

## ÇAĞDAŞ TÜRK TİYATROSUNDA SAMUEL BECKETT ETKİSİ: GÜLE GÜLE GODOT VE GODOT'YU BEKLEMEZKEN\*

Nurtaç ERGÜN\*\*

“Çünkü insanın onuru bütün anlamsızlığıyla  
gerçeğin karşısına çıkabilme, onu özgürce kabul  
edebilme ve ona gülebilme becerisinde yatar.  
Absürd oyun yazarlarının farklı,  
bireysel, alçakgönüllü  
ve idealist, biçimlerde kendilerini adadıkları davadır bu.”  
Martin Esslin, Absürd Tiyatro

**Özet:** Samuel Beckett, II. Dünya Savaşı'nın beraberinde getirdiği yıkımın insanlık üzerindeki olumsuz etkisinin dışı vurumu olarak kabul edilen absürd tiyatronun önemli temsilcilerinden biridir. Beckett'in Godot'yu Beklerken oyunu ise tiyatro tarihinde absürd tiyatronun önemli örneklerinden biri olarak kabul görmüştür. Bu oyun yazıldığı tarihten itibaren dünya genelinde çok fazla ilgi çekmiş ve tesirlerinin günümüzde de devam ettiği görülmüştür. Samuel Beckett'in Godot'yu Beklerken isimli oyununun Türk tiyatrosuna da etkisi söz konusudur. Bu çalışmanın temelinde Samuel Beckett'in ve Godot'yu Beklerken isimli oyununun Türk tiyatrosuna etkisini gösteren iki ayrı eser yer almaktadır. Ferhan Şensoy'un 1993 yılında yayımlanan Güle Güle Godot ve Cabit Atay'ın 1994 yılında yayımlanan Godot'yu Beklemezken isimli oyunları ile Samuel Beckett'in oyunu arasındaki bağın açığa çıkarılması çalışmanın temel amaçlarındandır. Bu bağlamda okunacak eserlerin kaynak metin ile ilişkisi ve yazarların kaynak metni nasıl algıladığı/yorumladığı tespit edilmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Absürd Tiyatro, Samuel Beckett, Ferhan Şensoy, Cabit Atay

### **Samuel Beckett's Influence on Modern Turkish Theatre: Güle Güle Godot and Godot'yu Beklemezken**

**Abstract:** Samuel Beckett is one of the most important representatives of the Theatre of the Absurd which is considered as the expression of the negative effects and

---

\* Bu çalışmada ele alınan konu, 2013 yılında sunulmuş bir bildirinin genişletilerek makale haline getirilmiş şeklidir.

\*\* Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi. E-posta: nurtacergun@gmail.com

*devastation that World War II brought on humanity. Beckett's play Waiting for Godot has been regarded as one of the major examples of the Theatre of the Absurd in history of theatre. The play attracted attention in the world and its effects have been seen since it was written. Samuel Beckett's play Waiting for Godot has also effected the Turkish theatre. The main aim of this study is to show the relation between Beckett's Waiting for Godot and Ferhan Şensoy's Güle Güle Godot published in 1993 and also Cabit Atay's Godot'yu Beklemezken published in 1994. And also in this study relation between the source text and the writers' perception of the source text will be determined.*

**Keywords:** *Theatre of the Absurd, Samuel Beckett, Ferhan Şensoy, Cabit Atay*

## Giriş

Mantığa uymayan, boş, manasız anlamlarına gelen absürd sözcüğü, dünya savaşlarının ardından insanları saran tükenmişlik, boşunalık ve anlamsızlık hissinden hareketle, geleneksel tiyatroyu sarsarak ortaya çıkan tiyatro akımına ad olmuştur. Absürd tiyatro<sup>2</sup>, 1940'ların sonu, 1950'lerin başında varlık göstermeye başlar ve öncelikle Fransa'da yaygınlık kazanır, daha sonra Avrupa'da ve dünyada etkisi görülür. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın insanlar üzerinde yarattığı tahribat absürd tiyatronun çıkış noktasını oluşturur. İnsanın yaşadığı sarsıntı, umutsuzluk, korku, güvensizlik, anlamsızlık, parçalanmışlık duyguları, insanın varoluşunu sorgulayan absürd tiyatronun özellikleri arasında yer alır. Geleneksel oyunları hem kurgusal hem de anlamsal düzlemde yıkan absürd tiyatro, bireyi toplumun içinde düşünmez. Yabancılaşma insanın kendi benliğine olduğu kadar topluma karşıdır da; kendine ve topluma yabancılaşan, 'ben'ini kaybeden insanın içinde bulunduğu boşlukta diğerleri ile iletişim kurması beklenemez.

Fikir temelinde varoluşçulara ve kısmen gerçeküstüçülere dayanan absürd tiyatro yazarlarının, varoluşçularla hemen hemen aynı fikir temelinde buluşmalarına, ortak sorunları ifade etmelerine rağmen birbirlerinden ayrıldıkları nokta bu meseleleri dile getiriş yöntemleridir. Absürd tiyatro yaşamın anlamsızlığını ve saçmalığını kuralı, düzeni, akılcı çizgiyi reddederek, varoluşçular ise bunu alışıl gelmiş, düzgün ve kurallı ifadelerle dile getirirler. "Bazı yönlerden Sartre ve Camus'nün tiyatrosu, Sartre ve Camus'nün felsefesinin bir anlatımı olarak Absürd tiyatrodan –sanatsal açıdan, felsefi olandan ayrı- daha yetersiz kalmaktadır" (Esslin 1999: 25). Böylece absürd tiyatronun sahip olduğu nitelik, konu ile biçimin paralelliği yönünde tespit edilebilir. Yaşamın saçmalığı, anlamsızlığı ve boşunallığı oyunlarda olay, zaman ve mekân birliğinin olmamasına, anlamsız diyalogların oluşmasına, karakter dışlamasına sebep olur. Bunlar, absürd oyunların anlaşılmasız olarak nitelendirilmesindeki en büyük nedenlerdir. Klasik bir oyun ile karşılaştırıldığında ve klasik bir oyundaki kurallar düşünüldüğünde absürd

---

<sup>2</sup> Absürd tiyatro hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Aydemir 2010; Boyacıoğlu 2004; Çalışlar 1995; Esslin 1999; Güçbilmez 2003; İpşiroğlu 1996; Şener 2003; Şener 2010.

tiyatronun konudan, gelişen ve çözümlenen bir olaylar zincirinden, belli bir başlangıçtan ve sondan, alışılmış kişilerden, anlamlı konuşmalardan yoksun olduğu görülür. Bu durum da absürd tiyatroların anlamsız ve saçma olarak değerlendirilmelerine neden olmuştur. Hâlbuki buradaki saçmalık, maksatlardır. Absürd tiyatrodaki, insanın içinde bulunduğu bunaltısı, açmazı, kısır döngüsü, varoluşu ve dünyadaki tuhaf varlığı ekseninde, kişilerle, çevresiyle, zamanla, mekânla uyumsuzluğu üzerinden bir anlam yaratılır. Bunun yanı sıra, söz konusu anlam her ne kadar “birey”i kapsasa da, öznelmiş gibi gözükse de, bu öznelilik aslında toplum içinde var olan ve yaşayan bireyin sorunlarının toplumsal olanı işaret etme noktasına getirir meseleyi. Absürd tiyatrodaki, bireyden hareketle dünya düzenindeki ve insan varlığındaki saçmalığın, kuralları bozarak dile getirildiği görülür. Absürd tiyatronun doğrudan toplumsal eleştiri ve politik bir gönderi amacı taşımamasına rağmen, hem kullandığı yöntemlerle hem de bireyi ön plana çıkararak politik tiyatro ile epik tiyatronun ulaşmak istediği bir amacı kendi içinde yerine getirmiş ve ciddi bir sorgulama mekanizmasını oluşturmuş olduğu da dikkati çeken bir diğer husustur. İpşiroğlu'nun da ifadesiyle absürd tiyatrodaki “bireysel bir çözüm yolu bekleyen ortak sorunlarla” karşılaşmaktadır.

Absürd tiyatro örneklerinin verilmeye başlandığı yıllarda ve sonrasında bu oyunların anlamsızlığı ve tuhaflığı üzerinden dile getirilen eleştirilerin karşısına, absürd tiyatronun gelenekle bağı çıkarılır. Absürd tiyatronun XX. yüzyılda sıra dışı anlam ve yöntemlerle kendini göstermiş olması yüzyıllardır süregelen bir geleneğin parçası olmadığı anlamına gelmez. Soytarılık, saçma konuşmalar, dilin yitimi, söylencesel, alegorik ve düşsel düşünce biçimlerinin kullanımı bu geleneğin içine dahil edilebilecek unsurlardır.<sup>3</sup>

Absürd tiyatro, eski hatta arkaik geleneklere dönüşür. Yeniliği, böylesi öncellerinin karmaşık bileşiminde yatar ve incelenecek olurlarsa, hazırlıksız izleyiciyi tabuları yıkan ve anlaşılabilir bir yenilik olarak niteleyen şeyin, yalnızca çok farklılık gösteren bağlamlarda tanıdık gelen ve kabul edilebilir uygulamaların genişletilmesi, yeniden değerlendirilmesi ve geliştirilmesi olduğu görülecektir (Esslin 1999: 254).

Absürd tiyatro yazarları, bu ad altında birleşmek üzere ne bir dernek kurmuş ne de bir manifesto yayımlamıştır. Yazarların ve eserlerin, zaman geçtikçe birtakım ortaklıklarının tespiti söz konusu olmuştur.<sup>4</sup> Hisleriyle, düşünceleriyle, hayat

---

<sup>3</sup> Martin Esslin, *Absürd Tiyatro* adlı kitabının “Absürd Geleneği”; Zehra İpşiroğlu da *Uyumsuz Tiyatrodaki Gerçekçilik* adlı kitabının “Uyumsuz Tiyatrodaki Gelenek” başlıklı bölümünde bu konuda ayrıntılı bir bilgi vermiştir.

<sup>4</sup> Absürd oyunların ortak noktalarını Sevda Şener, “insan durumundaki saçmalık, iletişimsizlik, yabancılaşma, insansızlaşma; gerçeğin yerinden oynatılması; gerçeğe ayna değil, prizma tutmak; karşı- tiyatro, karşı-oyun, karşı kahraman; sahnenin somut görüntü dili; grotesk ve kara güldürü”; Zehra İpşiroğlu ise kitle insanı (toplum yaşamı ve ortamı

karşısında takındıkları tavır ve davranışlarıyla bu yazarların eserlerinin hem içerik hem de biçim yönünden belli başlıklar ve kurallar altında toplanabilecek özellikte olduğu tespit edilmiştir. Absürd tiyatro örneği veren yazarlar arasında ise Beckett, Ionesco, Adamov ve Arrobal, Tordieu, Vian, Buzaoti, Pinget, Pinter, Grass, Ghelderode, Audiberti, Vauthier, Albee, Kopit, Hildesheimer sayılabilir.

Samuel Beckett, absürd tiyatronun en önemli örneği olarak kabul edilen oyunu *Godot'yu Beklerken*'i 1952'de yayımlar. Oyun 5 Ocak 1953'te ilk kez sahnelenir. Alışılmış tiyatroların aksine pek çok farklılıkla seyirci karşısına çıkan bu oyun, tıpkı Victor Hugo'nun 1831'de sahnelenen ve büyük olaylar yaşanmasına neden olan *Hernani* piyesi gibi büyük bir yankı uyandırır. 1963 yılında Ankara Sanat Tiyatrosu tarafından Türkiye'de ilk kez sahnelenen *Godot'yu Beklerken*, bu tiyatronun sahneye koyduğu ilk oyun olma özelliğine de sahiptir. Bu oyun hakkında yazılan yazılar ve yapılan yorumlar oldukça fazladır.<sup>5</sup> Beckett'in yarattığı Godot yıllar boyunca farklı açılardan yorumlanmıştır ve hala yorumlanmaya devam edilmektedir.

Türk tiyatrosunda ise Tanzimat devrinde batılı anlamda tiyatro ile tanışılmış ve bu tarihten itibaren de bu yönde tiyatro eserleri üretilmeye başlanmıştır. Cumhuriyet'in ilanı ile beraber tiyatronun batı ile ilişkisinin kademeli olarak arttığı görülür. Batı tiyatrosuna benzer bir tiyatro yaratma çabası içinde olan yazarlar, uzun yıllar geleneksel Türk tiyatrosunu yok sayarlar. Bu sebeple batının dramatik tiyatro geleneğinin kabulünden itibaren, batı tiyatrosu ile geleneksel Türk tiyatrosunun bir arada kullanıldığı eserlere de nadiren rastlanır. Türk tiyatrosunda uzun yıllar uyarılma eserler kaleme alınır, böylece çoğunlukla taklit seviyesinde kalan eserler ortaya çıkmış olur. 1960'lı yıllara kadar sahnelerde de yabancı oyunlar yerli oyunlardan daha fazla sergilenir. Avrupa'da, yirminci yüzyılın başlarında yaşanan savaşlarla birlikte gelen sosyal ve siyasi buhranın yanı sıra insanın düşüncesinin çok ötesinde hızla ilerleyen bilimin karşısında kendine yabancılaşan, dünyadaki varlığını sorgulayan ve her şeyi anlamsız bulan insanın bunalımı, farklı fikirleri ve sanat akımlarını ortaya çıkarır. Bu gelişmelerden etkilenen batı tiyatrosu ise dramatik tiyatrodan dolayısıyla benzetmeci tiyatrodan uzaklaşır. Batı tiyatrosunda varlık gösteren politik, epik ve absürd tiyatro akımları Türk tiyatrosunda 1960'lı yıllarla birlikte tanınmaya başlar. Hem yazarların hem de sahnenin oldukça verimli olduğu bu yıllarda batı tiyatrosundaki gelişmelerin Türk tiyatro eserlerine doğrudan ya da dolaylı yollarla etkisi söz konusudur.<sup>6</sup>

---

ile birey arasındaki uyumsuzluk), bozuk ilişkiler (insan ilişkilerindeki uyumsuzluk), yaşanılmamış yaşam (yaşanılan zamanla uyumsuzluk) başlıkları altında değerlendirir.

