



ABSÜRD (UYUMSUZ) TİYATRO BAĞLAMINDA NURİ PAKDİL'İN UMUT ADLI OYUNU ÜZERİNE BİR İNCELEME

*Nilüfer İLHAN**

Öz

1950'lerde önce Fransa'da, sonra da diğer Avrupa ülkelerinde görülen Absürd tiyatro, endüstri devrimiyle birlikte insanın inandığı değerlerin kaybolmasını ve madde karşısında küçülmesini konu edinen modern bir tiyatro hareketidir. Endüstri devriminin oluşturduğu toplumdaki insanların zamanla birbiriyle iletişimi kopararak bir bilinç kaybı yaşadığı ve birey yerine sorgulamayı bırakan kitle-insana dönüştüğü görülmüştür. Absürd tiyatro da insanın düştüğü bu durumu, sahnede renk, ses, müzik ve ışık gibi unsurlar ve alışılmışın dışında bir dille kurgulayarak seyirciyi farklı bir gerçekle karşı karşıya getirmiştir. Bu gerçek önce anlaşılmamakla birlikte, daha sonra varoluşunu sorgulayan insanın dikkatini çekmiştir. Bu makalede ise, Türkiye'de şairliğinin yanı sıra daha çok bir fikir adamı olarak adından söz ettiren Nuri Pakdil'in Absürd tiyatro tekniğiyle 1974 yılında yayımladığı Umut adlı oyununda Absürd tiyatro yazarlarının ortaya koyduğu ancak bir çözüm getiremediği kent insanının problemleri ele alınmış ve söz konusu oyunda da bu çözümün ne olduğu açıklanmıştır. Aynı zamanda, oyunun Absürd tiyatroyla olan benzerliği ve farklılığı da çeşitli unsurlardan yola çıkılarak gösterilmiş; kötümser bir bilinçle irtibat kurulan ve absürd olarak yorumlanan bir dünyaya, yazarın nasıl bir anlam verebildiği de cevaplanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Absürd tiyatro, Nuri Pakdil, insan, bilinç, dil.

* Yrd.Doç.Dr., Bozok Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, nilufer_-ilhan@hotmail.com

A STUDY IN THE CONTEXT OF ABSURD THEATER (INCOMPATIBLE) ON NURİ PAKDİL'S PLAY CALLED UMUT

Abstract

In France before 1950 then in other European countries, the Absurd theater, with the industrial revolution in the face of human and material diminution of the loss of values, believes focusing on the modern theater movement. People in the society created by the industrial revolution time off from communication with each other, rather than a loss of consciousness and the individual questioning his left turned into a mass-to-human. The Absurd theater situation of people fell on the stage, color, sound, music and lighting and unusual elements such as the notion of a language which the audience has faced a different reality. This fact is not understood, it is first attracted the attention of people questioning the existence of the later. In this article, as well as in Turkey, more than poet an idea which has made a name as a man of the Absürd theater of Nuri Pakdil'in technique published in 1974, put forward by the authors of Hope's play, The Absürd theater absurd, but is discussed and a solution to the problems that people in the city is unable to that this solution is described. At the same time the Absürd theater with the play on the basis of similarities and differences between the various elements are shown; pessimistic established contact with a consciousness and a sense of how absurd that you can author a world that is interpreted as the answer sought.

Key Words: *Absürd theater, Nuri Pakdil, human, consciousness, language.*

1. GİRİŞ

19. yüzyılda, endüstri devrimiyle birlikte insanın inandığı değerler bütününi yitirmesi sonucunda görülen ruhsal karmaşa; yaşamın anlamsız, boş ve saçma olduğuna dair bir algıyı beraberinde getirerek, 20.yüzyılda absürd düşüncenin ve ardından da Absürd tiyatronun doğmasına zemin hazırlamıştır. Aklın rehberliğinde gerçekleşen endüstri devriminin, toplum yaşamında refahı ve ilerlemeyi artırdığı yadsınamaz bir gerçektir.

