

OĞUZ ATAY'IN
OYUNLARLA
YAŞAYANLAR
OYUNUNDA
TEATRALLİK

THEATRICALITY IN OĞUZ
ATAY'S OYUNLARLA
YAŞAYANLAR

M. ELİF TÜFEKÇİ*

Özet

Makalede, Oğuz Atay'ın Oyunlarla Yaşayanlar metnindeki dramatik üst-kurmaca düzlemin teatralliği üretme biçimi incelenecektir. Çalışmanın ilk bölümünde teatrallik kavramının hangi bağlamda ele alındığının çerçevesi çizilecek diğer bölümlerde Atay'ın metninde teatrallik kavramının nasıl işlediği ele alınacaktır.

Abstract

In this paper, how Oğuz Atay, in *Oyunlarla Yaşayanlar* (Living Through Games), propogates theatricality via metadrama will be examined. In the first part of this study the context in which theatricality is conceptualized; and in the second part of the study how Atay deals with theatricality will be dealt studied.

* Araştırma Görevlisi, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü.

“Tiyatroda devrim yapın!” *

I

Teatrallik sözcüğü üzerine basit bir sözlük taraması yapıldığında, ilk elden iki karşılığa rastlanır. Tanımlardan bir tanesi “dramatik performans ve tiyatroya ait, onunla ilgili ya da ona uygun olan” anlamını taşıırken; ikinci tanım sözcüğün bir diğer yaygın kullanımını öne çıkarır:

Kendini aşırı gösterme merakı ve doğal olmayan davranışla maruf; yapmacık olacak ölçüde dramatik.¹

Kimi sözlüklerde, sözcüğün tanımının yapıldığı maddede, sözcüğün “tiyatroya ait” anlamı ile sözcüğe yüklenen pejoratif / küçümseyici anlamın birbirinden ayrılmadığı görülür:

Tiyatroya ait, temsili, teatral; tiyatro oyuncularının sahne performanslarına ait; sahne performanslarında olduğu gibi, aşırı dramatik, dolayısıyla yapmacık; sahnede yapılan türden hareketler.²

örneğin olduğu gibi.

Teatrallik kavramı, Nietzsche’den başlayarak Adorno ve Michael Fried gibi düşünür ve yazarları tiyatro olgusuna karşı çıkma düşüncesinde buluşturmuş bir kavram olarak okunabilir. Nietzsche, teatrallığı karşı çıkılması gereken bir estetik değer olarak tanımlarken tiyatronun sanat alanının dışına sürülmesi gereği üzerinde durur. Nietzsche’nin, tiyatro karşıtı suçlamalarının hedefinde oyuncu vardır. Dionizyak koro ile izleyici arasına girmiş oyuncunun varlığı, ritüel fikrini ve bir tür katılımcı hazzını ortadan kaldırmıştır. Oyuncunun sahnede bir rol kişisi olarak varlığı, rolünün karşısında “ben ve öteki” ikiliğinden hareketle teatral bir durumda bulunması, bir başkası için kendini örgütlüyor, varlığını o karakterin gereklerine göre biçimlendiriyor olması, oyuncunun bu kendinden kaynaklı teatral duruşu eleştirilerin temel çıkış noktasını oluşturur. En genel tanımlamayla, tiyatronun, diğer bütün sanat biçimlerinden daha yoğun olarak canlı sunum düşüncesiyle kendini izleyicinin varlığına bağlamasına karşı çıkıştan söz edilebilir. Teatrallikle mücadele etme noktasında söz açılması gereken cephenin bir kanadında da Brecht yer

* Oğuz Atay, *Oyunlarla Yaşayanlar*. (İstanbul: İletişim Yayınları: İstanbul, 1985), s. 24.

¹ The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition. Published by Houghton Mifflin Company. (Alıntılardaki çeviriler çalışmanın sahibine aittir.)

