güvenerek oluşturan Kadın, dış yaşamla daha sıkı ilişkiler geliştirmiş olan Erkek'in ev içindeki ilgisizliğine karşı düşmanca tavır alır. Erkek de tıpkı toplum (dostlar, arkadaşlar, komşular) gibi onu yargılamaktadır:

Kadın:Öyle bir bakışın var ki doğrusu hiç görmemek isterdim. Benim bir şeylerden anlamadığımı yüzüme vurur gibi bakıyorsun. Bir koltuğa bile yer bulmayı beceremedin der gibi. Ama söyledim sana, çok heyecanlıyım. (Aksal,1998: 221)

Bu imge Sabahattin Kudret Aksal'ın **Evin Üstündeki Bulut** oyununda benzer bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Ev, Baba için zamanın durduğu, duran zamanın bıraktığı boşluğun hayallerle doldurulduğu, varlığını yeniden keşfettiği bir sığınakken, Anne için gençliğini, güzelliğini, ruhunu yitirdiği, tükettiği bir hücredir. Baba için bir başlangıçken Anne için bir sondur. Evlenen kadın, geçmişte kim olduğunu bu hücrede unutturken, geleceğini çocuklarına kurban eder. Lucretius'un deyimiyle ölümü doğuran anne diğer yandan çocuklarının doğumuyla varlığına ve yaşamına yeniden bir anlam

yüklemiş olur. Kadının yaşamı parça parça bir anlam kazanırken, erkeğin yaşamındaki anlam bütününde gizlidir.

Bir Odada Üç Ayna'da Erkek, mutluluğu sigara paketlerine çizdiği evlerin içinde saklar. Mutluluk, gelecektir. Gelecek ise bir düştür. Yeni evli çift daha aynı eve taşınmadan koca bir evliliği yaşamış, sonuçlandırmış, var olmayan aldatmanın kavgasını bile yapmışlardır. Kadın ve erkeğin içinde bulundukları kapalı alana yükleyebileceği bir işlev yoktur. Gençliklerinden itibaren bugünü düşlemişler, bugüne ulaşınca bir evi eşyalarla doldurmakla bir ilişkinin içini doldurmanın aynı şey olmadığına ayırdına varamamış; bugün ile ne yapacaklarını bilemedikleri için geleceği düş yolu aracılığı ile sigara paketlerine çizilen evlerin içinde tutsak bırakmışlardır. **Evin Üstündeki Bulut**'un Metin'i, **Bir Odada Üç Ayna**'daki Baba ile benzerlik taşır. Baba'nın sigara paketlerinin üzerine çizilen ev planlarının yerini, Misafir ile birlikte yeni bir şehir inşa etme düşüncesi alır. Oyunun sonunda Metin'in ailesi ile birlikte oturduğu taşra evinden ayrılamaması, bağımsızlığını da kazanamadığını gösterir. **Bir Odada Üç Ayna**'daki Nişanlı'nın ev planları gerçekçidir. **Bir Odada Üç Ayna**'nın II. Adam'ı , Erkek'e ayna tutar. Genç çiftin oturduğu evin ilk sahibi olan II.Adam, ev ile olan ilişkisini şu sözlerle açıklar;

II.Adam: Bir ev yaptırmayı o kadar istemiştik ki. Bir ev yaptırmak sonra da kozasının içinde ipliğini ören ipek böceği gibi, herkesten her şeyden uzak, tek başına(Aksal,1998: 207)

Aksal'ın ilk dönem oyunlarından **Evin Üstündeki Bulut** ve **Bir Odada Üç Ayna**'da erkeklerin gelecekteki evlerini tasarladıklarına şahit oluruz. Gaston Bachelard, gelecekteki ev için aşağıdaki saptamayı yapar:

“Geleceğin evi, geçmişin tüm evlerinden daha sağlam, daha aydınlık, daha geniş olabilir bazen. Doğduğumuz evin ters ucunda, düşlenen ev hayali çalışıp durur. Yaşamımızın ileri dönemlerinde, hala sırtı yere gelmez bir yüreklilikle, o zamana kadar yapamadıklarımızı daha sonra yapacağımızı söyleriz. Ev, ayağa dikilecektir. Düşlenen bu ev, mülk sahibinin kurduğu basit bir düş, o zamana kadar kullanışlı, rahat,

sağlıklı, sağlam, hatta başkalarının gözünde arzu edilir saydığımız niteliklerin yoğunlaştırılmış biçimi olabilir.” (Bachelard,2014:91)

Ev düşü, sigara paketleri üzerindeki ayrıntılı planlara rağmen gerçek yaşama geçirilemez. Zaten, gerçekleştirmek için tasarlanmamışlardır. Yaşamak ve paylaşmak için düşünmüşlerdir. Bunun nedeni şöyle açıklanabilir:

“Bazı düşlerimizi, daha sonra oturacağımız bir ev için saklamamız iyi olur belki de, hep daha sonra oturacağımız, o kadar sonra ki bunu gerçekleştirmek için zamanımızın olmayacağı bir ev” (Age, s. 92)

Bir Odada Üç Ayna’da babanın ölümünden sonra Kız, annesi için eski evlerine benzeyen bir oda tasarlamak ister. Böylece eski eşyaların da yardımıyla, babasının ve doğduğu evin anılarını sıcak tutabilecektir. Aşağıdaki saptama dağıtılan baba-evinin genç kız için ne anlama geldiğini açıklar:

“İnsan, doğduğu evin düşünüy kurduğunda düşlemenin en derin yerinde o ilk sıcaklığa geri döner, maddi cennetin o maddesinin ilk sıcaklığının bir parçası oluverir” (Age, s. 38)

Bir Odada Üç Ayna’da Baba, ölümü ile esas değerli olanın düşlerdeki ev değil, bir zamanlar yaşamış olduğu aile evi olduğunu anlar;

“Şimdi olsa, o evde nasıl da daha iyi otururduk ! Eski anılarımız nasıl da birden capcanlı bir var olma imkanına kavuşuyor! Geçmiş yargılarız. O eski evde yeterince derin yaşayamamış olmanın bir tür pişmanlığı, geçmişten yükselir, bizi istila eder, ruhumuza çöker.” (Age, s. 87)

Şakacı’da oyunun geçtiği ev, Ragıp Bey’in şakası ile birlikte hızla şekil değiştirir. Aile bireyleri, Ragıp Bey’in izlerini evin içinden bir an önce silmekte kararlıdırlar. Evine geri dönen Ragıp Bey için ailesi ne kadar yabancıysa, evi de o kadar yabancıdır. Ragıp Bey’in en büyük sığınağı olan evi artık ona duvarlar örmektedir. Dışarıdan gelen Ragıp Bey’in içeri girme isteğine karşı tüm kapılar kapalıdır.