<sup>5</sup> *Godot'yu Beklerken* oyunu hakkında daha fazla bilgi için bkz. Çalışlar, 1994; Esslin, 1999; Genç 1999; Ögünç 2010; Özgüven 1983; Tezcan 2010; Tutaş 2009; Yüksel 2006.

<sup>6</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. And 1983; Şener 1998; Buttanni 2010.

1960'lı yılların sonuna doğru dünyada etkisini kaybetmeye başlayan absürd tiyatro politik ve epik tiyatro ile birlikte, Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi şartların da elverişliliği sebebiyle, Türk tiyatrosunda ön plandadır. Hem absürd tiyatronun önemli temsilcilerinin<sup>7</sup> eserleri hem de absürd tiyatro akımına koşut yazılan oyunlar<sup>8</sup> Türk tiyatrolarında sahnelenir. Absürd tiyatronun yanı sıra epik tiyatro anlayışının da oyun yazarlarını etkiledikleri ve Türk tiyatrosunun klasik tiyatrodan uzaklaştığı görülür. Bu uzaklaşma yazarların eserlerde klasik biçimin yanında yeni biçim çalışmaları ile deneyselliği ön plana çıkarması, gerçekçi zaman ve mekân kullanımının kimi zaman terk edilmesi, olayların neden-sonuç ilişkisine dayanmaması, kronolojik zamanın kullanılmaması ve soyutlamalara başvurulması noktalarıyla tespit edilmektedir. 1960'lı yıllardan başlayan bu süreç 1980'li ve 1990'lı yıllarda da devam eder. Melih Cevdet Anday, Aziz Nesin, Haldun Taner, Güngör Dilmen, Sermet Çağan, Oktay Rifat, Adalet Ağaoğlu'nun yanı sıra Memet Baydur ve Ferhan Şensoy gibi yazarların oyunlarında klasik yapının sıklıkla kırıldığı görülür. Klasik yapının dışına çıkma, adı anılan bu yazarların dışında da her yazarda ve her oyunda olmasa da zaman zaman kendini gösterir. Başta Memet Baydur olmak üzere absürd tiyatro örnekleri kaleme alan yazarlar olmasına rağmen, bu değişimin sebebi yalnızca absürd tiyatro akımına bağlanmamalıdır. Absürd tiyatro akımı bu durumun oluşmasını sağlayan pek çok kaynaktan yalnızca birisidir. Yazarların sadece absürd tiyatro akımına bağlı kalarak eserler meydana getirdiklerini söylemek yerine, bu akımdan etkilendiklerini söylemek daha yerinde bir tespit olur.

Çağdaş Türk tiyatrosunda epik ve absürd tiyatro gibi klasik yapının kırılmasını sağlayan tiyatro anlayışlarının yanı sıra bir de açık biçime ve göstermeci tiyatro anlayışına sahip geleneksel Türk tiyatrosu etkisi vardır. Klasik tiyatro anlayışından uzaklaşıp epik ve absürd tarzda eserler kaleme alındıkça geleneksel Türk tiyatrosuna dönüş, onu bir kaynak olarak kabul etme ve geleneksel Türk tiyatrosuna örnek gösterilecek eserlerin sayısının arttığı görülür.<sup>9</sup> “Bu akımın bizde gelişmesi

---

<sup>7</sup> Harold Pinter, Eugene Ionesco, Alfred Jerry, Samuel Beckett, Edward Albee 1960'lı yıllardan itibaren, Türk tiyatrolarında oyunları oynanan önemli isimlerdir.

<sup>8</sup> Bu koşutluğa uygun çarpıcı bir örnek olarak 1950'li yılların sonunda kurulan ve iki tane absürd tiyatro eseri kaleme alarak sahneye koyan Genç Oyuncular tiyatro topluluğunun *Tavtati Kütüpatı* ve *Vatandaş Oyun* adlı oyunlarının anılması gerekir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Karaboğa 2002.

<sup>9</sup> Türk tiyatrosunda batı etkisiyle gelen dramatik tiyatronun özellikle 1970'li yıllardan sonra yine batı etkisiyle terk edilmesi ile üretilen tiyatro eserleri farklı yönlerden sıklıkla incelenmiştir. Bu incelemeler iki yönlüdür; biri yirminci yüzyılda hayat bulan avantgarde batı tiyatrosunun çağdaş Türk tiyatrosu üzerindeki etkisinin nasıl, hangi şekillerde var olduğu; diğeri ise geleneksel Türk tiyatrosunun çağdaş Türk tiyatrosu üzerindeki etkisi, nasıl ve neden varlık gösterdiği. Açık biçim olarak nitelendirilebilecek olan, soyutlamalara başvuran, güldürü ögesi olarak söz komiğini en az hareket komiği kadar sık kullanan geleneksel Türk tiyatrosu çağdaş oyunlarda özellikle epik tiyatro (tanınması

için çok uygun bir ortam olduğunu yadsıyamayız. Tuluata dayanan yöresel tiyatro geleneğimiz, Karagöz ve Ortaoyunları yararlanılacak başlıca kaynakları veriyor” (İpşiroğlu 1996: 79). Batı tiyatrosu aracılığıyla Türk tiyatrosunda denenmeye başlanan yenilikler, geleneksel Türk tiyatrosu ile bazı ortaklıklara sahip olduğu için klasik biçimi yıkan tiyatro anlayışlarını bu oyunlardaki geleneksel Türk tiyatrosu etkisini göz ardı etmeden değerlendirmek gerekir.

1980’li ve 1990’lı yıllarda Türk tiyatrosunda, siyasi ortam sebebiyle bir durgunluk hâkim olsa da toplumcu gerçekçi çizgiyi takip eden, bireyin kimlik arayışını konu edinen, geleneksel Türk tiyatrosunu zengin bir kaynak olarak gören ve bu kaynağı kullanarak modern oyunlar üreten yazarların oyunlarında batı tiyatrosunun takibi devam etmiştir. Epik biçimli oyunların yanı sıra absürd tiyatro etkisiyle yazılmış oyunların da varlığından söz etmek gerekir.

Absürd tiyatro söz konusu olduğunda, Samuel Beckett’in ve oyununun etkisinin somut bir şekilde edebiyatımızda yerini aldığı görülür. Beckett’in oyunları, yazarlığı, tiyatro anlayışı pek çok esere ve yazara etki eder, fakat bu etkinin en belirgin kanıtlarından ikisi Ferhan Şensoy’un *Güle Güle Godot* ve Cahit Atay’ın *Godot’yu Beklemezken* adlı oyunlarıdır.

### **1.Gitmesi Beklenen Godot: Güle Güle Godot**

Türk tiyatrosu için önemli bir isim olan tiyatro oyuncusu ve yazar Ferhan Şensoy<sup>10</sup> 1980’de Ortaoyuncular topluluğunu, 1982’de Ortaoyuncular Yayınları’nı kurar ve 1989’da Ses Tiyatrosu’nu düzenleyerek *Ses 1885* adıyla yeniden gösterilere açar. Kurduğu toplulukla, yazdığı ve sahnelediği oyunlarla, tiyatro salonlarını düzenlemesi/dönüştürmesinin yanı sıra hem deneysel biçimlere açık olup hem de geleneksel Türk tiyatrosundan bir kaynak olarak faydalanması ile Şensoy’un çok yönlü bir tiyatro insanı olduğu söylenebilir. Sevda Şener ise, Şensoy’un Türk tiyatrosunda yaptığı en büyük yeniliği “ortaoyununda görülen sözcüklerle oynama geleneğini yepyeni bir biçimde geliştirmiş, güncel olaylara uygulamış olmasıdır” cümlesi ile vurgular (Şener 1998; 262). Güncel olayları, siyasal ve toplumsal meseleleri mizah yolu ile eleştirdiği çok sayıda oyun yazmış, yönetmiş ve oynamış olan Şensoy 1993’te, hem batı tiyatrosundan hem de geleneksel Türk tiyatrosundan öğelerle kurarak kaleme aldığı *Güle Güle Godot* adlı eserini de Ortaoyuncular topluluğu ile *Ses 1885* adlı sahnede gösterime sunmuştur.

---

ve benimsenmesinin ardından) ile birlikte etkili olmaya başlar. Yazarların geleneksel Türk tiyatrosuna dönmeleri bilinçli bir harekettir. Bu sebeple araştırmalarda iki mesele üzerine yoğunlaşılır. Ferhan Şensoy’un ve Cahit Atay’ın da eserleri de sayılan sebeplerden dolayı incelemelere konu olmuş ve sorunların tespitinde, anlaşılmasında uygun birer örnek olarak incelenmiştir. Bkz. Güçbilmez 1999; Kocaman 2003; Pekman 2007; Tekerek 2000; Adıyaman 2013.

<sup>10</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, Cilt 2, YKY. 2010., Şener 1998.

Ferhan Şensoy, *Güle Güle Godot* isimli kitabının sonunda, oyunun hayli uzun süren yazım serüveninin Galatasaray Lisesi'ndeki öğrencilik yıllarına uzandığını belirtir (Şensoy 1996: 89). 1968 yılında bu oyunun adı *Develi Pireli Oyun*'dur ve bu oyunun iki de soytarısı vardır. Beckett'in oyunundaki kişilerin adlarını andırır biçimde, adları Ergenekon ve İldemir'dir. Bir arkadaşı tarafından çok güzel fakat komünist bulunan oyunu ortadan kaldıran Şensoy'un oyunu tekrar gündeme getirmesi Miodrag Bulatoviç'in<sup>11</sup> "eski bir tema üzerine çeşitleme" ifadesiyle okuyucuya sunduğu ve *Godot'yu Beklerken* oyununun yazarı Samuel Beckett'e ithaf ettiği *Godot Geldi* adlı oyunuyla tanıştıktan sonraya rastlar. Bulatoviç'in *Godot Geldi* oyunu *Godot'yu Beklerken*'in yankılarından yalnızca biridir. Şensoy için bu oyunun önemi, yazılmış fakat çeşitli nedenlerle rafa kaldırılmış olan oyununu tekrar kaleme almasına vesile olmasından kaynaklanmaktadır. Bulatoviç'in kurguladığı Godot oyunu, Şensoy'un kendi oyunu için kaynak metinden hareketle üretilen bir başka metin, bir başka yorum olarak yol gösterici olur. Bu gelişmenin ardından Şensoy'un yeni oyununun ismi ise *Godot Go Home*'a döner. Şensoy, İldemir ile Ergenekon isimlerini önce İri ile Yarım, sonra Ponçık ile Kokoreç olarak değiştirmiştir. Yazar "Çok yazılmış hiç oynanmamış bu ilk oyunumun bir yanıda Frenkçesi bir yanıda Türkçesi" diyerek kendi oyununu yeniden yazma serüvenini anlatmaya devam eder (Şensoy 1996: 91). Uzun yıllar süren bu yolculuğun meyvesi ise 1994 yılında yayımlanan *Güle Güle Godot*'dur. Şensoy, oyununu "Kendi dilinden başka bir dile gezintiye çıkmış şiirin, öbür dilin zenginlikleriyle ana diline kesin dönüşü" olarak niteler (Şensoy 1996: 90). Şensoy, oyununun tam da 1989 yılında *Güle Güle Godot* ismini almasının uygun bir zaman olduğunu belirtir. Oyunun politik yanının ağır bastığı zaten ortadayken yazar bu noktayı özellikle vurgulamıştır. Çünkü 1989, Türkiye'de cumhurbaşkanlığı seçiminin, Kenan Evren'in yedi yıllık görev süresinin tamamlanması üzerine yapıldığı yıldır. Yazarın bu tarihe önem vermesi ve okurun dikkatini çekmesi, Godot'nun oyunda gitmesi beklenen ve ardından el sallanan biri olması ile birebir örtüşür niteliktedir. Yazarın, uzun yıllar kafasını ve kalemını meşgul eden bu oyunda konu, beklenen Godot'nun aksine gitmesi beklenen bir Godot'dur. Şensoy,

---

<sup>11</sup> Sırp asıllı Yugoslav yazar. *Godot Geldi* adlı eserini Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyunundan hareketle kaleme almıştır, bu oyun 1966 yılında yayımlanmıştır. Yazar, eserini Samuel Beckett'e ithaf etmiştir. Beckett'in kişileri ve sahne düzenine sahip bu eserde Godot, eşitliği ve özgürlüğü savunan bir insandır. Umutsuzca beklenen Godot'nun gelmesiyle Vladimir ve Estragon ile Pozzo ve Lucky'nin düzeni değişir; fakat bu değişimden hiçbiri memnun olmaz. Vladimir ve Estragon umutsuz bekleyişlerinin, çaresizliklerinin ve zamanla bir hiçe dönüşme süreçlerinin devam etmesini arzularken Pozzo ve Lucky de sömürüye dayalı kölelik ilişkilerinin bozulmasını istemez. Bir fırıncı olan Godot, kendisini bekleyenlerin yanına çuval çuval unuyla birlikte gider. Un ve ekmek en temel ihtiyaçlar olarak insanın özgürlüğünün ve eşitliğinin sembolü olarak oyunda var olurlar.