² ARTFL Project: 1913 Webster’s Revised Unabridged Dictionary.

alır. Brecht, Wagner'in jestural müzik kavramından başlayarak, Bayrut Tiyarosu'nda seyir yerinin karartılması, orkestra çukuru gibi uygulamaların tümünü illüzyona yapılmış yatırımlar olarak tarif eder. Wagner'in kesintisiz bir sürekliliği murad eden, orkestra müziğini göze taşıyan jestural müziği Brecht düşüncesinde seyircinin sahnenin odağına çekilmesi için örgütlenmiş bir tuzak olarak karşılığını bulur. Hatta Brecht, Wagner'in "Birleşik Sanat Yapıtı" tanımlamasının her şeyin teatralleştirilmesi konusunda sınırsız bir kapasitesi olduğuna vurgu yapacak masum seyirciler üzerinde sarhoşluk etkisi bırakan bu tür teatrallik düşüncesine "mutfak sanatı" diyecektir. Elizabeth Wright Brecht tiyatrosunun teatrallik ile ilişkisini şu biçimde kurar:

Yanılsamaya dayalı gerçekçi tiyatro izleyicinin bakışını davet edip onu, sunulan metni önceden var olan dünyanın ayna görüntüsü olarak okumaya teşvik ederken, Brecht'in tiyatrosunun kendine gönderme yapan teatralliği, dünyanın yanılsamalı ve değişebilir doğasını sürekli hatırlatarak yaşamda teatral olanla bir ilişki yaratır.³

Teatrallik kavramı dolayımında yapılan tartışmaların hemen hepsinde Michael Fried'in *Art and Objecthood*⁴ (Sanat ve Nesnelik) adlı çalışmasına atıfta bulunulduğu göze çarpar. Fried, kitabın aynı adlı makalesinde "*Sanat eserinin nesne olmadığını anlatmak zorunda olduğu*" savıyla tiyatroya savaş açar. Nesne olmayı bir başkasının bakışına kendini bırakmak olarak belirler ve bu tür bir bakışa teslim olmanın teatralliğin ta kendisi olduğunu söyler. "*Kanıtlamayı umduğum değil, doğruluğundan emin olduğum bir iddia sunuyorum*" diyerek sanatların başarısını tiyatroyu mağlup etme yeteneklerine bağlar. Fried'a göre sanat dışarıdan bakan bir gözün bakışına mahkûm olmaktan kurtulmalı, bütün varlığını dışarıdan nasıl görüldüğüne bağlamaktan vazgeçmelidir. Modern sanatın olmazsa olmaz koşullarından birinin "her daim var olmak" olduğunu söylerken modern resmin zamansallık koşullarını ötesine geçtiğini vurgular. Oysa tiyatro sanatı "şimdi"de ve "burada"da var eder kendini. Dolayısıyla tiyatronun koşulu "şimdi"liktir, her daimlik değil. Buradan kalkarak Fried, modern sanatın yaşantılama süresinin ötesine geçmesi gerekliliğini savunur. Ebedi ve süreğen bir varlık olmak, modern sanatın muradı-

³ Elizabeth Wright. Postmodern Brecht.. Çev.: Ayşegül Bahçıvan. (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları), s. 71.

⁴ Michael Fried, *Art and Objecthood*. (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

sa ve sanat eseri ancak başka göze ihtiyaç duymuyorsa kendini her an var edebilir. Fried, tiyatro ve teatrallığın sadece modern resimle değil, bu tarzdaki tüm sanatlarla savaş içinde olduğunu vurgular. Sanatların başarısı hatta ayakta kalmaları, artan bir oranla, onların tiyatroyu mağlup edebilme yeteneklerine bağlıdır: Bu belki de en açık şekilde, kendini seyirciyle arasında bir bağ kurma ihtiyacı olarak gören tiyatronun içinde görülür. Tiyatronun sahip olup, diğer sanatların sahip olamadığı şey seyircidir⁵ ve aslında modernist duyarlılığın kabullenemediği de budur.⁶ Michael Fried'in sözü edilen makalesi, seçkin sanatın, modern tüketim kültürü içerisinde yer alan imgelemi incelemeye dayanan Pop Art tarafından saldırıya uğradığı düşünülen bir dönemde yazıldığı göz önünde bulundurulduğunda, makale, Pop Art akımının "Her şey sanat olabilir, her nesne sanat yapıtı olabilir" fikrine karşı modern sanatın savunusu biçiminde okunabilir. Sonuç olarak Fried, modernitenin antiteatral, postmodernitenin teatral olduğu savına gelir.

Tiyatro sanatının bir dışı bakışa, bir öteki göze ihtiyaç duymaması noktasında Josette Feral de benzer bir yaklaşım içindedir. Teatrallığın kendiliğinden oluşmayacağı, birileri için, başka bir ifadeyle öteki için var olacağını söyler.⁷ Dolayısıyla denilebilir ki; teatral kavramı, ister tiyatroya özgü olanı çağırсын ister tiyatroya yüklenen pejoratif anlama işaret etsin ötekinin varlığının kabulünü içerir.