Burada dışarıda ve içeride olmak karşıtlığı bir yabancılığa, düşmanlığa dönüşür. Ragıp Bey, evine (içeriye) dönse bile, aile bireyleri tarafından dışarıda bırakılmıştır. Bir zamanlar kendisini evin merkeziymiş gibi gören Ragıp Bey, bulunduğu yerden koparılıp atıldığını görür. Böylece, evinden ayrılmak zorunda kalır.

Alberto Eıguer'in belirttiğı gibi evini, ailesini kaybetmek bireyde ruhsal bir travma oluşturur. Hemen arkasından tekinsizlik duygusu ve değerler bunalımı gelir (Eıguer,2013:142). Ragıp Bey, neyin doğru, neyin yanlış, kimin haklı, kimin haksız olduğunu bilmiyordur artık. Bu durumdan kurtulabilmek için aile rollerini yeniden şekillendirme şansı da yoktur.

Yazarın ikinci dönem oyunlarından ilki olan ve iki dönem arasında geçit özelliğı gösteren **Kahvede Şenlik Var** adında da belirtildiğı gibi bir kahvede geçer. Arka planda iki farklı evden söz edilir. Biri erkeğın evi, diğeri ise kadının düşlerinde yaşattığı evdir. Erkek, evini şu sözlerle tanımlar:

Erkek:(...) Güzel bir evim var ! Hiçbir şeyim olmasa da bu dünyada, gene de yaşamımı doldurmasıyla övünebileceğim kadar güzel bir evim var(Aksal,1998: 446)

Nergis'in kişiliğini özetleyecek temel cümle; "kendimi sanki başka birisiymiş gibi seviyorum"dur (Eıguer,2013:66). Bu cümlemin izlerini **Kahvede Şenlik Var**'da bulmak mümkündür. Erkek'in evi nesnelliğini yitirmiştir. Onun aynasıdır. Kendisine duyduğu aşkın bir simgesidir. Narkissos'un yansımasını izlediğı su parçasıdır. Kadın için ise Erkek düşlerindeki eve, evrendeki küçük sığınağına ulaşabilmek için bir araçtır. Kadın ve Erkek de dünyalarını birbirine taşımaktan, ortak bir düşünce doğrultusunda ev kurmaktan uzaktırlar.

Evlilik kurumundaki ekonomik çıkarların ön plana çıktığı oyunda Erkek ve Kadın'ın farkında olmadığı gerçek şudur, "*gerçekten de nesnelere sahip olmamızla, onlar bize sahip oluyor, bizi aşıyorlar.*" (Age, s. 94)

Aksal'ın **Kral Üşümesi** adlı oyunu Saray'da geçer. Burası Kral'ın doğduğu yer ve ailesinin evidir. Onu ısıtacağına, üşümesine neden olur. Saray, babasından miras kalmıştır. Alberto Eiguer'in belirttiği gibi bazen mirasçı rahatsız olup mirastan sakınabilir, onu çok ağır, can sıkıcı, hatta zehirleyici bulabilir (Age, s. 115). Mirasın özgürlüğü kısıtlayıcı yönü şöyle açıklanabilir:

“Bir sevgi eylemi olmanın ötesinde, miras bir tanıma eylemidir. Soy zincirinde hangi sırada olduğunun hatırlanmasıdır. Bunun ötesinde bir ev miras bırakmak, evin geçmişten barındırdıklarını, yani ailenin bedeni, belleği ve verimli mahremiyetini özetler. Miras bırakan, belki evin, soyun devamında kalmasını beklemektedir. Böylece bir devamlılık eylemi olarak miras bırakmak, bellek kaybolmasını diye bir nesneyi bir başkasına emanet etmektir.” (Age, s. 115)

Baudelaire sarayda insanın içselliğini yaşayacağı tek bir köşe bile bulunmadığını söyler (Bachelard,2014:61). Kral, oyunun başında köşesine çekilme ihtiyacı duyduğunda, simetrik duran yüksek ve görkemli tahtlara değil, alçak ve yere yakın durumdaki tabureye oturur. Saraya ait olmadığı için üşüyen Kral, böylece güvenli bir yer seçmiş olur.

George Sand, insanların klubede ya da sarayda yaşamayı istemelerine göre sınıflandırılabilirliğini söylemiştir. Temel problemlerden biri de sarayı olan klubede; klubesi olan ise sarayda yaşamayı düşler. Saraydaki kişi gökyüzüne hakim olarak lüks ve gurur içindeyken, klübedeki kişi toprağın sıcaklığını duyumsar (Age, s. 93-94) . Kral da artık sarayda olmak istememektedir. Sarayın hiçbir odası, hiçbir köşesi üşümek için ihtiyaç duyduğu sıcaklığı vermemektedir. Saray, bir mekan olarak artık onun yuvası değildir. Sarayı, giysileri gibi bedeni ve zihni ile uyuşmamaktadır.

Yazarın tek iki kişilik oyunu olan **Bay Hiç**, bir apartman dairesinde geçer. Pencere mekanı iç ve dış olmak üzere ikiye ayırır. Oyun'un başkahramanı Kent'tir.