Beckett'in oyununu geleneksel Türk tiyatrosundan öğelerle yeniden yazma girişiminde bulunmuştur.

### 1.1.Olay Örgüsü

*Güle Güle Godot*, “Sabun Gibilik”, “Makinalar Hızlandılar Şarkısı”, “Mavi Engin Gökyüzü”, “Oksijenle Hidrojenin Şarkısı”, “Bindiken Dağı Şarkısı”, “Gidiyoruz”, “Ağlayan Çağlayan Şarkısı”, “Özün Boşa Geçişinin Şarkısı”, “Godotsuzluk”, “Yok Böyle Bir Alışkanlık Şarkısı” ve “Ferhat'ı Beklemezken” başlıklarına sahip on bir bölümden oluşmaktadır. İsimlerinden de anlaşılacağı üzere bu bölümlerden altısı şarkılı bölümlerdir. Bu başlıkların haricinde, diğer bölüm başlıklarının içinde de şarkılar yer alır.

Kavuklu ve Kavuksuz nerede olduğu belli olmayan bir ülkede, kendilerini yöneten Godot'dan memnun olmayarak özledikleri Godot'yu beklemektedirler. Olayın yaşandığı ülkede Godot'nun yanında yer alan İtoluit ve Godotgiller yönetici, Çiçek, Dolunay, Ferhat, Toprak, Bokko, Leke, Kavuklu ve Kavuksuz da yönetilenler konumundadır. Godot'nun yönetici olduğu bu ülkede susuzluk baş göstermiştir. Ve halk bu durumdan şikâyetçidir. Dolunay, Çiçek, Toprak ve Ferhat halkın içindeki bilinçli insanlardır ve yaşadıkları sorunları eleştirerek yönetime, karşı bir duruşta olduklarını açığa vururlar. Yöneticilerden bir fayda görmeyeceklerini anlayıp su aramaya giderler. Kavuklu ve Kavuksuz ise daima bekleme durumundadır ve hiçbir şey yapmadan Godot'nun gitmesi isteğiyle sürdürdükleri nöbettedirler.

Godot'nun yanında yer alan İtoluit ve Godotgiller halkı kandırmaya çalışır, daima onları sömürme ve kendi çıkarları doğrultusunda kullanma eğilimindedirler. Sürekli çalışan, sorgulamayan, şikâyet etmeyen bir halk isteyen yöneticilerin karşısına, susuzluk problemi hallolmadığı için grevde olduklarını açıklayan halk çıkar. İtoluit, halka yalanlar söyleyerek bu grevden vazgeçirmeye çalışsa da başarılı olamaz. Kendisi görünmeyen sadece sesi duyulan Godot, susuzluğun bir çaresini bulmak üzere, doğudaki Bindiken dağından su getirmesi için halktan bir yiğit görevlendirilmesini ister. Kırmızı başlı pembe canavarın yaşadığı, son derece tehlikeli olan Bindiken dağına Ferhat gönüllü olarak gider. Ferhat'ın dağda ölmüş olabileceği ihtimali halkı ayaklandırır, tekrar grev söz konusu olur. İtoluit, bu durum karşısında sakindir, halkın bir şey yapmayacağından emindir. Godotgiller tedirgindir; halka bin bir türlü yasaklar getirilir. Bu kargaşada Godot'nun kaçmış olduğu haberi yayılır. Bavulunu hazırlayıp gitmeye hazırlanan Kavuklu'nun ve Kavuksuz'un bir yere gitmesine gerek kalmamıştır, halk ise sevinç içindedir. Fakat sevinç ortamı yerini yine sorunlara bırakır. Godot'nun kaçmasıyla yönetici koltuğuna kimin oturacağı konusu gündeme gelir. Godotgiller, Godot'nun ülkeyi terk etmesinin ardından taraf değiştirmişlerdir; fakat halk bu duruma kanmaz. Halkın kararlılığı karşısında da İtoluit ve Godotgiller de ülkeyi terk etmek zorunda kalır. Oyunun sonunda ise kendisinden ümit kesilen Ferhat, dağı delip gelir; fakat



geç kalmıştır. Kavuklu'nun ona oyunun bittiği haberini vermesiyle olaylar son bulur.

### 1.2. Kişiler

Samuel Beckett'in oyununun kurgusundan farklı olan bu oyunun, kişileri de kurgusu gibi farklılık gösterir. *Güle Güle Godot* oyununun başında yazarın "uyumsuz kişiler" olarak sıraladığı on iki kişiden oluşan oyun kişilerini kendi içinde, birbiriyle olan uyumlu ilişkileri düşünüldüğünde dört gruba ayırarak tasnif etmek ve incelemek mümkündür: Kavuklu-Kavuksuz, Godot-Godotgiller-İtoluit, Ferhat-Çiçek-Toprak-Dolunay ve Bokko-Leke. Godot, Godotgiller ve İtoluit ülkedeki yöneticiler; Kavuklu, Kavuksuz, Ferhat, Çiçek, Toprak, Dolunay, Bokko ve Leke de bu ülkenin halkıdır. Kavuklu ve Kavuksuz Vladimir ve Estragon ikilisine koşut tiplerdir. Kavuklu ve Kavuksuz oyunda, kaynak metindeki Vladimir ve Estragon kadar olmasa da, ön plandadır. Her ikisi de buldukları durumdan memnun olmayarak (biri Godot'nun gitmesini diğeri muhteşem bir Godot'nun gelmesini arzular) bir değişim beklerler. Bu ikilinin oyun içindeki yeri Godot'nun takibi olarak tespit edilebilir. Aslında en az Vladimir ve Estragon kadar durağanlardır. Bu bekleme aşamasında çevreleriyle ilişki kurar; daha çok kendi kendilerine manasız konuşmalar yapar; şarkı söyler; fıkra anlatmaya çalışır ya da oyun oynar; kimi zaman da kendilerini asmaya çalışırlar ama her defasında bir boşluğa düşerler ve tüm çabaları sonuçsuz kalır. Bekleme esnasında yaptıkları işler, konuşmalar, hal ve tavırları komiği yakalamalarını sağlar. İkisinin dahil olduğu anlamsız kimi zaman da tutarsız konuşmaların yanı sıra kimi zaman da bazı durumlar karşısında söylenebilecek en doğru sözlerin onlar tarafından söylendiği görülür. "Kavuksuz: Siz böyle, temiz ve mutlu ve yağlı olasınız diye kirlenen ellerimiz, büyüyüp adam oldular. Bak parmağıma, bu deri bu kemiğe dar geliyor. Anlıyor musun?" (Şensoy 1996: 38) Kavuksuz'un, halkın greve gidişini anlamsız bulan İtoluit'e verdiği cevap bu doğru sözlerden birine iyi bir örnek teşkil eder.

Yazar, ortaoyununun baş komiği Kavuklu'nun yanına, Vladimir ve Estragon gibi bir ikili yaratma fikrinden yola çıkarak, Kavuksuz tipini yerleştirir. Yazarın Kavuklu'nun yanına neden ortaoyunun bir diğerk baş kişisi olan Pişekar'ı yerleştirmedeği konusunda öne sürülebilecek iki varsayımdan ilki Pişekar'ın ve Kavuklu'nun bir arada olmasının doğrudan ortaoyununun temel kişilerini kullanarak yeni bir ortaoyunu yaratışı yanılığısı oluşturma ihtimali, ikincisi ise Beckett'in yarattığı Vladimir ve Estragon ikilisinin özelliklerinden uzaklaşmama isteğidir. Kavuklu, ortaoyununda oyunun baş komiği iken, Pişekar ise akli başında olanıdır. Kavuklu'nun gerek hareket gerekse söz komiği, sahip olduğu mizahi güç ve Pişekar'ın akıllılığı Şensoy'un oyununda Kavuklu ve Kavuksuz'da birleşir. Pişekar'ın ortaoyunundaki sahip olduğu özelliği, olduğu gibi kullanılamayacağı için onun yerine bir başka tip yaratılma yoluna gidilir. Böylece hem Kavuklu ve Pişekar'ı hem de Vladimir ve Estragon'u, Kavuklu ve Kavuksuz'un birbirinden ayrılmaz davranış ve konuşmalarında birleştiren yazar, oyununda Beckett'in oyun

kişilerini temel alarak ve onlara koşut sayılabilecek geleneksel Türk tiyatrosunun komiği olan Kavuklu'yu kullanır.

Ters anlama, anlamazlıktan gelme, anlamadan anlamış görünme, söz uydurma gibi teknikler arcılığıyla geleneksel Türk tiyatrosunda sözcüklerin kullanımı anlatımı zenginleştirir ve geleneksel oyunların üretildikleri dönemin çok kültürlü yapısında görülen uyumsuzluğa da işaret eder. Bu yönüyle geleneksel Türk tiyatrosundaki dil kullanımını absürd tiyatrodaki sözün anlamsızlığı ve iletişimi sağlamadaki yetersizliği savunusu açısından paralellik gösterir. *Güle Güle Godot* oyununun başkişileri olan Kavuklu ve Kavuksuz tıpkı Vladimir ve Estragon gibi zaman zaman iletişimsizlik yaşarken anlamsız konuşmalarının ve zaman doldurmaya çalıştıklarının da farkındadırlar. Geleneksel Türk tiyatrosunun dil kullanımındaki nedenlerin yanında absürd tiyatroya da dayanarak hayatın kendisi saçma olduğu için konuşmaların da anlamlı olması beklenmemelidir.

Kavuklu - Ne diyoruz?

Kavuksuz - Hiiç! Aramızda ters çevirip zaman kazanıyoruz, beraberlik neyimize yetmiyor? Bizde şampiyon olacak bir faça var mı?

-hızla yer değiştirirler.-

Kavuksuz - (izleyiciye) Ancak bu çocuk bahçesi çocuklardan çok müteahhitlerin ilgisini çekmiş olup...

Kavuklu - (izleyiciye)Çok iyi zırvalıyoruz. Bravo biz! (Şensoy 1996: 13)

Epik tiyatroda çeşitli şekillerde kullanılan yabancılaştırma etkisinin geleneksel Türk tiyatrosunda da varlık gösterdiği tespit edilir. Oyuncuların oyunda olduklarını belirtmeleri, sözlerini alaya almaları ve diğer oyun kişilerine müdahaleleri hem oyuncunun hem de seyircinin oyuna yabancılaşmasını sağlayan davranışlardır. Oyununu hem epik hem de geleneksel Türk tiyatrosundan gelen unsurlarla kuran Şensoy'un yarattığı Kavuklu ve Kavuksuz ile diğer oyun kişileri, oyun boyunca belli aralıklarla bir oyunun içinde olduklarını belirten ifadeler kullanırlar. Bunu kimi zaman eserin adını anarak kimi zaman sayfalarıdır konuştuklarını belirterek kimi zaman da birbirlerinin davranışlarına müdahale ederek yaparlar.

Kavuklu - Burası orası mı? Doğru yerde miyiz yani?

Kavuksuz - Elbette.

Kavuklu - Ne biliyorsun?

Kavuksuz - Tiyatronun girişinde, gişede, gazete ilanlarında yazıyor gayet açık bir biçimde: GÜLE GÜLE GODOT, saat 21.00'de Ses-1885'te! Doğru adresteyiz endişelenme (Şensoy 1994: 10).

Kaynak metinle ortak olan bir diğer kişi Godot, susuzluk içinde kalmış bir ülkenin yöneticisi konumundadır ve sahneye yukarıdan inen altın tokmaklı bir kapı aracılığıyla temsil edilir. Nerede yaşadığı belli olmayan Godot, acımasız bir general olarak okuyucunun/izleyicinin karşısına çıkar. Kendini halka göstermeyen

ÇAĞDAŞ TÜRK TİYATROSUNDA SAMUEL BECKETT ETKİSİ: GÜLE GÜLE GODOT VE  
GODOT'YU BEKLEMEZKEN

Godot'nun sesi ise oyun boyunca iki kez duyulur. İlkinde Godot, halkı ile konuşur. Onların dertlerini dinler ve onlara kendince doğru olan bir çözüm önerir/dayatır.

Ferhat - Godot hazretleri biz halkınızdır!

Godot - Aferin! Ne istiyorsunuz?

Toprak - Su istiyoruz!

Dolunay - Ben hortum da istiyorum!

Godot - İyi!

Kavuklu - Ne iyi?

Godot - Siz talihli bir milletsiniz. Doğuda, Bindiken dağında su var. Seçin içinizden bir yiğit gitsin deldin Bindiken dağına, kavuştursun bizi suya.

Kavuksuz - Niye bir tek yiğit? Beş on yiğit olmaz mı?

Godot - Toplu gösteriye girer (Şensoy 1996: 47).

Suyu topluca aramalarına karşı çıkan, halkın Ferhat'ın ardından duyduğu huzursuzluğu ve grev yapma ihtimallerini duyan Godot'nun sesi oyunda bir kez daha duyulur.

Dördü - İyi akşamlar Sayın Godot!

Godot - (sesi duyulur) Neden uyandırılıyorsunuz beni şu şırıltılı uykumdan? Gene ne var? Gene mi dalgalandı ruhlar? Kanı mı bitlendi milletin?

İtoluit - Hayır, hayır, hayır, Sayın Godot! Her şey tıkırında, Emirleriniz ışığında hareket ettiğimiz sürece herhangi bir olay oluşmasına olanak yok zaten. Olup biten şu ki, bu ara kimi mini sıkıntılarımız var. Her şey her zaman olmasını istediğimiz gibi olamayabiliyor. Kimi küçük grev belirtileri gibi bir durum sezilmekle birlikte sizin parlak emirleriniz sayesinde, bunların başımıza gelebileceğini ihtimal vermemekte...