II

Oğuz Atay'ın, "Biyografik romanı yeniden yazdım, kafamda duran üç hikâyeyi bitirdim. Şimdi bir oyun yazmak durumundayım"⁸ diyerek adeta kendi kendini oyun yazmaya mecbur kılan bir motivasyonla kaleme almaya başladığı, "yaşamının o dönemindeki ana amacı durumuna gelmiş" bir metindir *Oyunlarla Yaşayanlar*. Atay'ın *Oyunlarla Yaşayanlar*'ının, ilk iki romanı olan *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'la bir ölçüde niteliği taşıdığı söylenir. Söz konusu eserler birbirleriyle yalnızca biçimsel ilkeler düzeyinde bütünleşmekle kalmazlar, içerdikleri motif örgüsü de neredeyse aynı ilmeklerle dokunmuştur.⁹ Atay'ın romanları gibi yazdığı oyun metni Türk Tiyatro yazını için yeni bir nefes olarak

⁵ Michael Fried, sinemanın seyircisi ile ilişkisiyle tiyatronun seyircisiyle ilişkisini, tiyatro sanatının seyircisine sadece onun için var olduğu izlenimini verdiği noktada ayırır.

⁶ Michael Fried, *Art and Objecthood*. (Chicago: University of Chicago Press, 1998), s. 163.

⁷ Josette Feral, "Performance and Theatricality: Subject Demystified", *Modern Drama*, Vol:22, no.1, 1982, s. 178.

⁸ Oğuz Atay, *Günlük*. (İstanbul: İletişim Yayınları,1995), s. 106.

⁹ Yıldız Ecevit, "Ben Burdayım...". (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), s. 22.

karşılır. Varoluş sorunlarıyla mutsuz olan ve oyunun sonunda ölen oyun kişinin konumunu ironik, alaycı ve komik öğelerle destekleyerek işler. Murathan Mungan Atay'ın metni için “*Oyunlarla Yaşayanlar Türk Tiyatrosu için yeni bir özellik, yeni bir soluk taşıyan bir oyundur*” diyecek ve oyunun önemli bir özelliğine gönderme yapacaktır:

Bu özellik: tiyatromuzda pek rastlanmadık bir biçimde soyutlamanın kullanılmasıdır.¹⁰

Buradaki önemli nokta, Atay'ın Türk yazınına getirdiği ilklerin modernist ya da postmodernist diye kesinlik taşıyan sınırlarla çevrelenememesidir. Zaten Türk edebiyatının kapıları, 1900'lerde başlayan neredeyse yetmiş yıllık bir sürece aşama aşama gelen postmodern edebiyat teorisine ancak 1968 yılında açılabilmiştir. Buradan kalkarak Atay metinlerinin özellikle de ilk romanlarının modernizm ve postmodernizmin ara durağında durduğu kabul edilir. Yıldız Ecevit, Atay'ın *Oyunlarla Yaşayanlar*'ının da benzer bir konumlanış içinde olduğunu saptar:

Oyunlarla Yaşayanlar bir yandan, sanatı oyunla koşutlayan postmodern biçimciliğin izleriyle doludur; gerçeğin oyunsulaştırıldığı, belirsizleştirildiği, iç içe yansıyan aynalar örneğinde olduğu gibi iç içe geçmiş oyun düzlemleri içinde yankılanarak çoğullaştırıldığı biçimsel özelliklerle donatılmıştır. Öte yandan ama aynı oyun, katıksız bir postmodernist metinde görülmesi mümkün olmayacak ölçüde insansal ve toplumsal sorunla da iç içedir; modernizmin aydın duyarlılığıyla tatlandırılmıştır.¹¹

Dramatik üstkurmaca, postmodern edebiyatın sanatı oyun olarak gören anlayışının kurgu düzlemindeki izdüşümüdür. İç ya da dış dünyanın aktarılmasının yerine, edebiyatın ta kendisinin anlatılması amacıyla metnin oluşum sürecine odaklanılır. Bir başka söyleme biçimiyle, yazılan metnin reel gerçeklik düzleminde bir kesit olduğu savı, üstkurmaca kurgu ile yerini okunan metnin uydurma/kurmaca bir yalan olduğunun her fırsatta hatırlatılmasına bırakır. Atay, “acıklı güldürü” olarak tanımladığı oyun metnini kurgularken bir üstkurmaca düzlemi yaratır; metnini nasıl yaz-

¹⁰ Murathan Mungan, “Oyunlarla Yaşayanlar”, Devlet Tiyatrosu broşürü, Ekim 1979.