Gaston Bachelard'a göre apartmanlarda çatıya doğru üst üste yığılan odalar, çadır bezi gibi tüm kenti örterek, gökyüzünün ufkunu kaybetmesine neden olur. Odalar

tek bir kata sıkıştırılınca, içsellik de kaybolur(Age, s. 58). Yazar, apartmanlar için aşağıdaki saptamayı yapar:

“Büyük kentlerdeki evler içsel dikeylik değerlerinden yoksun olduğu gibi, kozmiklikten de yoksundur. Evler, bu kentlerde artık doğanın içinde değildir. Konutla mekan arasındaki ilişkiler yapaylaşmıştır. Her şeyin makine olduğu bu yerlerde içsel yaşam kaçıp gider.” (Age, s. 58-59)

Bay Hiç’in Erkek’i ve Kadın’ı oturdukları apartman dairesinden yalnızca karşı apartmanların ışıklarını görebilirler. Onların sahip oldukları gökyüzü ufuksuzdur. Oyun kahramanlarının içsellikleri küçücük bir odanın içine sıkışmıştır. Kahramanların yaşadığı devinim sonucu, odanın içinde yer değiştirir durur.

Bu oyunda kent düşmandır. Tehlikelerle doludur. Dışarıdır. Eski günlere dair dostluğunu yitirmiştir. Özlenen değil, kaçılan bir dünyadır. Apartman dairesinin içerisi ise dosttur. Oyun kişileri için birer sığınak olma özelliği gösterir. Düşler gerçeklerle örtüşmedikçe Kadın’ın dairesi Bay Hiç’in kısa bir süreliğine misafir olduğu bir mekanın ötesine geçemez.

Bay Hiç ‘in sığınma hayalleri bile bir başkasına değil, kendisine dönüktür. Aksal’ın kozalarının içinde yaşamak isteyen erkekleri ile bu anlamda benzerlik taşır. Bay Hiç, en çok kendisini sever. Onun düşsel evi, bir salyangoz kabuğudur. Bu düşünüyü oyunda şöyle açıklar:

Erkek:Düşünmedim bayan, ben bugüne değin neyi sevip sevmediğimi hiç düşünmedim.

Kadın: Ama düşünseydiniz ? Niçin ?

Erkek: Çok daha güzel geldi bana kabuğumda sümüklüböcek olmak(Aksal,1998: 624)

Salyangozlar, sırtlarında taşıdıkları tek kişilik evlerinde yaşarlar. Nereye giderlerse gitsinler, evrenini beraberinde götürürler. Salyangozun merkezi, varlığıdır.

Tek kişilik bu yaşam, yalnızlığı da getirir. Kabuğu ya da evi, çoğu zaman onun mezarıdır da. Erkek'in düşünüyü şöyle açıklamak mümkündür:

“Tek başına ikamet etmek; ne büyük bir düş ! Bir kabukta yaşamak gibi en atıl, fiziksel olarak en saçma hayal, böylesi bir düşün tohumu olabilir. İnsanların ve kaderin yaptığı haksızlıklar karşısında, yaşam bizleri büyük hüznere boğduğunda, güçlüler de, güçsüzler de, herkes kapılır bu düşe.”(Bachelard,2014: 159)

Bir sümüklüböcek ile evlenmek isteyen kadın, sonuçta yalnızlığa razıdır. Erkek'in Kadın'ın dairesinden ayrılmasıyla, oyundaki düşsel ikinci mekan ortadan kalkar. Geriye sadece sümüklüböceklerle ait yaldızlı iz kalır. Bu da oyunun sonunda Kadın'ın payına düşendir.

Aksal'ın inceleyeceğimiz son oyunu olan **Önemli Adam**'da, uzun yıllardır evli olan, çiftin evi eski ve işlevini yitirmiş gereksiz eşyalarla doludur. Alberto Eıguer'in saptamasından yola çıkarak, bu tablo insanı ezen duyguların ortaya çıkışını, iç çatışmayı, çiftin arasındaki tutarsızlığı ve uyuşmazlığı işaret etmektedir (Eıguer,2013:86). Bu dağınıklığı çöpe dönüştürerek, ondan kurtulmaya çalışan yalnızca Kadın'dır.

Aksal'ın oyunlarında aile ya da kişiler genellikle oturma odasında karşımıza çıkar. Oturma odası, görmenin, gözlemlemenin, kendini göstermenin ön plana çıktığı yerdir. Aile üyelerinin, kimliklerine dair izler taşır. Kendi aralarında ve yabancılarla konuştukları mekandır (Age, s. 47). **Önemli Adam**'da sözü edilen ama sahnede göremediğimiz diğer mekan, tavan arasıdır. Tavan arası, mekanın belleğidir. Doğrudan geçmişle ilintilidir. Buradaki nesneler unutulmuş, terk edilmiştir (Age, s. 41). **Önemli Adam**'da çöplüğe dönen tavan arası yaşlı çiftin ilişkisini açıklamak için yeterlidir.

Evde kurulu olan düzen, birbirleriyle aralarına ciddi bir mesafe koyduklarını gösterir. Erkek ve Kadın'ın kullandığı koltuklar, birbirine en uzak olan iki köşeye konulmuştur. **Önemli Adam**'da “köşeler”, kadın ve erkeğin sığınaklarıdır. Evdeki en güvenli alanlarıdır. Bachelard, evdeki köşelerin uyandırdığı duyguları şöyle açıklar:

“Köşe öncelikle bize varlığa özgü değerlerin ilkini, yani hareketsizliği sağlayan bir sığınaktır. Hareketsizliğimin güvenli yakın yeridir. Köşe bir tür yarım-kutudur, birazı duvar, birazı kapalı bir kutudur.” (Bachelard,2014: 172)

Yazar, köşeyi görünmez bir odaya benzetir;