Godot - Bırakınız grev yapsınlar. Sonunda sıkılırlar.

İtoluit - Ölüm orucu gibi sapıklıkları denemek isteyenler var.

Godot - Bırakınız ölsünler!(Şensoy 1996: 59)

Halkı aşağı gören böyle acımasız birinin tabii ki sevilmesi beklenemez. Kavuklu ve Kavuksuz başta olmak üzere tüm halk onun gitmesini beklemektedir. Kavuklu ve Kavuksuz'un beklediği muhteşem Godot'nun bir gün mutlaka geleceği inancı her zaman varlığını korur. Buldukları anda başlarında bulunan ve gitmesini istedikleri Godot'nun, oyunun başında da, erken anlatı ya da önceden sezdirme yöntemi ile ardından el sallanacağı okuyucuya hissettirilir. Ve bu bekleyiş boşa değildir, Godot'nun gidişi onun en yakınındakiler tarafından duyurulacaktır.

*Godot'yu Beklerken* oyununda Beckett'in yarattığı Godot, yıllar boyunca anlamlandırılmaya çalışılmış, pek çok farklı şeyin simgesi olarak düşünülmüştür. Ferhan Şensoy'un oyununda bu belirsizlik ortadan kalkmış, Godot'nun kimi ya da neyi temsil ettiği açıkça belirtilmiştir. Beckett'in eserindeki algı Godot'nun bir müjde, bir kurtarıcı olduğu yönündedir. Hâlbuki *Güle Güle Godot* oyununda Godot,

gelmesi beklenen değil gitmesi beklenen kişidir. Gelmesi hiçbir işe yaramamış, hatta her şeyi daha da zora sokmuştur. Godot'nun gitmesi gerekmektedir. Bu durum Kavuklu ve Kavuksuz'un yeni ve muhteşem bir Godot özlemi duymasına engel değildir. *Güle Güle Godot*'da yer alan Godot'nun Türkiye'nin gerçeklerinden hareketle yaratıldığı da ileri sürülebilir. Ferhan Şensoy'un oyundaki siyasi tavrı göz önünde bulundurulduğunda Godot'nun darbeci bir general, Godotgillerin onu destekleyen askerler ve İtoluit'in de politikacı olduğu varsayımında bulunulabilir.

Godot'nun ve Kavuklu ile Kavuksuz'un dışında kalan oyun kişilerini *Godot'yu Beklerken* oyunundaki kişiler ile birebir eşleştirmek mümkün olmaz. *Godot'yu Beklerken*'de Pozzo ve Lucky'de hayat bulan köle-efendi ilişkisinin, bu oyunda - Godot'nun başında yer aldığı- yöneticiler ile halk ilişkisine koşut olduğu söylenebilir. Godot'nun destekçisi ve sözcüsü olan üç kişiden oluşan Godotgiller ve İtoluit halkı kandıran, acımasız kişilerdir. Oyunda Godot'nun sesi ara sıra duyulmasına rağmen halkla iç içe olan, halka Godot'dan haber getiren İtoluit'tir. İtoluit, ülkedeki susuzluğu sorgulayan, hakkını arayan, yöneticilerden hesap sormaya yeltenen halkın aslında sorgusuz sualsiz kendilerini yönetenlere boyun eğmelerini ister. Halkı uyutan, halka yalan söyleyen, halkı ezmek için fırsat kollayan çıkarıcı biridir. İtoluit'in, halkın greve gideceği haberini aldığı anda oldukça rahat ve umursamaz davrandığı görülür. "Bu ülkede devrim yalnız biz isteyince olur" cümlesi korkusuzluğuna, rahatlığına ve kendine güvenine iyi bir örnektir. İtoluit ve Godotgiller, Godot ülkenin başındayken onun yanında durmalarına rağmen, ülkeyi terk edince kolayca kabuk değiştirerek, yeni ortama uyum sağlamaya çalışırlar. İtoluit, kendi kaleme aldığı bir anayasa ile halkı kandırmaya çalışacak kadar ikiyüzlüdür. Demokrasiden bahsederler; hâlbuki Godot gitmeden önce halka uygulanan baskıları ilk önce alkışlayan onlardır. İtoluit'in de Godotgiller'in de sonu aynı olur, ülkeyi terk etmek zorunda kalırlar.

Halkı temsil eden isimler ise Toprak, Çiçek, Dolunay ve Ferhat'tır. Oyunun içeriği düşünüldüğünde bu isimlerin gelişigüzel seçilmediği fark edilir. Toprak ve Çiçek dört kuşaktır susuzlukla savaştan ülkenin bireyleridir. Toprak da Çiçek de suya muhtaçtır, susuz yaşayamaz. Yani isimler çift anlamlıdır. Ferhat'ın dağa gidip su getirmesi ise Ferhat ile Şirin anlatısında Ferhat'ın dağı delmesine göndermedir. Dağdan suyu getirecek kişi olsa olsa Ferhat'tır. Bu kişiler daima olanları sorgular, devam edip giden çarpık düzene başkaldırırlar. Doğru bildiklerini söylemekten çekinmezler, mücadelecidirler. Ferhat, Dolunay ve Çiçek'in söylediği "Makinalar hızlandılar" şarkısı Nazım Hikmet'in "Makinalaşmak" şiirine gizli bir anıştırmadır. Fakat burada şairin şiirindeki makinalaşma isteğinden farklı bir durum söz konusudur; bu oyundaki makinalar hızlandılar şarkısı, emekçi ve işçi sınıfının durum parodisi olarak değerlendirilmelidir.

Tik tak ding dong

Trik trak ti tak

Dikkat dikkat

ÇAĞDAŞ TÜRK TİYATROSUNDA SAMUEL BECKETT ETKİSİ: GÜLE GÜLE GODOT VE  
GODOT'YU BEKLEMEZKEN

Dikkat dikkat

Makinalar hızlandılar

Ellerimiz yaya kaldı

...

Hergün biraz fazla dikkat

Aman dalıp gitmeyelim

Elden koldan olmayalım

Her makine bir giyotin

Tırnak gider parmak gider (Şensoy 1996: 16).

Oyunda adı geçen diğer iki kişi de Bokko ve Leke'dir. Bokko çok nadir görülür ve kimin yanında olduğu belli değildir. Bokko'nun ne düşüncesi ne de ne yaptığı bellidir. İtoluit'in, Godot'dan getirdiği parti kurma ve demokratik düzende yer alma hakkı haberi karşısında Bokko sevinenler arasındadır. Ardından Leke'nin yaptığı anlamsız konuşmayı alkışlar ve bunun üzerine konuşmadan ne anladığının sorulmasıyla "iyi konuşuyor işte, ne bileyim" (Şensoy 1994: 85) diyerek cevap verir. Burada ne olduğunu anlamadan, ne konuşulursa konuşulsun kürsüye çıkan herkesi alkışlayan, eleştirel düşünceden uzak, her şeye inanan insanın ve genel anlamda toplumun eleştirisi yapılmıştır. Bokko davranışları aracılığıyla, Leke ise oyunun başından sonuna kadar bazen bir kelime ile bazen cümlelerle konuşur. Bazen çok manasız ve yersiz kelimeler kullanmasına rağmen bazen de içinde buldukları durumu çok iyi anlatan bir sözcük söyleyiverir.

G.Giller - Merhaba arkadaşlar!

1. G.Gil - Godot gitti ve ülkemiz yasaksız, demokratik bir düzene kavuştu...

Dolunay - Nasıl yani?

2.G.Gil - Devlete el koyduk. Her işe biz bakacağız.

Dolunay - Her işe kimin bakacağına halk karar verecek.

1.G.Gil - Nasıl yani?

Dolunay - İsteyen aday olsun. Yöneticiyi halk seçsin!

3.G.Gil - Halk anlamaz bu işlerden!

Leke - Debokrasi! (Şensoy 1996: 73)

### 1.3. *Güle Güle Godot Üzerine Bazı Dikkatler*

Beckett'in eserindeki Godot'yu belirginleştirerek bir yönetici yapmış olan yazar, oyun boyunca halkın kendilerini yönetenlere karşı verdiği mücadeleyi anlatır. Bu mücadele anlatılırken de saçmadan faydalanılır. Bunu konuşmalarıyla özellikle Kavuklu, Kavuksuz ve Leke sağlar. Oyun boyunca halkın kendilerini yönetenlere karşı verdiği mücadele ise sürüp gider. Yazarın bu oyundaki politik tavrı oyunun tamamında ön plandadır.

Ferhan Şensoy, *Güle Güle Godot*'da epik unsurların yanı sıra geleneksel Türk tiyatrosundan da faydalanarak kendi "uyumsuz kişileri"ni yaratır. Şensoy,

geleneksel Türk tiyatrosunu daima kendine kaynak bilmiş ve yapıtlarında ondan faydalanmıştır. Kurduğu topluluk ile yayınevini isminin Ortaoyuncular olması ve İsmail Dümbüllü ödülünü kazanarak, geleneksel kavuğu Münir Özkul'dan devralmasıyla son kavuğun Şensoy'a geçmesi, onun gelenekle olan ilişkisinin en somut örnekleri olarak sıralanabilir. Bu ilişkinin derinliği yazarın tiyatro eserleri incelendiğinde daha net ortaya çıkar.

Türk tiyatrosunda gelenekselden faydalanma iki türlü seyreder. İlki geleneksel olduğu gibi kullanarak, geleneksele öykünerek; ikincisi geleneksel çağdaş olanla ilişkilendirerek yeni bir anlayışa, yeni bir tarza sahip ürünler ortaya çıkarma şeklinde gerçekleşir.<sup>12</sup> Çağdaş Türk tiyatrosunda çağdaş olanla gelenekselin iç içe geçtiği oyunların sayısı oldukça fazladır. *Güle Güle Godot* da dahil olmak üzere Şensoy'un eserleri için de bu çıkarımda bulunmak mümkündür.<sup>13</sup>

*Güle Güle Godot*, hem absürd hem epik hem de geleneksel tiyatrodan izler taşıyan bir oyundur. Zaten ortaoyununun yapısal özellikleri incelendiğinde "açık biçim" adı verilen oyun türünün özelliklerini taşıdığı için absürd tiyatro ile pek çok yönden örtüşmektedir.<sup>14</sup> Anlatım araçları ve seyirci ile oyuncu alışverişi açısından göstermecî ve benzetmecî (gerçekçi) tiyatro adları ile ikiye ayrılan üsluplardan göstermecî tiyatro; oyuncunun sahnede oyunculuğunu ve oynadığı oyunu ifşa etmesi ya da gizlememesi, seyirci ile sürekli ilişki içinde olması (oyucu-seyirci diyalogu) gibi belli başlı özellikleri içinde barındırır (And 1985: 409). Ortaoyunu da göstermecî tiyatro ile örtüşen özellikleri bakımından göstermecî tiyatroya bir örnek olarak sunulabilir.

Ferhan Şensoy'un eserini yaratırken gelenekten faydalanmış olması ve ortaoyununun eserindeki izleri, çağdaş Türk tiyatrosunda geleneğin modern olanla birleştirilerek orijinal ürünlere ulaşılmış olmasına kanıt sağlayacak verilerden bazılarıdır. Ortaoyunu düşünüldüğünde yazarın oyununa en belirgin biçimde ortaoyununun başkişilerinden Kavuklu'yu yerleştirdiği görülür. Kavuklu, yanında yer alan Kavuksuz ile kaynak metindeki Vladimir ve Estragon ikilisine eş olmakla birlikte Metin And'ın verdiği bilgi doğrultusunda ortaoyununun kaynaklarına inildiğinde "akıllarına gelen sözleri bir laf kalabalığı içinde sıralayan göstericiler" tanımlamasına da uygun davranışlara sahiptir. Ortaoyununun önemli bir özelliği de siyasal taşlamaya yer vermesi ve devletin ileri gelenlerinin alaya alınmasıdır. Bu durumun dönemin gazete ve dergilerine yansıdığı görülür. Siyasi eleştirinin ön planda olduğu mizah gazete ve dergilerinde başlıkların ortaoyunundan alındığı, ortaoyunu kişilerinin resimlerinin kullanıldığı ve 1919'da yayınlanan siyasal bir mizah gazetesine *Ortaoyunu* adı verildiği görülür (And 1985: 371). Ferhan

---

<sup>12</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Tekerek 1993; Buttannı 2010; Töre 2009; Pekman 2010.

<sup>13</sup> Ferhan Şensoy'un eserlerinin gelenekle bağı, araştırmalara sıklıkla konu olmuştur. Bkz. Aracı 2012; Pekman 2010; Tekerek 1993; Yıldız 2011.

<sup>14</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Kudret 1973; And 1985; Tekerek 1993.

Şensoy'un politik tavır ve siyasi eleştirinin ön planda olduğu oyunu *Güle Güle Godot*'nun, içeriğinde siyasal taşlama ve eleştiriyi barındıran ortaoyunu ile bu yönde de bir bağa sahip olduğu çıkarımını yapmak mümkündür.