Ancak sonrasında bu refahın ve ilerlemenin, maddeyle bir doyuma ulaşan veya maddenin ağırlığı altında ezilen insanda, kendilik değerlerini bir kayba uğrattığı gözlemlenmiştir. Özellikle bu değerler kaybı, kalabalıklardan oluşan kent yaşamında ortaya çıkmış ve burada, insan kendini sorgulayan bir birey yerine farkındalık bilincini yitiren bir kitle-insana dönüşmüştür. Kitle-insan ise, duyuuları körleşmiş, kendine ve yaşadığı topluma söz geçirecek bir bilinçten yoksun olarak varlığını belirsizleştirmiştir (İpşiroğlu, 1996: 15). Bu belirsizleştirmede, ağır silahlar altında gerçekleşen I. ve II. Dünya Savaşı sonuçlarının da, toplumsal hayata yansımalarının etkin rolü olduğunu ifade etmek gerekir. İşte Absürd tiyatro da, yaşadığı dünyayı umutla bakmayan ve varoluşunu “korku”, “kuşku”, “güvensizlik”, “yalnızlık”, “yabancılaşma” ve “iletişimsizlik” gibi kavramlar çerçevesinde anlamlandırmaya çalışan kitle-insana bakışını çevirmiştir.

Varoluşçu felsefenin de önemli bir dinamiğini oluşturan absürd kavramı; “uyumsuz”, “saçma” ve “boş” (TDK, 2005: 4) anlamlarına gelmektedir. Ancak tiyatrodaki yazarların kitle-insanı, yaşadıkları dünyanın gerçekleri ile karşı karşıya getirmek, onların bilinçlerini ortaya çıkarmak ve kendileriyle hesaplaşmak amacını taşımasıyla anlamsız olmadığını göstermektedir. O hâlde Absürd tiyatro, endüstri devrimiyle birlikte şekillenen modern toplumda, sunulan gerçeklere tepki olarak “*sanatın gösterdiği bir protesto çılgılığı*” (Şener, 2010: 300) olarak belirlemiştir. Kitle-insanı düşünmeye, sorgulamaya ve ardından da kendi olmaya doğru bir çağrıda bulunan Absürd tiyatro, ilk kez Fransa’da, sonra da İngiltere, Almanya, İtalya, Çekoslovakya, Polonya ve İspanya gibi ülkelerde yazılmış ve sahnelenmeye de başlanmıştır. Endüstri devriminin getirdiği problemlerin ulusal değil de, bütün insanlığı ilgilendiren problemler olması, Absürd tiyatroların kıtalar arasında hızla yol almasında ve “*ortak bir bilincin ifadesi*” (Şener, 2010: 298) olarak kendini göstermesinde etkin rol oynamıştır. Bununla birlikte bu tiyatro, yazarların bir araya gelerek ve bir manifesto yayımlayarak ilkelerini belirleyen bir tiyatro da değildir. Bundan dolayı Absürd tiyatroya bir akım demektense, bir

hareket ve bir oluşum demek daha yerinde bir tanım olmuştur. Samuel Beckett, Eugéne Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, Harold Pinter, Edward Albee ve Vaclav Havel Absürd tiyatro örneklerini veren oyun yazarları olarak ortaya çıkmış ve bu eğilimle birçok oyunun yazılmasında ve oynanmasında etkili olmuşlardır.