¹¹ Yıldız Ecevit, “Ben Burdayım...”. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), s. 423.

diğini anlattığı, tiyatronun sorunlarını tartıştığı bir düzlemdir bu. Üst kurmaca düzleminde oyun yazarı olan Coşkun Ermiş metnin içinde oyunlar yazarken, onun yaratıcısı olan Oğuz Atay da tiyatro metninin nasıl yazılması gerektiğini tartışır.

III

Teatral olanın gerçekleşmesinin koşullarından biri olarak bakan/seyreden bir öteki gözün varlığından söz açarsak, metinde yaratılan üst kurmaca düzlemin teatral olanı nasıl beslediğinin de izi sürülmüş olur. Kurmaca yazar Coşkun Ermiş'in yazdığı metinlerin okunmaya/tartışılmaya başlandığı bölümlerle beraber Atay'ın parantez içi yönergeleri teatralite kavramıyla birlikte anılan "bakıldığının farkında olmak", "izlendiğinin bilincinde olmak" saptamalarını hatırlatacak biçimde değişir. Coşkun'un yazdığı tarihi oyunda bir ilerleme olmadığını kavrayan Saffet "yapmacıklı bir öfkeyle", ona cevap veren Coşkun "yapmacıklı bir tavırla" davranmaya başlar. Saffet'in bir sonraki repliğinin yönergesi "oynar" dır. Zaten teatral bir sürecin taşıyıcıları olan oyun kişileri, oyun içinde kurulan oyunlarla teatralite fikrini ikiye katlarlar. Atay, bir taraftan kendi seyircisini teatral bir sürece katarken diğer yandan seyircisini teatralite oluşma biçimine tanık eder. Coşkun'un oyunları yazmadığını yaşadığını iddia ettiği bölüm ise artık gerçekle oyunun arasındaki ayrımın birbirine karıştığı bir düzleme işaret eder:

Coşkun: Hayır biz oyun yazmıyoruz, biz yaşıyoruz oyunları yazarken.¹²

(...)

Coşkun: (...) Kendimi bazen öylesine kaptırıyorum ki, hayalimde yazdığım oyun bitiyor; bir tiyatronun patronu, oyunu adeta yalvararak elimizden alıyor, sen başrolü oynuyorsun, provalarda fikirlerimi büyük bir saygıyla dinliyorlar, her söylediğimi büyük bir titizlikle not ediyorlar...¹³

¹² Oğuz Atay, *Oyunlarla Yaşayanlar*. (İstanbul: İletişim Yayınları: İstanbul, 1985), s. 18.

¹³ Aynı. s. 36.

Coşkun Ermiş'in yazdığı ve ikisi oyuncu biri tiyatro sahibi olan üç

kişiyle metnin birçok yerinde tiyatro sorunlarını tartıştığı bölümlerin, bir başka ifadeyle oyunun üst kurmaca düzleminin teatral vurgusu önemlidir. Modern ve postmodernin ara durağında oyun olarak kendisini bir dış bakışa göre örgütleyen ana metin bu kez içindeki oyunlarla oyun kişilerinin dış bakışına göre örgütlenmektedir. Dramatik üst kurmaca, bir oyunun içinde kendini var eden bir diğer oyun fikriyle gerçek ve oyun ilişkisini sorunsallaştırır. Oyunun oyun olabilmesi için, dışarıda bir gerçeğin bulunma koşulu seyirci hiyerarşisinden söz açma zorunluluğu doğurur. Metin, oyun oynayanları seyredirken bir yandan onları seyredenlerin seyredildiği, birden fazla izleyici katmanına dolayısıyla birden fazla gerçeklik katmanına işaret eder.