Ortaoyunundaki eşya kullanımını da yazarın oyununun ortaoyunu ile ilişkilendirilebileceği bir husustur. Ortaoyununda gözlenen oyunun konusu ile ilgili ufak tefek eşyalara yer verilmesi hususu *Güle Güle Godot*'da da söz konusudur. Oyunun içinde, oyunla ilişkili olarak kullanılan eşyaların en önemlileri Kavuklu ve Kavuksuz'un bindikleri, hiçbir yere gidemeyen olduğu yerde sayan tekerleksiz bisikletler ile ülkeyi terk etmek üzere harekete geçtiklerinde ellerine aldıkları bavullardır. Kavuklu ve Kavuksuz oyunun henüz başındayken sahnenin bir köşesinde üstü araba örtüsüyle örtülü sahneye sabitlenmiş ve tekerlekleri olmayan iki bisikletin örtüsünü kaldırır ve pedal çevirmeye başlarlar. Durağan, olduğu yerde kalakalmış bisiklet, Kavuklu ve Kavuksuz'un mevcut durumlarının bir yansıması olarak anlamlandırılabilir. Oyunun tamamına ve kaynak metne de uygun olan değişmezlik, sürekli aynı düzenin devam etmesi ve ortaya çıkan hareketsizlik her iki oyundaki ikilinin gitmek istemelerine rağmen Godot nöbetinden dolayı bir yere gidememelerini gösterir. Diğer bir oyun kişisi Leke'nin, ikilinin yanında pandomim yürüyüşü yapması da bu hareketsizliği pekiştirerek daha da görünür bir hale getirir. Oyunun konusuyla ilgili olarak dikkati çeken bir diğer ve önemli eşya bavuldur. Oyunun başlığından itibaren (*Güle Güle Godot*) gitme ya da gidecek olma/gitmesini ümit etme meselesi oyun boyunca devam eder. Godot, insanların beklediği, arzulanmış Godot değildir. Bu isimsiz ülkenin halkı da başta Kavuklu ve Kavuksuz olmak üzere, onun gitmesini isterler ve beklerler. Oyun kuruluşunun ana meselesi budur. Gidiş bir bavul ile somutlaştırılabilir öyleyse.

*Güle Güle Godot* oyunu şarkı başlığını taşıyan altı bölümden ve bölümlerin içinde yer alan iki şarkıdan oluşmaktadır. Oyunlarda müzik kullanımının geleneksel Türk tiyatrosunda da epik tiyatrodan da önemli bir yeri olmasına rağmen müziği kullanım amacı her ikisinde de farklılık gösterir. Geleneksel Türk tiyatrosunda şarkıların bir anlam ürettiği, bir mesaj vermek istediği görülmez; sadece eğlendirme işlevine sahiptir. Fakat epik tiyatrodan müzik, şarkılar bir anlatım aracı olarak kullanılır, izleyiciyi eğlendirme amacının ötesine geçer. Kimi zaman oyundaki bölümleri birbirine bağlar kimi zaman olayların ardından anlamı pekiştirir kimi zaman da başlı başına bir anlam oluşturur.

Şensoy'un oyunundaki şarkıların bu bilgiler doğrultusunda değerlendirildiğinde epik unsur olarak kullanıldığı ve estetik bir değer taşımadığı söylenebilir. Eğlence işlevleri de yoktur. Her şarkı oyunun politik iletisini destekler niteliktedir. Bölümlerin içinde yer alan bazen de kendi başına bir bölüm olan şarkılar farklı amaçlarla kullanılır. Oyunun ilk kısmında yer alan "Bekliyoruz Godot Gitsin" şarkısı bir giriş şarkısıdır ve oyunu genel olarak özetler. "Makineler Hızlandılar Şarkısı", "Bindiken Dağı Şarkısı", ve "Özün Boşa Geçişinin Şarkısı" bölümleri birbirleriyle ilişkilendirilerek anlam üretimine katkı sağlarken "Yok Böyle Bir Alışkanlık Şarkısı" bitiş şarkısı olarak oyunun sonunu anlamlandırır.

Yazarın oyundaki politik tavrının açığa çıkmasını bu şarkılar sağlar. Müzik veya şarkı kullanımının epik tiyatro için vazgeçilmezliği ve önemi Şensoy'un *Güle Güle Godot* oyununda bir kez daha ortaya çıkmıştır. Oyundaki şarkıların seyircilere hoşça vakit geçirtmek işlevinden ziyade oyunun anlamını pekiştirme durumu söz konusudur.

Ferhan Şensoy'un oyununda geleneksel Türk tiyatrosundan gelen unsurların da varlığı tespit edilmekle birlikte epik unsurlar daha etkindir. Absürd tiyatronun epik tiyatro ile örtüşen yönlerinin dışında ayrıldıkları nokta ise politik söylem ve varoluş meselesinin tartışılması meselesidir. Yazar, *Godot'yu Beklerken*'de olduğu gibi temeli varoluşa ve insanın evrendeki anlamsızlığına dayanan bir mesele değil doğrudan toplumsal sorunları konu edinen, politik söyleme sahip bir eser yaratmıştır. Epik ve absürd tiyatronun az çok ortaklık taşıyan biçimsel tutumlarının eserdeki yansısının, geleneksel Türk tiyatrosunun özellikleri ile iç içe geçtiği de önemli bir çıkarımdır. Biçimsel özelliklere ek olarak geleneksel Türk tiyatrosunun toplumsal eleştiriyi ve taşlamayı içinde barındırması da bu çıkarımı doğrular.

Ferhan Şensoy'un eserinde de tıpkı Beckett'in eserinde olduğu gibi zamanın ve mekânın belirsizliği söz konusudur. Fakat bu belirsizliğin açıkça bir tarih ya da ülke ismi dile getirilmediği için var olduğu görülür. Oyundaki kişiler ve olaylar incelendiğinde ise susuzluk problemi ve askeri baskı rejimi ile baş etmeye çalışan ülkenin Türkiye, zamanın da 1980'ler olduğu anlaşılır. Yazarın zamanı ve mekânı açıkça belirtmeme sebebi olarak oyunun içinde barındırdığı siyasi eleştiri gösterilebilir. Türk tiyatrosunda 1980'li ve 1990'lı yıllarda baskı ve yasaklar sebebiyle belli bir iletiye sahip oyunların yazılması, oynanması ve tartışılması güçleşmiştir. Şensoy'un da bu sebeple oyununun zamanı ve mekânı konusunda kapalılığı tercih etmiş olduğu söylenebilir.

## **2.Beklenmeyen Godot: *Godot'yu Beklemezken***

Cahit Atay<sup>15</sup>, 1950'li yıllardan itibaren Türk tiyatrosuna önemli katkılar sağlamış bir yazardır. Lise öğrenimini yarıda bırakan Atay, tiyatro ile münasebetine 1950'de Yurt Tiyatrosu'nu kurarak başlar ve yazdığı ilk oyunlarını bu tiyatrodaki sahnelenmesi için kaleme alır. Toplumsal düzen eleştirisinin ana tema olarak yer almaya başladığı 1960'lı yıllarda, Atay'ın kırsala, Anadolu coğrafyasına, köy sorunlarına dikkati çekmesi, bu meseleleri eserlerine konu etmesi hem adının köy gerçeğine değinen yazarlar arasında ilk sırada anılmasını hem de Türk tiyatrosuna yeni bir soluk getirmesini sağlar. *Pusuda* (1961) ve *Karaların Memetleri* (1963) oyunlarında başlayan köye yönelik ve köy sorunlarını işleyen, Atay'ın tiyatro yazarlığı boyunca devam eder. Atay'ın eserlerinde Anadolu'da yaşayan halkın eğitimsizliği, ağalık düzeninin baskısı altında ezilmişliği, din sömürüsüne maruz kalışı, kan davası gütmesi, topraksızlıkları ve bir başkasının toprağında köle gibi

<sup>15</sup> Cahit Atay hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Çalışlar 1995; Enginün 2007; Özkan 2011; Şener 1998.



çalışmalarının yanı sıra köyden kente göç, siyasi sorunların halka etkisi ve kadınların toplumsal konumu yer alır. Dram ve komedi türünde yazılan bu oyunlar Atay'ın toplumsal bir duyarlılık taşıyan oyun yazarlığının meyveleridir.

Cahit Atay, 1994 yılında basılan son oyunu *Godot'yu Beklemezken*'de de bir sömürü, bir ezen-ezilen ilişkisini işler. Yazarın, kendi oyunu için söylediği “İki kişi var Ahi ile Vahi'dir. Godot ise bunları ezen toplumsal baskıdır.” (Özkan 2011: 25) cümleleri, hem diğer eserlerinde olduğu gibi toplumsal olana eğilmesi hem de Türkiye'nin askeri darbelerle dolu yakın geçmişinde yaşadığı baskı rejimine direnmesi çıkarımını destekler niteliktedir.

### 2.1.Olay Örgüsü

*Godot'yu Beklemezken*, iki perdeden oluşmaktadır. Oyunun başlangıcında “giriş” başlığı altında Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* isimli oyunundan hareketle oyun kişileri Ahi ile Vahi tanıtılır. Fonda *Godot'yu Beklerken*'deki oyuncuların Estragon ve Vladimir'in resimleri asılıdır. Atay'ın oyun kişileri Ahi ve Vahi ile Vladimir ve Estragon arasında bir benzerlik kurulur. Her iki çift de Godot nöbetindedir; fakat Godot bir çiftin korkup, saklandığı diğer çiftin ise merakla ve sabırla gelmesini beklediğidir.

Ne ki bunlar hiç beklemezken Godot'yu  
Nereye gitseler tepelerinde bulurlar onu.  
Yani daha kısacası  
Onlar Godot'yu bekler  
Kurtuluş sevdasıdır!  
Bunlar Godot'yu Beklemez  
Başlarının belasıdır! (Atay 1994:8)

Ahi ile Vahi Godot'dan kaçan iki kişidir. Bir yol kenarında, korku içinde beklemektedirler. Bu bekleme esnasında Godot'dan kaçmak zorunda oluşlarını, ama nereye kaçacaklarını bilemediklerini anlatırlar. Yüksek sesle konuşmak, bağırarak bile onları ürkütür, Godot'nun sesi duyup geleceğinden korkarlar. Kaçma ve buldukları yerde kalma arasında kararsızlık yaşarlar, tartışır; fakat umuttan da bahsederler. Fıkralar anlatırlar, tam umut dolu iken aniden Godot'nun gelme, onları bulma fikri büyük bir korku verir içlerine. Özellikle sahip oldukları gazeteler ile meşgul olurlar, bu gazeteler zaman geçirmelerini sağlar. Ahi'nin başında, kafasını üşütmek için taktığı gazete ve Vahi'nin elinde sık sık okuduğu kırk yıllık gazete onların epey zamanını alır. Fakat bu gazetede hep eski haberler okumaktan sıkılmıştır Vahi. Ahi de başındaki gazeteyi olanlardan sonra kafayı üşütmek için başına takar ve Vahi'ye okuması için vermez. Vahi'nin kırk yıllık gazeteyi okumaya başlaması ve içinde geçen özgürlüğe dair sözler Ahi'yi çıldırtır. Godot hakkında konuşmaktan çekinen ikili bir süre gülmek bir süre de ağlamak için uğraşır başaramayınca da ağlamaktan ve gülmekten kendilerini alamazlar. Buldukları yeri merak etmelerine rağmen, tam olarak nerede olduklarını kestiremezler. Kendi

başlarına zaman geçirirken Beyzo ve Muto'yu görürler. Beyzo ve Muto'yu gördüklerinde sadece şaşkınlık yaşarlar. Vladimir ve Estragon'un Pozzo ve Lucky ikilisini gördüklerinde verdikleri "birbirlerine sarılır, başları omuzlarına çökmüş, tehlike karşısında ürkek bekleme" tepkisini, Ahi ve Vahi, Godot'nun geldiğini zannettikleri anda verirler. Tıpkı Vladimir ve Estragon gibi geleni önce Godot zannederler. Muto, Beyzo'yu sırtına almıştır. Buldukları toprakların Beyzo'nun olduğunu öğrenirler. Beyzo, Muto'ya katır demektedir ve kendisini yere düşürdüğü için onu tekmelemekten geri durmaz. Muto, her şeye rağmen efendisi olarak gördüğü Beyzo'nun adını sayıklamaktan vazgeçmez. Ahi ile Vahi, Beyzo ve Muto'nun arasındaki ilişki karşısında şaşkındır. Bu ilişki de tıpkı Beckett'in oyunundaki Pozzo ve Lucky'nin ilişkisine benzer. Atay'ın kişileri de yaşanan tüm anlamsızlığın içinde intihar fikrinde bulurlar çareyi. Kendilerini asacak, atacak yüksek bir yer bulamayınca boyunlarına taş bağlayıp denize atlamak isterler. Tam o sırada bir ses oradan gitmelerini söyler. İntihar etmelerine bile izin verilmemiştir. Çaresiz geri dururlar.

İkinci bölümde Vahi bir bahçeye sahiptir ve bu bahçede korkuluk olarak da durmaktadır. Ölmelerinin bile yasak olduğu bu kişiler sürekli bekleme durumundadırlar. Ahi, ayrıldıkları gece dayak yemiştir. Bir önceki gün nerede olduğunu, günlerden hangi gün olduğunu, Beyzo'yu ve Muto'yu hatırlamaz. Aralarında geçen türlü konuşmalara rağmen bir süre sonra kendilerini Godot'yu beklerken bulurlar. Tekrar Muto ve Beyzo'nun arasındaki ilişki üzerine düşünürler ve bu işte bir terslik olduğunu görürler.