“İnsanın kendi köşesinde huzur içinde olma bilincinden, deyim yerindeyse, bir hareketsizlik yayılır. Bu hareketsizlik ıştır. Bir köşeye sığındığımızda, kendini iyice saklanmış sanan bedenimizin çevresinde hayali bir oda oluşur. Gölgeler birer duvar, bir mobilya, bir çit, bir örtü de, bir çatı da oluverir.” (Age, s. 172)

Kadın ve Erkek’in paylaştığı mekan ortak gibi görünse de, hayali, ayrı odalardan oluşur. Evlilikleri, bir çöplüğe dönüşen yaşlı çift birbirlerine görünmez duvarlar örmüştür. Telefonların çalıp, Erkek’in bir konferansa davet edilmesiyle görünmeyen duvarlar somutlaşır, geçit vermez. İç mekan nasıl Erkek’in dışarıya çıkmasına izin vermiyorsa, dış mekan da bu doğrultuda hareket eder. Sanki kadının korkuları doğrultusunda Erkek’in üzerinde baskı kurar. Erkek, evden ayrılıp düşlerinin mekanına ulaşamaz. Oyunun sonunda Erkek’in evden ayrılmaktan vazgeçmesiyle görünmez duvarlar oyunun başından daha sıkı bir biçimde örülür. Kadın ve Erkek sonsuza kadar konuşabilecek zamana sahiptirler. Diğer yandan tüm sözcükleri yitirmişlerdir. Yaşadıkları duygu, hiçliktir.

Sonuç olarak Aksal’ın oyunlarında sıkça karşılaştığımız mekan olan ev ve oyun kişilerinin içselliği arasında güçlü bir ilişki vardır. Ev, bir kozadır, sümüklüböcek kabuğudur. Dış dünyadan kopma, uzaklaşma isteği içselliği koruma gereksinimini daha da arttırır. Bu ilişki şöyle açıklanabilir:

“Her büyük yalın hayat bir ruh halini açığa vurur. Ev, manzaradan çok bir ruh halidir. Yalnızca dış cepheden ibaret olarak yeniden-üretilmiş bile olsa, bir içselliği dile getirir. “(Age, s. 103)

Aksal’ın erkek kimlikleri zaman ile problemleri olan kişilerdir. Zamanın hızla ilerlemesinden rahatsızlık duyarlar. Sisifos’un kayasını ne kadar hızlı bir biçimde tepeye

çıkarırlarsa, aşağıya düşüşünün de o kadar çabuk olacağının bilincindedirler. Camus, insanoğlu için zamanı taşımanın zorluğunu şöyle anlatır:

“Aynı biçimde ve donuk bir yaşamın bütün günlerinde zaman alıp götürür bizi. Ama ister istemez, bir gün gelir bu kez de bizim zamanı taşımamız gerekir. Geleceğe dayanarak yaşarız; “yarın”, “ileride”, “iyi bir işim olunca”, “yaşlandıkça anlarsın” Bu tutarsızlıklara hayran kalmamak elde değil çünkü ne de olsa ölmek var işin içinde” (Camus,1997:25)

Zaman kavramı genel bir ölçek olmaktan çıkmakta, kişinin yaşamının değerini tarttığı, geleceğini biçimleyen bir umutsuzluğun göstergesi olmaktadır. Camus, geçen zamanın bir süre sonra düşman gibi algılandığını vurgular:

“Gene bir gün gelir, insan otuz yaşında olduğunu görür ya da söyler. Gençliğini belirtir böylece. Ama, aynı anda zamana göre yerini de belirtir. Zamanın içinde yer alır. Geçmesi gerektiğini söylediği bir eğrinin belli bir anındadır. Zamanın malıdır, içinin ürpertiyle dolması üzerine en kötü düşmanı olarak görür onu. Yarını istiyordu hep, bütün benliğinin bundan kaçması gerekirken, yarının gelmesini diliyordu” (Age, s. 25)

Zamanı taşımaktan yoksun Aksal’ın erkekleri zamanın içinde sıkışıp kalırlar. Umut, hep yarınılardadır. Bilmedikleri sır; “*zamanın varoluşumuzun çeşitli devrelerinin hep aynı hızda geçmeyeceğidir*”. (Beauvoir,1970: 207) Düşgücü için de aynı durum geçerlidir. Düşgücü, zamanın algılanmasında, kendi özelliklerini de taşır:

“Zamanın küçülerek, bir anlık süre durumuna gelebilir ya da tersine yavaşlar ve bütün bir çağa yayılabilir.” (Kirilenko, Korshunova,1987: 164)

Aksal, zaman ve mekan ilişkisini kahramanlarının oyun içindeki devingenlikleri ile açıklama yoluna gitmiştir. İçe dönük, durgun kişiler için mekan değişmezliğini korur. Buna karşılık, bir şeyler yapan yeni arayışlar içinde bulunan kişiler açısından aynı mekanlar farklı anlamalar taşıyabilir. Durgun birer kabuk olmaktan çıkarak, onların düşüncelerini geliştirdikleri, eylemlerini uygulamaya dönüştürdükleri yaşam alanları olur. Eyleme geçemeyen kişi, zamanı sığınağının içinde

koruduğunu zannederken, aslında hapseder. Aksal'ın erkekleri düşleri ile varolur. Mekan olarak ev, yaşamak için değil, düşlemek için tasarlanmıştır. Düşgücü, zamanı yavaşlatır ve bu hayali tüm bir yaşamın içine yayar. Kendilerine biçilen hazır giysileri giyen Aksal'ın erkekleri, aynı bunalımı içinde oturdukları evlerde de yaşarlar. Mekan, onların üzerine uymamaktadır tıpkı zamanın da uymadığı gibi. Dış dünya ile de ilişkisi zayıf olan bu kimlikler, kozaların, kabukların, görünmez duvarların içine sığınır. Yaşanılan mekanın verdiği tedirginlik, ancak düşlerle yaratılan ikinci mekan ile dengelenmeye çalışılır.