Metnin ana motifi kuşkusuz diğer tüm motifleri de şemsiyesi altına alan “oyun” olgusudur. Denebilir ki, metnin en önemli kurgu özelliklerinden biri olan oyun, aynı zamanda içerik düzleminin de en ağırlıklı motifidir. Metnini yazmayı tasarlarken günlüğüne “*Games People Play*'i yeniden incelemeliyim”¹⁴ notunu alır. *Games People Play*, Eric Berne'ün *Hayat Denen Oyun*¹⁵ adıyla Türkçe'ye çevrilmiş, Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanının da ana taşıyıcısı olmuş bir çalışmadır. Berne, insan ilişkilerinde kullanılan davranış kalıplarını incelediği ve bu kalıpları oyun olarak değerlendirdiği çalışmada, söz konusu oyunları yaşam oyunları, evlilik oyunları, sosyal toplantı oyunları, uzman kişilerin danışma toplantısı oyunları, cinsel oyunlar, yeraltı dünyası oyunları biçiminde kategorize eder. Berne'e göre sayılan oyunların tümünde insan gerçek benliğinin dışına çıkarak oynar. Oyunlar karşındakini aldatmayı öngören bir dizi tavırdan oluşur. Her oyunun yapısında var olan dürüst olmayan yan, Berne'ün bunlardan “*bad games*” (*kötü oyunlar*) olarak söz etmesine neden olur. Berne, insanın özgürlüğe ulaşmasını, kalıp davranış oyunlarından sıyrılarak oluşturacağı bir yaşam biçimine bağlar. İnsan, gelenek yükünden sıyrılmalı bireysel, kültürel ya da toplumsal birikimleri yok etmelidir. Ona göre gerçek özgürlük öğretilen duygularla yaşamak tutsaklığından kurtulmak anlamına gelir. Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*'da da yaptığı gibi *Oyunlarla Yaşayanlar*'da da toplumsal yaşamı baştan aşağı bir “kötü oyun” örneği olarak çizer. Bu kurguda yaşama katılmayan ya da bir biçimde katılmayı reddeden oyun kişileri, sığ buldukları dünyayı dışlayarak, bu dünyanın yozluğuna bulaşa-

¹⁴ Oğuz Atay, *Günlük*. (İstanbul: İletişim Yayınları,1995), s. 106.

¹⁵ Eric Berne, *Hayat Denen Oyun*. Çev.: Selami Sargut. (İstanbul: Altın Kitaplar, 1976)

madan yaşayabilecekleri oyun dünyaları kurgularlar, kendi hayallerini/ ümitlerini bu kurmaca dünyada var etmek isterler. Ancak Berne'ün "iyi oyunlar" dediği bu oyunların yerini insanın kendi gerçeklerinden beslenen, kendi olma oyunları almadığı sürece varoluşsal bir işlev taşıyamaz.. Buradan bakıldığında Coşkun'un yarattığı kurmaca dünyadaki oyunların sadece iyi oyun olma vadi taşıdığı ama özgürleşme adına bir işlev taşımadığı söylenebilir. Çünkü oyun, özellikle de teatrallık çerçevesinden baktığımızda, Berne'ün de altını çizdiği gibi eninde sonunda karşdakini aldatmayı öngören bir kurmaca yalandır.

Coşkun'un hiçbirini tamamlamayı başaramadığı oyunları sürekli olarak bir dış bakışa açıktır. Cemile, Ümit, Saadet Nine, Servet, Saffet ve Emel'in dış bakışı dışında Atay, Coşkun Ermiş'in kurmaca alımlayıcısını da oyun boyunca canlı kılar. Siyasal baskı mekanizmasına yakalanmadan politik içerikli bir oyun yazabilmek için sol sloganları eski dile çeviren, oyun içindeki oyun mekânını Fransa'ya taşıyan, zaman olarak Napolyon dönemini seçen Coşkun seyircinin varlığını hatırlar hep:

Coşkun: (...) Oyundan sonra alkışlar bir türlü bitmek bilmiyor, perde defalarca açılıp kapanıyor. Bazen perde daha tam kapanmadan telaşla yeniden açılır ya... öyle numaradan değil. Tabi sonunda 'Muharrir, muharrir!' diye bağırıyor seyirci. (...) Çok alkışlıyorlar bizi, arada bravo bile diyorlar, sonunda biz de onları alkışlıyoruz, onlarla tek bir varlık haline geliyoruz, seyirci-oyuncu-yazar birleşiyor.¹⁶

Oyunla yaşamın iç içe geçtiği, oyunun nerede bitip hayatın nerede başladığının belirsizleştiği düzlem zaman zaman oyun gerçeği ile kesintiye uğrar. Kendine kurmaca dünyanın ipliğinden koza ören Coşkun sürekli oyun yazıyordu; yazdıkları oyunu anında oynuyorlar ya da doğaçlama oynarken üretiyorlardır. Tüm oyun kişilerinin oyunun bir parçası olduğu metinde oyuna katılmayan hatta bu teatral varoluşu kıyasıya eleştiren Cemile'nin varlığı oyun/gerçek karşıtlığını somutlayacak biçimde var edilir. Saffet, Cemile'nin müdahaleleri söz konusu olduğunda oyunun bozulduğunu hatta gerçeği oynamaya başladığını söyler. Cemi-