Cahit Atay, kaynak metindeki beklemeye devam etme ve beklemenin daha ne kadar süreceği konusundaki belirsizliği, yeniden yazdığı metne taşımaz. Oyunun sonunda Ahi ile Vahi Godot'yu görür. Godot'yu görmenin şaşkınlığı içindeyken ve henüz umdukları gibi bir değişiklik karşışmamışken Ahi, gazeteden şapkasını bulur ve bu gazeteyi okumaya başlarlar. Ahi'nin gazetesi diğer kırk yıllık gazete gibi geçmişteki olayları anlatmaz, yepyeni haberleri barındırır. Godot'da, Ahi ve Vahi'nin gördüğü kadarıyla önemli değişiklikler olmuş, gücünü yitirmiş ve arkasını dönmüş gitmektedir. Bu umut dolu gelişme sonucunda onlar için Godot korkusu söz konusu değildir. Ve denize gitmeye karar verirler, fakat bu kez intihara değil aksine denizle kucaklaşmaya...

## 2.2. Kişiler

Oyundaki kişi kadrosu, Beckett'in oyunundaki sayıda ve onlarla birebir örtüşür niteliktedir. Kişiler sahne adı sayılabilecek takma isimlere sahiptir. Ahi ve Vahi, Estragon ve Vladimir'e; Beyzo ve Muto ise Pozzo ve Lucky'ye karşılık gelmektedir. Bu oyunda Godot'dan haber getiren bir çocuk yerine dışardan olaylara müdahale eden bir ses vardır.

Ahi ve Vahi'nin, Estragon ve Vladimir'den ayrılan yönlerinin yanı sıra, onlarla ortak olan yönleri de vardır. Godot ile olan ilişkileri en büyük farklılıklardan birini oluşturur. Godot'dan Vladimir ve Estragon da korkar; fakat Ahi ve Vahi ona

ÇAĞDAŞ TÜRK TİYATROSUNDA SAMUEL BECKETT ETKİSİ: GÜLE GÜLE GODOT VE  
GODOT'YU BEKLEMEZKEN

yakalanmak istemez, konuştuklarını duymasından korkar, her an karşılıklarına çıkabileceği ihtimali onları sürekli tedirgin eder. Vladimir ve Estragon için bir kurtarıcı, bir beklenen olan Godot'dan Ahi ve Vahi kaçmaktan yorulmuşlardır. Ayakkabı ve şapka ile uğraşan Vladimir ve Estragon gibi onların da bir uğraşı vardır. Ahi'nin başındaki gazete, Vahi'nin ise elindeki kırk yıllık gazete... Kırk yıllık gazeteyi okumaktan hiç bıkmaz Vahi, bir ipucu aramaktadır; Ahi ise başındaki gazeteye sık sık fiske vurmaktan hiç vazgeçmez. Hem toplumsal baskının hem de bu baskının sona erişinin gazete aracılığıyla gösterilmesi ise gazeteyi oyunda önemli bir sembol haline getirir.

Vahi – Hele şükür ha! (Elindeki gazeteyi açarak) Al öyleyse dinle!

Ahi – (Arkadaşı sanki kendisine silah çekmiş gibi) Yanlış anladın, oh, yapma!

Vahi – (Okur) “Şu özgürlük ortamından yararlanamayan bazı kimseler...”

Ahi – Yaralıyorsun, yapma!

Vahi – (Okur) isteklerini yapıp çatmakta özgür olduklarını bilmeyen...”

Ahi – Öldüreceksin yeter!

Vahi – (Okur) Özgür olduklarını bilmeyen bazı salaklar...”

Ahi – Yeter dedim, yeter! (Üst üste kurşun yemiş gibi yığılır kalır yere.)

Vahi – Bir gazete nihayet canım. Ne kurşun, ne saçma! Godot da değildi üstelik konuşan. Olsa olsa hurda bir politikacı (Atay 1994: 18).

Ahi ve Vahi, rahata kavuşmak için bir düzen kurmak isterler; fakat Godot buna asla müsaade etmez. Her zaman tepelerindedir. Estragon ve Vladimir için bir umut olan Godot, Ahi ve Vahi için umutsuzluktan ve sıkıntıdan başka bir şey değildir. Baskı altında yaşayan Ahi ve Vahi'nin isimleri de “ah” tan ve “vah”tan türemiştir zaten.

Godot her an başlarına gelecek diye gülmekten, ağlamaktan, şikâyet etmekten çekinirler. Oyunun ortalarına doğru trajik bir durum yaşayarak amaçlarını ve konumlarını şaşırıp Godot'yu bekleme durumuna geçseler de bir an için, bunun bir başka oyunda olduğunu hemen hatırlayıverirler. Bu yolla hem Beckett'in oyununa gönderme yapılır hem de bu ikilinin yaşadıkları serüvenin de bir oyun olduğu vurgulanır.

Ahi – Eee, ne yapıyoruz şimdi?

Vahi – Godot'yu bekliyoruz.

Ahi – Nasıl! Çıldırдың mı sen!

Vahi – Şey, bu başka oyundaydı (Atay 1994: 45).

Vladimir ve Estragon arasında belirli farklar olmasına rağmen, Ahi ve Vahi arasında özellikleri bakımından büyük bir fark yoktur. Hemen hemen aynı özelliklere sahiptirler, birbirlerine benzerler. Vladimir ve Estragon'un kendilerine has özellikleri -birinin düşünsel ve duyuşsal yanının ağır basması, diğerinin güdüşel yanının ağır basması; birinin var oluş problemi ile ilgilenirken, diğerinin vücudunun

acıyı ya da açlığı ile ilgilenmesi gibi- bu oyunda, onların yansıması olarak görülebilecek olan, Ahi ve Vahi'de birbirine karışmıştır. Ahi ve Vahi için bu ayırıcı özellikleri söylemek, böyle bir tahlil yapmak mümkün değildir. Ahi ve Vahi farklı açılardan Vladimir ve Estragon'un sahip oldukları özellikleri karışık olarak taşımaktadır.

Ahi ile Vahi'nin Estragon ile Vladimir'e benzer yanları zaman geçirme şekilleridir. Ahi ile Vahi, Godot'dan kaçarken zamanı tartışarak, birbirlerine bir şeyler anlatarak, oyun oynayarak, şarkı söyleyerek geçirirler. İntihara kalkışmaları, birinin fıkra anlatma isteği ve diğerinin dinlememe durumu, kötü kokmaları, Beyzo ve Muto karşısında takındıkları tavır, Ahi'nin dayak yiyip gelmesi, günleri bilememesi, hiçbir şeyi, hiç kimseyi hatırlamaması gibi... Ahi ile Vahi, Muto'nun gördüğü eziyetten hareketle, insanların kendinden güçlü olanın karşısında ezilmelerine, haklarını aramamalarına hayret ederler ve anlayamazlar. Bu durumu da "Vahi - Ölülerini diriltiren bir terslik. Ahi - Dirileri öldürtecek bir terslik" (Atay 1994: 56) cümleleriyle tasvir ederler.

Godot'yu gördüklerini iddia ettikleri andan itibaren umutlarının arttığı bu iki oyun kişinin bekleyişlerinin ya da kaçışlarının ne kadar sürdüğü belli değildir. Vahi buldukları durumu sorgulamaya çalışırken, Ahi ise daha çok Godot'nun her an karşısına çıkma fikrinden korkar durur. Oyunun sonunda Ahi ile Vahi'nin durumları değişir. Kırk yıllık, haberleri hiç değişmeyen gazetenin yerini, Ahi'nin başında yenilenen gazete, çorak toprakların yerini de Vahi'nin yıllar yılı yeşeren bahçesi almıştır. Bu bilgilere de dayanarak geçen sürenin yıllara dayandığı yorumu yapılabilir. Godot'yu umursamayan bu iki kişi oyunun sonundaki umutları dolayısıyla, sürekli belirsizliğe ve beklemeye mahkûm olan Vladimir ve Estragon'dan ayrılırlar. Bu oyunda yazarın tutumu, Godot'nun belirsizliğinden ziyade gelmemesi gereken bir varlık olduğunu öne çıkarma ve oyunun sonunda sıkıntılarının nihayet son bulduğunu, güzel günlerin geldiğini bildirme yönündedir.

Samuel Beckett'in, Godot'su ile Cahit Atay'ın Godot'su birbirinden farklıdır. Ve bu fark oyunların başlığından da hemen anlaşılır. Beklenen Godot'nun varlığı ile beklenmeyen Godot'nun varlığı iki eserdeki temel farkı gösterir. Atay'ın oyununda Godot bir umudu teşkil etmez; aksine onun gelmesi her şeyi mahvedebilir. Ahi ile Vahi ondan korkarlar, bu korkularını da açıkça dile getirirler. Godot, Vahi'nin dile getirdiği gibi işlerine, hesaplarına, kitaplarına, arsalarına, şirketlerine, bankalarına ve daha uzayıp gidebilecek bu listedeki gibi pek çok şeye dalmış olabilir.

Godot'nun neye benzediği, ondan korkan ikili için önemlidir. Onun tasvirini de dolaylı yoldan yaparlar. Godot'yu tanımlama çabalarında, onun kader de, kör talih de, kambur felek de olamayacağı sonucuna varırlar. Kör talih olamaz; çünkü bir sürü gözleri vardır, kambur felek olamaz; çünkü çıkıntısı sırtında değil karnındadır. Vahi, Godot'nun birçok ağzının, yüzünün ve onları titreten korkunç seslerinin olduğunu söyler.

Mübalağa yoluyla da olsa yazar Godot'nun soyut bir kavram olmadığını hissettirmek istemiş olabilir. Tanrının bir belası değil başkalarının belasıdır Godot. Her an çıkıp gelebilecek bu beladan kaçmak gerekir, onun sesi bile dayanılamayacak kadar korkunçtur. Vahi'nin elindeki gazetenin kırk yıllık olmasının, haberlerin bir türlü yenilenmemesinin suçlusu da Godot'dur. Fakat gazetede Ahi'yi çıldırtan özgürlük cümlelerini kuranın da Godot olmadığı konusunda hem fikirdirler. Olsa olsa hurda bir politikacıdır o cümleleri kuran. Godot'nun himayesinde "Godot'nun depolarında, garajlarında olan" bir politikacı. Godot'nun konuşması ise daha farklıdır, o ancak tehditler savurur. Vahi, Godot'nun içinde tehdidi barındıran bir cümlesini aktarır; "Vahi - (Ağız değiştirerek) Evet özgürlük ama, sizin özgürlüğünüz benim sınırlarımda bitmelidir" (Atay 1994:18).

Ahi ile Vahi de tıpkı Vladimir ile Estragon gibi karşılırlarına çıkan ilk insanı Godot zannederler. Karşılırlarına çıkan Beyzo da tıpkı Pozzo gibi Godot'nun kim olduğunu bilmez ve bu iki tuhaf insanın neden bahsettiklerini de anlamaz. Beyzo'nun topraklarında –kendi ifadesiyle- Dodot'nun hükmü geçmez.

Godot, özgürlüğe karşı olduğu gibi bir şeyler üretilmesine de karşıdır. Vahi ile Ahi'nin kendilerini denize atmalarına da karşı çıkar. İntihar edecekleri sırada duyulan ve onları oradan kovan bu sesin Godot'ya ait olduğunu düşünürler. Godot'nun oyun kişilerine müdahalesi, kendini göstermese bile yaptırımları ile kendinden bahsettirmesi de Atay'ın bu oyununun, *Godot'yu Beklerken* oyunundan ayrılan bir yönünü daha ortaya çıkarır.

Kaynak metinde, Pozzo'nun Godot ile bir ilişkisinin olmamasına rağmen, Atay'ın oyununda durum biraz değişiklik gösterir. Bu oyunda Beyzo'nun da Godot ile problemi vardır. Toprak ağası Beyzo'nun oyunun ikinci perdesinde onunla bir savaş halinde olduğu görülür. Godot'dan karşı taraf diye söz eden Beyzo, onunla girdiği savaşı anlatır. "Beyzo – Godot, Dodot, her kimse! Savaş diyorum size! Buldozerleri, greyderleri, kamyonları, traktörleri geldi dayandı sınırlarıma. Ama kırdım dişlilerini..." (Atay 1994: 48). Fakat makinelerin sesleri devam etmektedir, çark dönmektedir. Beyzo'nun kendinden çok daha güçlü bu düzenin karşısındaki çaresizliğini Vahi, Don Kişot benzetmesiyle somutlaştırır. Kendileri de iki taraf arasında kalmış birer Şanso'dur.

Vahi – Bir de şey diyecektim... Şey... Don, don...

Ahi – Ne donu? Biliyorsun ben donsuzum.

Vahi – Ben de ama onun bir adı daha vardı?

Ahi – Kilot.

Vahi – Buldum! Don Kişot. Şey, şu Beyzo bir Don Kişot olmasın?

Ahi – Gönülbilir.

Vahi – Biz de ortalarda kalmış birer Şanso. Üstelik eşğini yitirmiş.

Ahi – Şanso değil, Hoca Nasreddindi o.

Vahi – Öyle ya..Dağın ardında bir umut. (Bakınır) Göremiyorum (Atay 1994: 50).

Açıkça ifade edilmiş olmasa da genel bir değerlendirme yapıldığında Godot'nun burada temsil ettiği şey kapitalist düzendir, patronudur. Ölmelerine veya bir şeyler üretmelerine müsaade yoktur; koyun gibi olmaları beklenir. Kırk yıllık gazetede ki haberlerin hiç değişmemesi de bu düzenin hiç değişmeden sürüp gittiğine işaret eder. Bir toprak ağası olan Beyzo'nun bu katı düzen karşısında düştüğü durum ve mücadelesi de söz konusudur; ancak sadece yel değirmenlerine karşı imkânsız bir savaş veren Don Kişot gibi boşa mücadele etmektedir, dev düzenle, dev makinelerle...