SONUC

Sabahattin Kudret Aksal, 1940'lı yılların edebiyat etkinlikleri içinde yapıtlarını vermeye başlayan bir sanatçıdır. Ürünlerini, şiir, deneme, öykü ve tiyatro dallarında vermiştir. Felsefe öğrenimi almıştır. Yapıtlarında, okurlarla ve izleyicilerle iletişimini kolaylaştıran duru bir dil kullanmıştır.

Henüz üç aylıkken babasını yitirmesi nedeniyle içine düştüğü yaşam koşulları, yapıtları üzerinde büyük ölçüde etkili olmuştur. Gelişmesini üstlenen annesi Asiye, çocuğu olmayan teyzesi Sabriye ve babası gibi bir subay olan eniştesi Cemal Aksal'la birlikte yaşadıkları evde, Sabahattin'in yoksunluk duygusuna kapılmaması için babasından söz etmemeye özen gösterilmiştir. Aksal, yakın çevresindeki böylesine duyarlı ve sıcak insanların arasında kişiliğini edinmeye başlamıştır. Birkaç yıl içinde ablalarının, halalarının, hala kızlarından birisinin veremden yaşamlarını yitirmeleri, ölüm olgusuyla erken tanışmasına neden olmuştur. Annesi ve babası Rumeli göçmenidir. Anılarında, 1924-1926 yılları arasında Manastır'da mahalle okuluna gittiği dönemde içinde yaşadığı dedesinin büyük bahçeli evinin ve buradaki arabaların, koşu takımlarının en çok ilgilendiği nesneler olduğunu yazmıştır. İstanbul'a dönüşünde ilkokul öğrenimini tamamladığı yıllar, Türkiye'nin dönüşümler dönemidir. Yazar anılarında “ *O zamandan şimdi kulağıma uzaktan uzağa sesler yansır, durmadan yinelenen Kurtuluş Savaşıyla ilgili şarkılardı*” demektedir. On üç yaşındayken, eniştesi Cemal Bey'in satın aldığı Beşiktaş'taki çiçek ve meyve bahçesiyle çevrili iki katlı köşke taşınmalarından sonra dayısı Tefik Bey, kısa sürede evin bahçesini bir parka dönüştürür. Bu köşkte, Aksal'a verilen küçük bir odanın yaşamında önemli bir yeri olmuştur. Böylece kendisiyle baş başa kaldığı bir ortam edinmiştir. Liman başkanı olan eniştesinin yaz tatillerinde gittiği Derince'deki evi, kırları, bahçeleri, ördekleri ve kaz sürüleriyle, iskeleler arasında dolaşan gemileriyle çocukluğunda iz bırakan mekanlar arasındadır. Yazarın yapıtlarında ağırlıklı yeri bulunan mekanlar, çocukluğuyla başlayan bir ilginin sonucudur. Aksal bir çok şiirinde odasını, içinde bulunduğu evleri, mutfak gibi ortak kullanım alanlarını ve bu konutların pencerelerinden izlediği görüntüleri anlatmıştır. Tiyatro yapıtlarında kahramanlarının kişiliklerine göre biçimlenen, yerine

göre koruyucu bir salyangoz kabuğuna dönüşen evlerin, çocukluğunun yaşam koşullarından esinlendiği gözlenmektedir.

Aksal, orta ve lise öğrenimi için gittiği Işık Lisesi'nde başarılı bir öğrenci olamamıştır. İlk gençlik yıllarındaki avareliği nedeniyle, öğretmenlerince okulun tembelleri arasında değerlendirilmiştir. Daha sonra eşi olan Münire Hanım, Işık Lisesi'nden sınıf arkadaşıdır. Öğrencilik yıllarındaki aylaklığı, şiirlerine de yansımıştır. Sanatçının ilk şiiri 1938'de **Varlık** dergisinde, ilk öyküsü 1940 yılında **Küllük** dergisinde yayımlanır. İlk şiirlerinin yayınlanmasıyla birlikte sanat çevrelerinde “*günlük yaşamın avareliklerin şairi*” olarak anılmaya başlanmıştır. “**İnsan**” dergisinin sahibi ve yönetmeni bulunan Hilmi Ziya Ülken, Aksal'ın lisedeki felsefe öğretmenidir. Ünlü yazarlardan, felsefeden söz etmeyi seven, eski Yunan düşünürleriyle ve mitolojiyle yakından ilgilenen Aksal'ın gelişimi üzerinde etkili olmuştur. Yüksel öğrenimini İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin Felsefe Bölümü'nde sürdürmesi de Hilmi Ziya Ülken'in yönlendirmeleri sonucunda olmuştur. Zamanla okul dışı etkinlikleriyle derslerini dengelemeyi öğrenen Aksal, felsefe eğitimi aldığı dönemde çalışkanlığı ile öne çıkan bir öğrencidir. Münire Hanım'la üniversitede bir kez daha karşılaşmışlardır.

Aksal, şairliğinin yanı sıra, öykücülüğü ile de tanınır. 1954 yılında yayımlanan **Gazoz Ağacı** adlı öykü kitabı, 1955 yılında Sait Faik Hikaye Armağanı'nı kazanmıştır. 1956 yılında **Yaralı Hayvan** adlı öykü kitabı da, 1957 yılında Türk Dil Kurumu'nun Edebiyat Ödülü'ne değer bulunmuştur. Nurullah Ataç'ın deyişiyle “*Sabahattin Kudret Türkçeyi düzgün yazan, hikayelerini, düşüne taşına kuran değerli bir yazardır.*” Öykülerinde, çocukluk, gençlik yıllarının doğal güzelliklerle çeşitlenen anılarına sıkça yer verir. Yazar, öykülerinde insan-mekan-zaman ilişkisi üzerinde yoğunlaşmıştır. “*Çocukluğumuzun öyküsünün biraz da çocukluğumuzun evlerinin öyküsü olduğunu inandığını*” belirten Aksal'a göre “*yaşadığımız evler önemlidir.*” Yazarın sık sık farklı evler de yaşaması, yapıtlarına da yansıyan bir özelliğidir. Aksal'ın öykülerinde ağırlıklı olarak kişilerin zamanın getirdikleri karşısındaki duyguları ve tepkileri öne çıkmaktadır.