¹⁶ Oğuz Atay, *Oyunlarla Yaşayanlar*. (İstanbul: İletişim Yayınları: İstanbul, 1985), s. 37.

le, oyunbazların arasında bir oyunbozan, her şeyin tiyatro olduğu bir metinde gerçeğin temsilcisi olarak çizilmiştir. Hatta Atay, Cemile'ye "gerçek oyunlar" dedirtecek kadar uca taşır ayrımı:

Cemile: Oyun oyun. Biraz da gerçek oyunlarla ilgilenen iyi olur. Mesela benim para kazanmak, evi geçindirmek için sahneye koyduğum şu dikiş dikme oyunlarımla, Ümit'in her sınıfı iki yılda geçme oyununu düzeltsen biraz. Ya da paralarını içkiye yatırma oyununu adam etsen. Erken emekli olma oyununun bize neye mal olduğunu düşünsen..."¹⁷

Bu noktada Atay'ın oyun kişileri dolayımında seyirci çeşitlemeleri yaptığı da söylenebilir. Saadet Nine, geleneksel seyirciyi anımsatacak biçimde "sahnede" olup bitenlere inanmaya hazır bir seyretme biçimini anımsatır. Cemile'nin sorgulayıcı, kuşkucu seyir biçimi ise başka seyir biçimlerine kapı aralar.

Cemile'nin dışında oyunlara katılmaya gönüllü olmayan, gerçeği temsil eden diğer oyun kişilerine bakıldığında hepsinin toplumsal sistemin taşıyıcıları oldukları görülür. Yazar, oyunun başında bu oyun kişilerini aynı oyuncunun canlandırması gerektiğini belirtmiştir zaten Bu biçimde okuduğumuzda Coşkun'un bu oyun kişilerini farklı rollerde her görüşünde onları bir yerlerden anımsaması da kolayca kavranabilir. Evlilik kurumunun temsilcisi Cemile gibi Komiser ve İcra Memuru da oyunlara katılmak istemezler. Atay, kaybolan anneannesini alıp eve getirmek için oyun oynayan Ümit'e Komiser'in çıkışmasını yine tiyatroya bakışı anımsayacağımız bir biçimde konumlandırır: "*Tiyatroda bile olmaz bu kadar rezalet.*" Sonradan durumun vahametini anlasa da, hem Saadet Nine'ye hem de onu Cemil Paşa kılığında evine götürmeye ikna etmeye çalışan torununun haline üzülse de oyunun bir parçası olmak fikri onu irkiltir: "*Beni de bu oyuna karıştırmayın rica ederim*". Oyuna katılmak zorunda olduğu tek bir cümleyi bile duygulu oynaması bir kez daha teatrallik kavramının pejoratif anlamını çağırır:

¹⁷ Aynı. s. 34.

Komiser (biraz duygulu): Bir daha paşanın sözünden çıkma olur mu teyzeciğim?¹⁸

Her şeyin oyun olduğu, yaşamın oyunla tarif edilip algılandığı, oyun çeşitlendirmeleriyle gelişen metnin içindeki ayrık bir oyun türü Saadet Nine'nin oyunlarıdır. Zihinsel yetilerini yitirmiş olan Nine için oyun gerçek ayrımı ortadan kalkmıştır, oyun yaşamın ta kendisidir. Oyun kişileri Saadet Nine'nin yaşam saydığı oyunları içtenlikle devam ettirirler, Cemil Paşa'nın gelişini bekleyen Saadet Nine her defasında karşısında kalpak giyerek "Cemil Paşa oyununu" devam ettiren bir oyun kişisi bulur. Cemile, metindeki diğer oyun çeşitlendirmelerine olduğu gibi Cemil Paşa oyununa da aynı biçimde karşıdır. Coşkun'a ve Saffet'e, "Cemil Paşa ve yaveri Miralay Coşkun" oyununu oynadıklarında "annesini büsbütün çıldırtacakları" gerekçesiyle sertçe çıkışır. Anneannesini karakoldan oyunla eve getirmeyi başaran oğlunu da aynı tonda azarlar ama Ümit oyunlarla yaratılan evreni annesine karşı savunur. Bu savunusuyla Saadet Nine kadar babasının ve arkadaşlarının da teatral dünyasına sahip çıkmış olur:

Ümit: (annesine) Saadet Nine'nin ne istediğini görmüyor musun anne? Neden herkesin hayallerini yıkamak istiyorsun?¹⁹

Aynı iz üzerinden devam edilerek Atay'ın sahne ve dekor düzenlemesi ile ilgili yönergesini gerçeğin belirsizliği ve oyun kavramlarını parlatacak biçimde ifade edişine gelinebilir. Sahneyi gerçeğin bir yansıması olarak değil, teatral evrenin kendini gerçekleştirdiği bir alan olarak tariflemeyi hedeflediği yönergesinden açık biçimde okunur:

Coşkun Ermiş'in evi çok renkli ve ayrıntılıdır; evin dışındaki sahnelerse, son derece sade ve şematik dekorlar içinde yer alır; bu sahnelerde ışık da oldukça azdır, böylece ev dışındaki olayların gerçekten yaşanıp yaşanmadığı ya da Coşkun'un evinin dışında kesin olarak yaşayıp yaşamadığı konusunda bir kuşku vardır.²⁰

¹⁸ Aynı. s. 76.

¹⁹ Aynı. s. 80.

²⁰ Aynı. s. 7.

Metinlerarasılığın yalnızca postmodern yazına ait bir özellik olması, Rabelais, Montaigne gibi yazarların eserlerinde izi sürülebileceği kadar, Proust ve Joyce'un yapıtlarında takip edilebileceği fikri, Atay'ı ara durakta konumlandırma olasılığını güçlendirir. Bu ara durakta oluşturulan teatral evren, metinlerarası göndermelerle de örülüdür. Antik Yunan tragedyasından, avangardist Batı tiyatrosuna, Shakespeare'den "tuluat"a uzanan bu metinlerarası yolculuk tiyatro üzerine yapılan saptama ve tanımlar üzerine kuruludur. Atay metnin önemli yapı taşlarından biri olan "aydının topluma yabancılaşması" olgusuna değinirken Antik Yunan korosunu konuştırur. Coşkun, oyunun bir yerinde Saffet'e "*ka-derim sesleniyor Horatio, kimse durduramaz artık beni*"²¹ diyor, doğaçlama yapılan bir bölümde "*bu tiyatro değil düpedüz tuluat*"²² repliği ile bir başka metinlerarası gönderme yakalanır. Metindeki ortaoyunu göndermesi de "*her ne kadar kusur ettiyse de affola*"²³ repliği ile var eder kendini.

Anılan metinlerarası serüvende Servet'in tiradı tiyatro/teatral-lik/tiyatronun yeniden teatralleştirilmesi fikirlerini hatırlatacak biçimde konumlandırılmıştır. Edward Gordon Craig, Meyerhold, Antonin Artaud ve Berthold Brecht ile birlikte anılan "*tiyatronun yeniden teatralleştirilmesi*" fikri, tiyatronun teatral olmayan bir gerçeklik olarak yeniden yaratılmasına karşı çıkıp onu yeniden teatralleştirme çabası olarak özetlenebilir. Yeniden teatralleştirme aynı zamanda burjuva gerçekçiliğinin teatral olmayan algısına bir tepkidir. Oğuz Atay da, Servet'in uzun tiradında ironik biçimde tartışmaya açar tiyatro ve teatralliği:

Servet: (Eliyle gözünü siper ederek boşluğa bakar)
Taştan koltuklarına kurulmuş kralların hemen karşısında, onlarla aynı seviyede oynardık oyunlarımızı. Sonra Batı'nın karanlığından Barbarlar geldiler ve aşağılık oyunları için sahneyi aşağı indirdiler. Kader tanrısının kurbanları olan soylu oyuncuların yerini, aslanların pençesine atılan zavallı köleler aldı. (Soyluları ve köleleri oynar bu arada) Ve o günden beri halkı oyalamak için bu alanlarda nice kurbanlar verildi. Sefaletin pençesinde kıvranan on binlerce zavallı da bu kurbanları uzaktan seyrederek eğlendi.²⁴

²¹ Aynı. s.: 95.

²² Aynı. s.: 20.

²³ Aynı. s.: 102.

²⁴ Aynı. s.: 25.