Godot, Vladimir ve Estragon'un yanına hiç gelmemiştir; onlar Godot'yu hiç görmemiş, sesini hiç duymamışlardır. Burada ise zaman zaman sesi duyulan Godot, oyunun sonunda Ahi ile Vahi tarafından görülür. Büyük bir şaşkınlık içinde Godot'daki değişimi anlatırlar. Bu geleceğe karşı duydukları umudun göstergesidir. Godot'da genel bir döküntü vardır, yüzlerinin, kollarının, ayaklarının, burunlarının, kulaklarının ve gözlerinin de döküldüğünü görürler. Yani her yere ulaşabilir oluşu, mecazi anlamda dev yapısı yok olmuştur. Giderken onları görmemiştir, başka bir yola sapıp gitmiştir. Godot'nun onları görmeden gitmesi Ahi ile Vahi'nin umuda kapılmasına neden olur. Tüm bu bilgilere göre Atay'ın yeniden yazımındaki en büyük farklılık Godot'nun oyun içindeki konumudur.

Oyunun diğer iki kişisi, *Godot'yu Beklerken*'de yer alan Pozzo-Lucky ikilisi gibi efendi-köle konumundadır ve toprak ağalığı konumunu sergiler. Onlar aracılığıyla toprak vurgusu yapılır. Muto da yüzyıllardır süregelen uşaklık, kölelik, marabalık geleneğinden gelmektedir.

Ahi – Hem tekme ye, hem Beyzo ha? Aklım duracak.

Vahi – Durmasın! Bir beylikten, bir saltanattan söz ediliyor sana. Gerçekçilik der gerçekçilik duyarsın, şimdi gerçekçiliğin tam sırası.

Ahi – Ne demeye bu adam onu sırtında taşıyor peki?

Beyzo – Ha, o mu? Bilmiyordunuz demek. Bir şefkat, bir bağlılık, bir sevgi meselesi bu! Öteden beri sürüp gelen bir şey. Yalnız beni değil, dedemi, babamı da taşıyıp durmuş bu koca katır.

Muto – (Sevgiyle inler.) Beyzo! Beyzo! Beyzo!

Beyzo – Evet işte, bu koca emektarın kısa öyküsü.

Vahi – Çok yaşlı olmalı öyleyse?

Beyzo - Çok! Ben deyim yüz yıl, sen de iki yüz.

Vahi – Hiç göstermiyor.

Beyzo – Elbette göstermez, boyuna tazeleniyor çünkü (Atay 1994: 28).

Muto sadıktır, güçlüdür, sessizdir, boyun eğer, efendisine karşı sevgi doludur, ona gönülden bağlıdır ve kendisine iletilen istekleri düşünmeden yerine getirir. Efendisi için her şeyi yapar, onun ismini haykırır durur sevgiyle. Beyzo'nun ona

yaptığı kötülöklere, çektiödiği eziyetlere rağmen en zor anında yine de onu yalnız bırakmaz. Lucky gibi düşünme, dans etme gibi yetenekleri yoktur; ama onun kadar sadıktır.

Onları gördükleri andan itibaren büyük bir şaşkınlık yaşayan Ahi ile Vahi bu ilişkiye bir anlam veremez. Muto'yu korumaya, savunmaya çalışsalar da Muto onlara zarar verir ve kendisine eziyet eden efendisine geri döner. Beyzo, bunun bir sevgi meselesi olduğundan bahseder. Dedesini, babasını, dedesinin dedesini de sırtında taşımıştır bu katır.

Muto ve Lucky arasındaki benzerliğin yanı sıra Beyzo ve Pozzo arasındaki benzerliklerden de bahsedilebilir. Beyzo, elinde üzerinde buldukları toprakların gücünü barındırır. Kendisi dışındaki insanları tıpkı Pozzo gibi küçük görür. Elinde bulundurduğu güç ile özde kendisinden bir farkı olmayan Muto'ya istediği şekilde eziyet etme hakkını bulur. Toprağı ve köylüyü sömüren bir toprak ağası izlenimi uyandırmaktadır. Fakat ikinci perdede kendisinin elinde bulundurduğu gücün pek de işe yaramadığı ortaya çıkınca bir mücadele içine girer. Bu mücadelede tam bir aydınlanma yaşadığı söylenemez, bir insan olan Muto'yu yine kendinden aşağı görür, ona bir kalkan muamelesi yapar. Böylece, Cahit Atay'ın oyun yazarlığı boyunca pek çok oyununda ana mesele olarak yer alan ağalık sorunu, son oyunu *Godot'yu Beklemezken*'de de Beyzo ile Muto ilişkisi aracılığıyla işlenir. Yazar bu tercihinin sebebini "Bir ağalık demek, fakir fukaranın sırtından geçinen demektir. Bunlara karşı olduğumuz için ve ağanın yaşantısıyla sergilemiş olduğü hayatı insanlara göstermek için başta ağalığı almak gerekirdi (Cahit Atay)" (Özkan 2011: 22) cümleleriyle anlatır.

Yazar, oyunun ilişki ağındaki anlamları değiştirmiş olmasına rağmen bu kişilerin davranışlarını olduğü gibi korumuştur. Efendilerin bir şey yemesi, yediğini diğer iki oyun kişisine ikramı; fakat sadece birinin yemeyi tercih etmesi, diğer oyun kişisinin temkinli yaklaşımı, efendilerin yanlarındakinin bir köle olarak –daha da ağırı- bir hayvan olarak görmesi (Pozzo Lucky'nin boynuna ip bağlamış dolaştırırken Beyzo da Muto'ya katır diyerek sırtına binmektedir.), bu efendi ve kölelerin Godot'dan haberdar olmamaları, başlarına gelen fiziksel problemler ve diğer oyun kişilerine bakışları benzerliğin somut kanıtlarıdır.

### **2.3. *Godot'yu Beklemezken* Üzerine Bazı Dikkatler**

Cahit Atay'ın oyun yazarlığının köy ve küçük kent insanının yaşadığı sıkıntılar, sorunlar ekseninde dolaşan oyunlarla çevrili olduğü göz önünde bulundurulduğunda Beckett'in eseri *Godot'yu Beklerken*'i toprak ağalığı, kapitalist düzen, çarpık kentleşme, çevre kirliliği ve toplumsal baskı gibi meseleleri işleyerek dönüşüme uğratmış olması anlamlı bir hal alır. *Godot'yu Beklemezken*, bir yeniden yazımdır; fakat yazarın diğer oyunlarının çizgisinden ayrılmaz. Yazar oyununda insanın toplumsal konumunu ve kısmen de olsa varoluş problemini sorgular. Beckett'in oyunundaki belirsiz Godot fikrini kullanarak kendi oyununa politik bir söylem katar.

Düşünce özgürlüğüne getirilen kısıtlamalar, sömürülen halk, üretim yapmasına müsaade edilmeyen, toprak ağaları tarafından zulüm gören köylüler, çarpık kentleşme, tüm bunların üzerinde yer alan kapitalist düzen bu politik söylemi oluşturan noktalardır. Ve oyunun içinde yer alan bu eleştiriler, kaynak metin ile Atay'ın oyunu arasındaki farklılıklardan biridir.

Samuel Beckett'in oyununda bulunan göndermeler gibi Atay da oyununda kurgunun ilerleyişine uygun bir takım göndermeler kullanmıştır. Ahi ve Vahi'nin umut etme duygusu hakkında Nasrettin Hoca fıkrasına başvurmaları açık gönderme; bir ozanın "Nasrettin Hoca gibi ağlayanlar" dizesini tırnak içinde göstererek Nazım Hikmet'in "Türk Köylüsü" şiirine kapalı gönderme yapmıştır. Nazım Hikmet'in bu şiiri, Atay'ın oyunundaki köylülerin durumunu anlatır niteliktedir. Oyunun başında Beckett'in ve oyunu *Godot'yu Beklerken*'in isminin anılmasının yanında, oyunun içinde de kaynak metinden bir alıntı yapılmıştır. Vahi'nin bir konuşması üzerine Ahi, "ozan olmalıymışsın sen" der ve Vahi de "ozandım" karşılığını verir. Bu alıntı kitapta hem tırnak içinde hem de italik yazıyla belirtilir. Yazarın bu tavrı, açıkça oyununun, Beckett'in oyunu ışığında okunması gerektiğini gösteriyor. Böylece *Godot'yu Beklerken*'i okumuş olan okur, yazarın kendi eserine verdiği anlamı çoğaltarak okuyacak, yazar da Beckett'in yarattığı *Godot'yu* belli bir taraftan ele alarak kendi yaratısının oluşumundaki temeli okurla paylaşmış olacaktır.

Söz ve durum komikleri de tıpkı *Godot'yu Beklerken*'de olduğu gibi bu oyunda da kullanılmış ve güldürü unsurunu oluşturmuştur. Bu duruma Ahi ve Vahi'nin anlamsız diyalogları, gazetelerle olan fiziksel temasları üzerine ortaya çıkan gülünç durum ve Beyzo ile karşılaştıklarında Beyzo tarafından *Godot*'nun adının bir türlü doğru anlaşılammış olması -*Godot/Dodot*- gibi örnekler verilebilir. Bu unsurların bire bir benzerlerini kaynak metinde bulmak mümkündür.

Tıpkı kaynak metindeki gibi bu oyunda da zaman ve mekân belirsizdir. Birinci bölüm "Bir ham yol kenarı. Nasıl bir arazi olduğu belirsiz bir düzlük uzar gider." cümlesiyle başlar. Mekâna dair en ayrıntılı tasvir bu cümleden ibarettir. Ahi ve Vahi'nin nerede olduklarının bir önemi yoktur. Mekâna dair öğrenilen bilgi, ikilinin üzerinde buldukları toprakların Beyzo'ya ait olduğudur. İkinci bölüm "bir küçük çitin çevirdiği küçük bir bahçe" de başlar. Adı anılan mekânların ismi de uydurmadır. "Ezilonya" adlı bir yerde başlarından geçen olayı anlatmışlardır. Ve ikili "Geristan" adlı bir yerden gelmektedir. Geristan ismine daha önce Cahit Atay'ın 1970 yılında yazılan fakat basılmamış tiyatro eseri *Geristan'da Var Bir Polis* 'te rastlarız. Ve bu eserde Geristan'ın Türkiye olduğunu yazarın "Bir polis memuru, aydın bir adam. Geristan diye bir memleket var, Türkiye. Burada ilerici şeyler düşünen bir polisin dramı... (Cahit Atay)" (Özkan 2011: 24) ifadelerinden hareketle öğreniriz. Toplumsal olanı ön plana çıkarmayı görev edinen yazarın, 1970'de yazdığı oyununda da 1994'de yazdığı oyununda da değişmeyen, baskının ve sömürü düzeninin eleştirisidir. Türkiye'nin geçirdiği zor yılların ülke insanında yarattığı sarsıntının izleri ilk oyunlarında da son oyunu *Godot'yu Beklemezken*'de de ortadadır.



Zamandaki belirsizliğe gelince; oyunun zamanı iki gün gibi gözükse de derinde yıllar sürdüğüne dair göndermeler yer alır. Ahi ile Vahi bir gün öncesinden bahsederler; ama aslında yıllar da geçmiş olabilir. Vahi'nin yeşeren, ağaçları büyümüş bahçesi ya da Ahi'nin başında taşıdığı yıllarca yenilenip durmuş gazetesi bunu kanıtlar niteliktedir. Oyunda zamanın ve mekânın belirsizliği tıpkı Şensoy'un oyununda olduğu gibi sadece yazarın yeniden yazdığı absürd tiyatro örneğinden kaynaklanmamaktadır. Türkiye'de yakın geçmişte yaşanan baskının sonucunda, 1980'li ve 1990'lı yıllarda Türk tiyatrosunda yaşanan durgunluk farklı şekillerde görülür. Kimi oyunlarda tartışmalı konular boş verilip, basit güldürülere yönelme söz konusuysen, kimi oyunlarda ise toplumsal sorunlar ve bireyin sorunları ele alınmaya devam eder. Fakat sorunların ele alınışında, sorgulayıcı bakış açısına da sahip oyunlar, kapalı anlatımı seçerek bu baskı ortamında sivrilmemiş olurlar. Atay'ın da, Beckett'in *Godot'yu Beklerken* oyunu aracılığıyla yazdığı politik bir söyleme sahip olan bu oyununda, zamanın ve mekânın belirsizliği böylece kapalı anlatımı sağlayan unsurlar olarak yorumlanabilir.

Cahit Atay, Samuel Beckett'in oyununu belli başlı benzerlikler ve farklılıklarla, anlamsal dönüştürüme uğratarak yeniden yazmış ve Türk tiyatrosuna bir absürd tiyatro örneği kazandırmıştır.

### Sonuç

II. Dünya Savaşı'nda yaşanan felaketler ve savaş sonrası değişen dünya düzeni insanlığın üzerinde telafisi pek de mümkün olmayan hasarlar bırakmıştır. Hemen her alanda etkisini gösteren savaşın, insanın kendini, dünyayı, varoluşunu derinden sorgulamasına sebep olduğu düşünüldüğünde, bu etkilenmenin insanın en önemli silahı ya da kendini ifade etme aracı olan sanata yansması da kaçınılmazdır. Varoluş sancısı, varlık-yokluk ikilemi; insanın evrende küçücük bir nokta oluşu gerçeği ve bilimde geline en ileri düzeye rağmen yine de insanın ölümlülüğü, kendi sonunun, ileri düzeyde erişmiş olan bilimle getirilebilecek olması ihtimali, insanlık üzerinde büyük bir baskı yaratır. *Godot'yu Beklerken* de insanın varoluşunun anlamı ya da anlamsızlığı üzerine kurulmuş bir oyundur. Bu oyunun yazıldığı ve oynandığı tarihten itibaren sıklıkla ve aynı zamanda çok çeşitli yorumlarla ele alınması, insanın doğumundan ölümüne kadar olan sürede geçirdiği bekleme olgusunu içinde barındırıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Varoluşçuluk felsefesini temelinde barındıran oyun, insanın varoluşu ve yaşamındaki saçmalığı somut olarak sahneye koymayı amaçlamıştır. Bunu da geleneksel anlatı düzleminde yapmak yerine bu düzlemi kırarak, parçalayarak, dönüştürerek yapar. Diyaloglar anlamsızlaşır, olay örgüsü yok sayılır, kişiler belli belirsizdir.