Aksal'ın denemelerini yayımladığı **Geçmişle Gelecek** (1978) adlı kitabı, onun sanatçı yönünü tanımamız için yol göstericidir. Yazarın denemeleri de tıpkı diğer yapıtları gibi onun felsefeci yönünden izler taşır. Yazılarını, çoğu zaman felsefi sorularla beslemiştir. Tanımlanamayanı açıklığa kavuşturmanın ardına düşmüştür. Bu kitapta Aksal'ın, tiyatro düşüncesi üzerine ayrıntılı olarak eğildiği deneme, eleştiri ve yorumları da bulunmaktadır. Aksal, eleştirmenlerin işlevleri hakkında da önemli değerlendirmeler yapmıştır. Eleştirmenlerin, hayranlıklarını dile getirmektense, bu duygunun altında yatan şaşırma duygusunun peşine düşmeleri gerektiğini vurgulamıştır. Denemelerinde, tiyatroyla ilgili kendi görüşlerinin biçimlenme şekline ayrıntılı olarak yer vermiştir. Bunu Karagöz'den Ionesco'ya kadar uzanan gelişim çizgisinin izinden giderek yapmıştır. Aksal'ın en önemli özelliklerinden biri de sanata büyük bir sevgiyle yaklaşmış olmasıdır. Sanatın karşısındaki duruşu yaşama karşı duyduğu sevgi ile bütünleşir. Bu büyük sevgi, tiyatroyu yazardan başlayarak, oyuncusu, eleştirmeni, izleyicisi ile bir bütünsellik içinde ele almasına neden olmuştur. Yazarın ayrıntıcı kişiliğini, tiyatronun diğer sanat dallarından farklı olan çoğulcu yönünü kuramsal olarak açıklamasında bulmak mümkündür. Dildeki ustalığı ve anlatım kolaylığı nedeniyle yapıtlarında okurlarını ve izleyenleri zorlamamıştır.

Aksal'ın oyunlarında aile içi ilişkilerin önemli bir yeri bulunmaktadır. Yazar, evleninceye kadar, “baba, anne ve çocuk”tan oluşan çekirdek aile yapısı içinde olamamıştır. Aile kavramını uzun yıllar, teyzeler, dayılar, enişter, halalardan ve onların çocuklarından oluşan “geniş aile” olgusu içinde tanımıştır. Babasının genç yaşta ölümü sonucunda, yakın çevresinin gösterdiği bütün özene karşın, içinde geliştiği ortam, “geniş ve eksik bir aile” dir. Bu ailelerin bir başka özelliği de, erkeklerin geçimlerini küçük memurluklarla sağlamalarıdır. Aksal'ın, tiyatroyla ilişkisi; ailesinin ve içinde yaşadığı ortamın alışkanlıkları çerçevesinde gelişmiştir.

Yazarın 1947-1983 yıllarını kapsayan oyun yazarlığı, konuların biçimlendirilmesi ve ele alınmasına göre iki dönemde değerlendirilmektedir. İlk dönem, 1947 ile 1965 yılları arasındadır. **Evin Üstündeki Bulut, Şakacı, Bir Odada Üç Ayna, Tersine Dönen Şemsiye** ilk dönem oyunları iken; ikinci dönem oyunları 1960 sonrası

yazılan **Kahvede Şenlik Var, Kral Üşümesi, Bay Hiç, Sonsuzluk Kitabevi, Önemli Adam**'dır. Birinci dönem oyunlarını yazarın kendisi de yetersiz bulmaktadır. Bu değerlendirmenin temelinde, birinci dönem oyunlarının gereksiz ayrıntılarla donatılması, yoğunlaşmayı getirememesi, gevşek bir dokudan oluşmasının etkileri bulunmaktadır. Yazarın ikinci dönem oyunları daha sağlam bir yapı ile kurulmuştur. Ionesco'nun etkisi açıktır.

Yazarın birinci ve ikinci dönem oyunlarındaki temel vurgu, birey olamamanın sıkıntısını yaşayan, kişiliklerini bulamamış insanlardır. Son dönem yapıtlarında, ayak uyduramadığı toplumun dışında kalmış, çevresine yabancılaşmış, yalnız insanlar daha da belirgin olarak göze çarpar. Bunlar aynı zamanda aydın kişilerdir. Diğer yandan, olayların akışını etkileyemeyen, içinde bulundukları topluma yabancılaşmış, edilgen kişilerdir. Yazar, adını koymasa da, yapıtlarını verdiği yıllarda içinde bulunduğu toplumun itici gücünü oluşturan küçük burjuva ailelerinin niteliklerini, yaşamı algılayış biçimlerini sergilemiştir. Zamanla Aksal'ın bu aileler önemsiz bir ara sınıf düzeyine indirgenmiştir. Bu nedenle Aksal'ın tipleri boşlukta kalmış kişilerdir.

Tiyatronun dili, Aksal'ın üzerinde çok fazla durduğu bir konudur. Oyun kişisi, nasıl bir konuşma içinde olmalıdır sorusunu denemelerinde, makalelerinde yeri geldikçe tartışmıştır. Tiyatro ile şiiri özdeş saymıştır. Şiir dilinin, dilin olanaklarından yararlanırken kendisine özgü bir mantık oraya koyduğuna inanan yazar, bu ilkeyi tiyatrodan da uygulamıştır. Aksal'a göre yaşamdan seçilen kişileri konuşturmak yazarlar için önemli sorunlar içermektedir. Birincisi; bu işin güçlüğüdür. İkincisi; dilin zamanla eskimesidir. Bu nedenle yazar sahnede bugünün dilini ya da oyunun yazıldığı dönemin dilini değil, şiir dilini kullanmalıdır. Böylece yapıtı dil açısından gelecekte de varlığını sürdürecektir. Yaşam nasıl tiyatro sahnesine getirilirken sanatsal bir süzgeçten geçiriliyorsa, aynı denetim dil açısından da geçerlidir. Yazar, klasik olarak adlandırılan oyunların dilinin yaşam dili değil şiir dili olduğuna dikkati çeker.