“Tiyatronun gereklerine uygun olmak”, net bir biçimde görülebi-
lecek olan, dolayısıyla hayal gücünü dışlayan, metin düzeyinde
bakıldığında doğrudan bir görülme biçimine işaret edendir. Bir
eylemin doğrudan anlatısı olduğu yerde teatralikten söz edilebi-
lir. Edimi söylerken gerçekleştirmek, anlatılanın aynı anda göste-
renin kendisi olması; tiyatro sanatının doğası gereği edimselliği-
ne işaret eder. “Tiyatroya ait, onunla ilgili ya da ona uygun olan”
anlamını da taşıyan teatralite tanımı, bir ayağı temsilde, diğer
ayağı sunumda olan tiyatro sanatı için neyin ona ait ya da ona
uygun olduğu sorularını da içinde barındırır. Atay, yarattığı üst-
kurmaca düzlemde bu soruların yanıtlarını arar Coşkun Ermiş’in
kurmaca metinleri arasında. Dolayısıyla denebilir ki, Coşkun’un
kurmaca dünyası, Atay’ın da teatralite izini sürdüğü bir düz-
lemde aslında. *Oyunlarla Yaşayanlar* metninin ana kurgu ilkesi
olan dramatik üstkurmaca düzlemi oyun boyunca teatralite fikrini
katlayarak anımsatacak biçimde işlenmiştir. Metnin üstkurma-
ca düzlemindeki oyunların teatral vurgusunun altını çizmek bu
yüzden önemlidir. Teatralite kavramı dolayımında yapılan tartış-
maların çoğundaki fikir birliği, teatralite oluşması için bir öteki-
nin varlığının kesin olarak kabulü noktasındadır. Fried, buna “*bir
başkasının bakışına kendini bırakmak*”²⁵ derken, Feral, “*teatralite,
seyircinin tiyatro yaratmak için baktığı bir boşluktur*”²⁶ der. Aynı
konu üzerine yazılan bir diğer makalede Gran, teatralite üzerine
kurulu olduğu ötekine vurgu yapar: “*Ya izleyici? O sustu!*”²⁷
demektedir. Bir oyun olarak dış bakışa göre kendini inşa etmiş
metin, oyun içinde kurulan oyunlarla bir kez daha bakan/seyre-
den göze göre var eder kendini. Atay’ın Berne’den devralarak
metninin ana taşıyıcısı kıldığı “oyun olgusu”nun doğasında taşı-
dığı “karşındakine göre kendini var etme” kavramı, teatraliteğin
doğasında var olan “bir dış bakışa göre kendini örgütleme” fikri
yan yana, hatta iç içe ilerler, üstelik bu kez oynanan oyunlar tür
olarak da tiyatro oyunudur.



²⁵ Michael Fried, *Art and Objecthood*.
(Chicago: University of Chicago Press,
1998). s. 163.

²⁶ Janelle Reinelt, “The Politics of
Discourse: Performativity Meets
Theatricality”, *SubStance - Issue*
(University of Wisconsin System,
Volume 31, Number 2&3, 2002), s.
201-215.

²⁷ Anne Britt Gran, “The Fall of
Theatricality In Age of the Modernity”
SubStance - Issue (University of
Wisconsin System, Volume 31,
Number 2&3, 2002), s. 251 -264.

Kaynakça

- ARTFL Project: 1913 Webster's Revised Unabridged Dictionary.*
- Atay, Oğuz. Oyunlarla Yaşayanlar. İstanbul: İletişim Yayınları,1985.*
- Atay, Oğuz. Günlük. İstanbul: İletişim Yayınları,1995.*
- Berne, Eric. Hayat Denen Oyun. Çev.: Selami Sargut. İstanbul: Altın Kitaplar, 1976.*
- Ecevit, Yıldız. "Ben Buradayım...". İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.*
- Feral, Josette. "Performance and Theatricality: Subject Demistified", Modern Drama, Vol:22, no.1, 1982.*
- Fried, Michael. Art and Objecthood. Chigago: University of Chigago Press, 1998.*
- Gran, Anne Britt. "The Fall of Theatricality In Age of the Modernity", SubStance – Issue. University of Wisconsin System, Volume 31, Number 2&3, 2002.*
- Mungan, Murathan. "Oyunlarla Yaşayanlar", Devlet Tiyatrosu Broşürü, Ekim 1979.*
- Reinelt, Janelle. "The Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality". University of Wisconsin System. SubStance – Issue. University of Wisconsin System, Volume 31, Number 2&3, 2002).*
- The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition. Published by Houghton Mifflin Company.*
- Wright, Elizabeth. Postmodern Brecht. Çev.: Ayşegül Bahcivan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003.*