Ayşegül Yüksel, *Samuel Beckett Tiyatrosu* adlı eserinde, bu oyunun, birden fazla anlatım düzleminde çözümlenmesini yaparak, çok katmanlılığına, derin yapısına dikkat çeker. Merkezde olan insanın değişen dünya düzeni ile kenarda kalması, bir hiçliğe saplanması, toplumsallığın haricinde kalınca benini sorgulaması ve ömrü boyunca umarsızca beklemesi (sonu bilerek ya da bilmeyerek) insanı

büyük bir bunalıma sürükler. Evrenseli insanın bu bunalımını yakalayarak sağlayan Beckett'in oyunu bu yüzden her dönem adından söz ettirmiştir. Godot'nun belirsiz kimliği -kim olduğu, neyi temsil ettiği- her zaman farklı yorumlara açık bir kapı bırakmıştır. Yazarın da bu konuda bir şey bilmediğini açıklaması, kaynağı daha da verimli bir hale getirmiştir.

Martin Esslin tarafından bir avangart tiyatro olarak nitelenen absürd tiyatronun, aydınlar gibi kısıtlı bir kesime hitap etmesinden ziyade “yeni bir dil, yeni düşünceler, yeni yaklaşımlar ve çok uzak bir gelecekte olmayan geniş bir kitlenin duygu ve düşünce biçimlerini değiştirecek yeni, canlı bir felsefe sunacak” olması fikri (Esslin 1999: 18), absürd tiyatronun ortaya çıkışının üzerinden uzun yıllar geçmesine rağmen çağdaş Türk tiyatrosunda etkilerinin görülmeye devam etmesinin bir kanıtı olarak ileri sürülebilir. Bu etki 1990'lı yıllardan sonra da doğrudan absürd tiyatro başlığı altında değerlendirilen ve absürd tiyatro etkisi (kimi zaman bilinçli kimi zaman tesadüfi) taşıyan oyunlar aracılığıyla Türk tiyatrosunda varlık gösterir.

Ferhan Şensoy ve Cahit Atay, absürd tiyatronun içinde barındırdığı eleştirel bakışı ve anlamı, anlamsızlığın sayesinde keşfetme girişimini önemseyerek, halk üzerindeki toplumsal ve siyasi baskıyı dile getirmek için Beckett'in eserindeki Godot fikrini kullanırlar. Beckett'in zenginliklerle dolu oyununu, tiyatro formunda, kaynak metni biçimsel bir dönüşüme uğratmadan yeniden ele alan her iki Türk yazar da kendi Godot'sunu ve kendi kişilerini yaratır.

Cahit Atay'ın da Ferhan Şensoy'un da kitaplarına verdikleri isimler, *Godot'yu Beklerken*'e birer açık göndermedir. Her iki oyunun içinde de bu açık göndermelere ara sıra rastlanır. Beckett'in ve oyununun adı açıkça anılır. Okuyucunun, oyunları bu bilgi doğrultusunda okuması gerektiği, oyunların başlığından başlayarak sonuna kadar hissettirilir.

İki tiyatro yazarımızın Beckett'in oyununu yeniden yazmaları, genel bir değerlendirme yapılacak olursa, absürd tiyatronun Türk tiyatrosu üzerindeki en somut etkisi olarak kabul edilebilir. Yazarların ikisi de Godot'ya kaynak metininden daha farklı bir anlam yüklemiştir. Beckett'in oyununda ne olduğu belirsiz olan Godot'nun, Şensoy'un da, Atay'ın da oyununda neyi ya da kimi temsil ettiği az çok bellidir. Yazarların *Godot'yu Beklerken*'i yeniden yazarken yaptıkları dönüşüm biçimsel yönden değil anlamsal yönden olmuştur. Godot kaynak metinde, ısrarla beklenen, umut bağlanan, geldiği takdirde her şeyi yoluna koyacak olan bir kurtarıcı rolündeyken yeniden yazımların her ikisinde de istenmeyen hatta korkulan bir varlık konumundadır. Şensoy'un oyununda Godot'nun geldiği; fakat beklenenin o olmadığını anlaşılması üzerine, gitmesinin istendiği görülür. Buna ek olarak bir gün beklenen doğru Godot'nun geleceğine dair inancın da devam ettiği ve kaynak metnin de bu bağlamda paralellik kurulduğu bir diğer gerçektir.

Atay'ın oyununda yer alan Godot ise gelmemesi gereken, kesinlikle istenmeyen bir Godot'dur. Godot beklenmez, ondan korkulur. Ara sıra sesi duyulan Godot'nun, eğer gelirse her şeyi mahvedeceği korkusu hâkimdir oyun kişilerinde. Yani her iki

yazar da Godot'nun kim veya nasıl bir şey olduğu konusunda kendi yorumunu getirmiş, kendi özgün yaratısını ortaya koymuştur.

Atay'ın *Godot'yu Beklemezken* oyunu, kaynak metin ile karşılaştırıldığında bazı farklılıklar barındırmasına rağmen, onunla hemen hemen aynı çizgide, aynı kurguda yazılmıştır. Yazar oyun kişilerinin adlarını (Godot hariç) ve oyun iletisini özel bir anlama da indirgeyerek değiştirmesine rağmen kişiler ve olay örgüsü kaynak metin ile neredeyse birebir örtüşür. Şensoy'un oyunu ise *Godot'yu Beklemezken* ile kıyaslandığında daha farklı ve daha orijinal bir yaratıdır. Yazar kişileri değiştirir, oyunda işlenen konuyu neredeyse güncel bir sorunu ele alarak oluşturur. Yazarın Godot'su ülkenin başındaki yöneticidir ve ülkede başta susuzluk olmak üzere bazı sorunlar vardır.

Atay'ın oyununda, Beckett'in oyununda olduğu gibi iki kişi üzerinde ilerleyen kurgu Şensoy'un oyununda farklılık gösterir; oyundaki kişi sayısı arttığı için sadece iki kişi ile ilerlemeyen olaylar. Oyunların her ikisinde de değişmiş olan Godot algısı, sonlardaki değişiklikte de kendini gösterir: *Godot'yu Beklerken* nasıl başladıysa öyle biterken yeniden yazımlar aynı edilgenliği göstermez. Atay oyunun sonunda gücünü yitirmiş olan Godot'yu gören ve ondan korkmamaya karar veren kişilerinin, mutsuz bir geçmişleri olmasına rağmen geleceklerine umut dolu bakmalarını sağlar. Şensoy da halkın çektiği sıkıntılar sonucunda Godot'nun ülkeyi terk ettiği gerçeğini ortaya koyar. İstenmeyen ve gitmesi gereken Godot'lar gitmiş, oyunların sonu mutlulukla bağlanmıştır. Hâlbuki *Godot'yu Beklerken* 'de bekleme durumu daimidir, oyunun sonunda da bu daimiliğin süreceği vurgusu yapılmıştır. Her iki yazarın da üzerinde ısrarla durduğu ortaklık Godot'nun bir felaket oluşu ve bir daha gelmemek üzere ortadan kayboluşudur. Oyunlar hakkında kişiler, olay örgüsü ve anlamsal yönden genel bir değerlendirme yapıldığında, Şensoy'un oyununun daha serbest bir yeniden yazım örneği olduğu, Atay'ın oyununun ise kaynak metne daha çok bağlı kaldığı gerçeği ortaya çıkar.

Ferhan Şensoy da Cahit Atay da pek çok farklı anlamı içinde barındıran Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyununu kendi bakış açıları, anlamları ve yaklaşımlarıyla yeniden yazar, bekleme olgusunun nedenini dönüşüme uğratarak...

### Kaynaklar

- ADİYAMAN, Halil (2013) "Godot Üzerine Bir Karşılaştırma", **Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 8/8 Summer: 1-8.
- AND, Metin (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- AND, Metin (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- ARACI, Ebru (2012), *Ferhan Şensoy'un Metinlerinde Geleneksel Halk Tiyatrosunun Çağdaştırılma Biçimleri*, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Ana sanat Dalı, Danışman: Doç. Dr. Fakiye Özsoysal, İstanbul.
- ATAY, Cahit (1994), *Godot'yu Beklemezken*, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları.

- AYDEMİR, Bünyamin (2003), “Absürd Tiyatro ve Yapısal Özellikler”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, 4: 11-29.
- BECKETT, Samuel (2010), *Godot’yu Beklerken*, çeviren: Tarık Günersel, Uğur Ün, İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- BOYACIOĞLU, Fuat (2004) “Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 11: 205-219.
- BULATOVIC, Miodrag (1970), *Godot Geldi*, çeviren: Sevgi Sabuncu, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- BUTTANRI, Müzeyyen (2010) “Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi”, **Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları II, Volume 5/2, Spring:50-91.
- ÇALIŞLAR, Aziz (1995), *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ENGİNÜN, İnci (2007), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ESSLİN, Martin (1999), *Absürd Tiyatro*, çeviren: Güler Siper, Ankara: Dost Yayınları.
- GENÇ, Hanife Nalan (1999), “Samuel Beckett’in ‘Godot’yu Beklerken Adlı Oyununda’ Bekleme Tutkusu”, **Dil Dergisi**, 80, Haziran:32-37.
- GÜÇBİLMEZ, Beliz (2003), “Absürd Tiyatroda İroni”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 15: 96-137.
- İPŞİROĞLU, Zehra (1996), *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- KARABOĞA, Kerem (2002) “Absürd’den Geleneksel’e Genç Oyuncular Deneyimi: Tavatı Kütüphanesi ve Vatandaş Oyunu”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 13: 35-58.
- KOCAMAN, Şengül (2007), “Beklenen ve Uğurlanan Godot’lar Üzerine Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışması: Samuel Beckett/Godot’yu Beklerken, Ferhan Şensoy/Güle Güle Godot”, **Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü e-dergi**, cilt XVIII, 1: 429-444. <http://sosyalbilimler.cukurova.edu.tr/dergi.asp?dosya=420> E.T. 10.04.2013
- KUDRET, Cevdet (1973), *Ortaoyunu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖĞÜNÇ, Yüksel (2010), “Godot’yu Beklerken Oyununda Göstergelerin Kullanımı”, **Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Isparta: 1-6.
- ÖZGÜVEN, Azize (1983), *Çağdaş Tiyatro’da Samuel Beckett’in Yeri*, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- ÖZKAN, Seçkin (2011), *Cahit Atay’ın Yapıtları*, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç. Dr. Abdullah ŞENGÜL, Kütahya.
- ÖZSOYSAL, Fakiye (2010) “Tiyatromuzda Epik ve Absürd Uyarlamalarda Düşünsel Tasarım ve Üretilen Görme Biçimi Üstüne Eleştirel Bir Okuma Modeli”, **Türkiye’de Tiyatronun Yolculuğu**, “Türk Tiyatrosu Günleri” Sempozyumu, 6-8 Kasım 2008, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü, 100.Yıl Salonu A.Ü. Rektörlüğü Tandoğan Yerleşkesi, Bildiri Kitabı, Yayıncı Hazırlayan: Süreyya Karacabey, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları No:259, Ankara Üniversitesi Yayınları No:264: 243-266.
- PEKMAN, Yavuz (2010), *Modern Türk Tiyatrosundan Gelenekselliğe*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- ŞENER, Sevdâ (1998) *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- ŞENER, Sevdâ (2003) *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Yayınları.
- ŞENER, Sevdâ (2010) *Tiyatro Yaşam-Oyun İlişkisi*, Ankara: Dost Yayınları.
- ŞENSOY, Ferhan (1996), *Güle Güle Godot*, İstanbul: Ortaoyuncular Yayınları.

ÇAĞDAŞ TÜRK TİYATROSUNDA SAMUEL BECKETT ETKİSİ: GÜLE GÜLE GODOT VE  
GODOT'YU BEKLEMEZKEN

- TEKEREK, Nurhan (1993), *Popüler Halk Tiyatrosu Gelenegimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- TEZCAN, SELLÜM Zeynep (2010), *Samuel Beckett'in Godot'yu Beklerken, Oyun Sonu, Mutlu Günler ve Krapp'ın Son Bandı Oyunlarında Zaman Kavramının İşlenişi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Erdiç Parlak.
- TÖRE, Enver (2009), "Türk Tiyatrosunun Kaynakları", *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4 /1-II Winter: 2181-2348.
- TUTAŞ, Nazan (2009), "Absürd Diyaloglar: Godot'yu Beklerken", *Littera Edebiyat Yazıları*, 25: 101-114.
- YILDIZ, Mehmet (2011), *Geleneksel Türk Tiyatrosu Orta Oyunu Tiplerinin Ferhan Şensoy Oyunlarına Yansıması*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana sanat Dalı, Danışman: Doç. Dr. A. Pınar Aras.
- YÜKSEL, Ayşegül (2006), *Samuel Beckett Tiyatrosu*, İstanbul: Dünya Kitapları Yayınları.