Murat Tuncay, tiyatronun temel kavramlarını tartıştığı **Sahneye Bakmak I** adlı yapıtında oyun dilinin yaşam dilinin bir kopyası olmadığını, kişilerin günlük yaşamda

kullandıkları anlatımların oyun dilinin ilkelerine göre tekrar düzenlenirken, yaşam dili kullanılıyormuş sanısının verilmesinin dil tavır ilişkisi için büyük önem taşıdığını vurgulamıştır. (Tuncay : 2010,114)

Aksal oyunlarını genellikle arı Türkçe yazmıştır. Aksal'ın birinci ve ikinci dönem oyunları arasındaki bir diğer ortak nokta kullandığı şiirsel dildir. Yazar, tiyatro ile şiiri adeta özdeşleştirmiş; bu konuya verdiği önemi “*Şiir de yazsam öykü de oyun da, hep dili yazmak istiyordum*” tümcesiyle vurgulamıştır. Böylece, şiirsellikte birlikte arı dilin önemini de öne çıkarmıştır. Yapıtları üzerindeki etkileri olumlu ve olumsuz yönleriyle değerlendirilebilir. Şiirsel anlatımın tiyatroya getirdiği içtenlik ve sanatsal güzellikler, olumlu olarak tanımlayabileceğimiz etkilerdir. Sahneyi durağanlaştırması, devingenliği ikincil düzeye indirgemesi ve oyunlarda kişisel farklılıkların yakalanamaması, söze yaslanan oyunların “ekonomik anlatım” ile bağdaşmaması olumsuz etkilerine örnek gösterilmektedir. Oyunculuk açısından da unutulmaz roller üretmemiştir. Aksal'ın tiyatrosu şiir adına yapılan bir tiyatrodur. Okuma tadındadır. Tiyatronun yaşamsallaşabilmesi için metin okumanın bir alışkanlığa dönüşmesinin zorunlu olduğunu savunan Aksal'ın amacı yalnızca izleyicisine ulaşmak değil, okurlarını da yakalayabilmektir. Diğer yandan, izleyiciyi/okuru duygulandırmaktan uzak şiirsel dil, uzak açığı da beraberinde getirir. Aksal, ele aldığı kavramları tartışmaktan kaçınmaz. Toplumsal yaşamın birey üzerinde yarattığı çöküntü gözler önüne serilir. İzleyici, sahneden yaşananlarda adlandıramadığı kendi kuşkularını, korkularını bulur.

Aksal'ın oyun kişilerinin mekan ve zaman ilişkisi içinde vardıkları nokta hiçliktir. Hiçlik, varoluşun çökmesi sonucu oluşur. **Bir Odada Üç Ayna**'da hiçlik, bir kuşaktan diğerine doğru yol alır. **Evin Üstündeki Bulut**'da hiçlik, ailenin dönüp dolaşıp vardığı nokta; kendi dairesidir. **Tersine Dönen Şemsiye**'de Cem'in yaşama sevinci bulduğu çapkınlıkları bile, hiçliğin ötesine geçemez. **Kahvede Şenlik Var**'da hiçlik, evlenecek çiftin geleceğidir. **Kral Üşümesi** 'nde bu değişmez yazgı daha da net çizilmiştir. **Önemli Adam, Bay Hiç, Sonsuzluk Kitabevi** de bu döngünün kırılmayacağına işaret eder. Kimdir bu insanlar ? Neyin bunalımını yaşamaktadırlar ?

Neden çıkışsızdılar? Aksal, çareyi kişinin kendi evreninde, kendine dönüşünde bulmaktadır. Aksal'ın kahramanları toplumsallaşamayan insanlardır. Toplumun, onlar için biçtiği hazır giysiler, üzerlerine dar gelir. Aynı ilişki zaman için de geçerlidir. Zamanın boyutları, kişilerin eylemleriyle doğrudan bağlantılıdır. Eylemsizlik ve durağanlık, zamanı da anlamsızlaştırmaktadır. Düşünce ve devingenlik arasındaki bütünsellik ilişkisine yapıtlarında yer veren Aksal'ın; Henri-Louis Bergson'dan etkilendiği söylenebilir.

Aksal, yaşlıları gibi Cumhuriyet'in kurumlaşma döneminde eğitim görüp kimlik özelliklerini edinen bir sanatçıdır. Ürünlerini verdiği yıllarda, olumlu ya da olumsuz yönleriyle ülkede çok önemli siyasal değişimler gerçekleşmiştir. Yapıtlarında bu konularla doğrudan ilgilenmediği görülmektedir. Ancak öykü ve oyunlarının kahramanları, Cumhuriyet'in getirdiği yenilikleri içselleştirmiş kişilerdir. Yaşadıkları günlerin değer yargılarını yansıtmaktadırlar. Tanımladığı aile yapısı içinde bulunan yaşlıların, yakın geçmişin tortularını taşımakla birlikte, güncel gelişmelerle uyumsuz olmadıkları görülmektedir. Dil devriminin sonuçlarını kararlı bir biçimde yapıtlarına yansıtan ve arı Türkçe ile yazmaktan ödün vermeyen Aksal'ın bu tutumu, Cumhuriyet'le gelen dönüşümleri içtenlikle benimsediğinin açık kanıtıdır. Yazarın gerek yapıtlarında, gerekse yaşamında günlük politik söylemlerin içinde bulunmadığı ise, gözlenen bir gerçektir. Aksal'ın amacı izleyicisini eğitmek değil onu düşündürmektir. Bu nedenle oyunlarında çözümü izleyiciye bırakmaktadır. Böylece tiyatro izleyicisinin düzeyini yükseltmeyi amaçlamaktadır. Aksal, zamansız yapıtlarıyla izleyicilerin ve ülkenin sanat belleğinde yerini alabilmiş, kendine özgü bir tiyatro düşüncesi geliştirebilmiş bir sanatçıdır.

KAYNAKÇA

- Genel Başvuru Kaynakları

Dictionnaire Larousse, (1993) , Milliyet Gazetecilik A.Ş

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1980), **Felsefe Ansiklopedisi**, İstanbul: Remzi Kitabevi

- Kitaplar

AKBAL, Oktay (1985), **Geçmişin İçinden**, İstanbul: Kelebek Yayınevi

AKBAL, Oktay (1990), **Şair Dostlarım**, İstanbul: Yılmaz Yayınları A.Ş.

AKINCI, Uğur (2003), **Kaleminden Sahneye 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler (1946-1960) 1.Cilt** , İstanbul: YGS Yayınları

AKSAL, Sabahattin Kudret (1998), **Bütün Yapıtları Oyunlar**, İstanbul : YKY

AKSAL, Sabahattin Kudret (1976), **Çizgi**, İstanbul: Cem Yayınevi

AKSAL, Sabahattin Kudret (1978), **Geçmişle Gelecek**, İstanbul: Çağdaş Yayınları

AKSAL, Sabahattin Kudret (2013), **Saatler**, İstanbul: YKY

AKSAL, Sabahattin Kudret (1988), **Şiirler**, İstanbul: Cem Yayınevi

AYŞEGÜL, Yüksel (1997), **Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları

BACHELARD, Gaston (2014), çev. Alp Tümertekin, **Mekanın Poetikası**, İstanbul: İthaki Yayınları

BEAUVOİR ,Simon De(1993),çev.Berten Onaran **Bağımsızlığa Doğru**, İstanbul: Panel Yayınevi.

BEAUVOİR ,Simon De (2010), çev.Berten Onaran, **Kadın İkinci Cins Evlilik Çağı**, İstanbul: Panel Yayınevi.

BEAUVOİR ,Simon De (1970), **Yaşlılık**, İstanbul: Milliyet Yayınları.

BELKIS, Özlem (2003), **Kaleminden Sahneye 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler(1960-1970) 2.Cilt**, İstanbul: YGS Yayınları

CAMUS, Albert (1997), çev. Tahsin Yücel, **Sisifos Söyleni**, İstanbul: Can Yayınları

ÇAMURDAN, Esen (2001), **Haykırmakla Hıçkırmak Arası**, İstanbul: Mitos Boyut

ÇAVDAR, Tefik (2004), **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi**, Ankara : İmge Kitabevi

ÇELENK, Semih (2003), **Kaleminden Sahneye 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler(1970-1980) 3.Cilt**, İstanbul: YGS Yayınları

DABAĞ, Sevim (2011), **Gezindim Boş Odalarda**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları

DİRLİKYAPAN, Jale Özata (2010), **Kabuğunu Kıran Hikaye**, İstanbul :Metis Yayınları

DONOVAN, Josephine (2013), çev. Aksu Bora, Meltem Gevrek, Fevziye Sağılan, **Feminist Teori**, İstanbul: İletişim Yayınları

- EIGUER, Alberto (2013), çev. Perge Akgün, **Evin Bilinçdışı**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- ERAY, Nazlı (2013), **Bir Rüya Gibi Hatırlıyorum Seni**, İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık
- FRANKL, Victor E. (1999), çev. Selçuk Budak, **Duyulmayan Anlam Çılgılığı**, Ankara: Öteki Yayınevi
- FRANKL, Victor E. (2000), çev. Selçuk Budak, **İnsanın Anlam Arayışı**, Ankara: Öteki Yayınevi
- KALAN, İlknur (1998), **Kadın ve Adalet**, İstanbul : Kaynak Yayınları
- KIRILENKO, Galine, LYDIA, Korshunova (1987), çev. Gül Aysu, **Felsefe Nedir ?**, İstanbul: Bilim ve Sanat Kitapları
- KONGAR, Emre (1994), **Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, İstanbul: Remzi Kitabevi
- NUTKU, Hülya (1992), **Güneşe Tırmanmazsan Ayı Göremezsin**, İzmir: İleri Kitabevi
- NUTKU, Özdemir (1985), **Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 2**, İstanbul: Remzi Kitabevi
- SEYDA, Mehmet (1980), **Çocukluk Yılları**, Ankara: Türk Dil Kurumu
- SCHOPENHAUER, Arthur (2013), çev. Ahmet Aydoğan, **Okumak, Yazmak ve Yaşamak Üzerine**, İstanbul: Say Yayınları
- SÖZER, Önay (1993), **Kadın ve Benzeri**, İstanbul: Varlık Yayınları

SUDİ, Nevzad (2004), **Küllük Anıları**, İstanbul: Mephisto Yayınları

ŞENER, Sevda (1999), **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

ŞENER, Sevda (2007), **Oyunlar ve Gerçekler**, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

TUNCAY, Murat (2010), **Sahneye Bakmak I**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

UYGUNER, Muzaffer (2000), **Sabahattin Kudret Aksal**, Ankara: Bilgi Yayınevi

ÜNLÜ, Aslıhan (2009), **Merkeze Dönmek**, İstanbul : Mitos Boyut Yayınları

ÜNLÜ, Aslıhan (2006), **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Ankara : Aşina Kitaplar

- Dergiler

Sahne Aylık Tiyatro Dergisi, (1981 Şubat), Sahnenin Konuğu, Sabahattin Kudret Aksal ile Röportaj, İstanbul: Bakış Matbaa

Sahne Aylık Tiyatro Dergisi, (1981 Ocak), Adnan Biricik ve Sema Çeyrekbaşı İle Röportaj, İstanbul: Bakış Matbaa

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: B. Defne DİNÇ

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir, 1976

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2013, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı

Lise: 1994, İzmir Özel Türk Koleji

İş Tecrübesi: 2014, Şakran Kadın Kapalı CİK, Tiyatro Öğretmeni