İnsanlar arasındaki umutsuzluğu, yabancılaşmayı, yalnızlığı, iletişimsizliği ve uyumsuzluğu temel izlek olarak alan Absürd tiyatro yazarları, söz konusu izleklerin ortaya çıkışını *“kesin hatları çizilmiş ve iyi tanımlanmış inanç ve değerler dizgesinin yitirme[siyle]”* (Çalışkan, 1995: 15) ilişkilendirirler. Bu değerler yitiminin kitle-insanda oluşturduğu anlamsızlık ve boşluk duygusuna odaklanırlar. Bu bağlamda merakla beklenen olaylar silsilesi yerine, durağan ve imgelerle yüklü şiirsel bir anlatım/ görüntü ortaya koyarlar. Martin Esslin, Absürd tiyatrodaki kullanılan bu şiirsel dilin kullanımını çoğulcu bir yaşamla bağlantı kurarak kitle-insanın kaotik dünyasını imlediği görüşünü *“Absürd tiyatro, şiirsel çabayı sahnenin somut sahne imgelemine taşıyarak, mantığı, tutarsız düşünce ve dili bir tarafa atmada yalın şiirden daha ileri gidebilir. Sahne çok boyutlu bir araçtır; görsel unsurların, devininin, ışık ve dilin aynı anda kullanımına izin verir. Böylece [Absürd tiyatro] bütün bu unsurların uyumlu ilişkisini içeren karmaşık imgelerin aktarılmasına uygundur”* (1999: 316-317) sözleriyle ileri sürer. Dil, oyunlarda imgesel olmakla birlikte, insanlar arasında iletişimsizliği de çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu durum da, insanın sahip olduğu kendilik değerleri bütünündeki bir yarılmanın/ yitimin, dilde de belirginleşerek aynı sözcükleri kullanan ama aynı dili konuş[a]mayan bir yaşam alanında kitle-insanın iletişimsizlikle geldiği noktaya işaret eder. Böylece hem şiirsel hem de kopuk dille birlikte müzik, ışık, ses ve çeşitli imgesel değeri olan unsurlar da, kitle-insanın makro dünyasını mikro sahneye taşıyarak onları sarsmayı ve şaşırtmayı hedefler. Ancak, bir çıkış yolu göstermeyen ve bir teklifte bulunmayan oyunlar sadece bir hedefle sınırlı kalmışlardır.

İşte bu noktada eserlerinde modernizmin oluşturduğu kitle-insanın problemlerine eğilen ve bu problemler karşısında bir teklifte bulunan Nuri Pakdil karşımıza çıkar. 1970'lerden itibaren çeşitli türlerde yazdığı eserlerle adından söz ettiren şair ve mütefekkir Nuri Pakdil'in (1934-) oyunlarında modern bir tiyatro hareketi olan Absürd tiyatroyla bir yakınlık kurduğunu söylemek mümkündür. Nuri Pakdil'in Absürd tiyatro ve varoluşçu yazarlara olan ilgisi, üniversite yıllarında çeşitli okumalarla başlayarak ardından da yaptığı çevirilerle devam etmiştir. Özellikle Dostoyevski, Camus, Sartre, Faulkner, Exupery, Beckett ve Ionesco beğendiği Batılı yazarların başında gelmiştir. Pakdil'i bu yazarlara yaklaştıran durum ise, insanın varlığını sorgulamaları ve hayatın görünmeyen gerçekleri ile insanı karşıya karşıya getirmeleridir. Eserlerinin izlediği oluşturan kimlik sorunu, aidiyet, yozlaşma, çürüme ve yabancılaşma gibi meseleler, onu söz konusu yazarlara yaklaştırmakla birlikte, absürd düşünceden insana kendilik değerlerini hatırlatması, ona ontolojik bir bilinç yüklemesi ve bunu da bir pratiğe dönüştürmesi hususunda ayırmıştır. Kitap olarak yayımladığı ancak sahnelenmeyen *Umut* (1974), *Put Yapımevleri* (1980), *Korku* (1980), *Kalbimin Üstünde Bir Avuç Güneş* (1982) ve basılmayan *Belge* (1972), *Bir Öldürme Töreni* (1977) ve *Bakır Dönemi* (1979) adlı oyunları da Absürd tiyatronun izlek ve biçiminin yansıdığı önemli oyunlardır. Biz de bu makalede, yazarın *Umut* adlı oyununda bu eğilimin içeriğe ve biçime ne şekilde yansıdığını, ortaya çıkan benzerliğin ve farklılığın ne olduğunu incelemeye çalışacağız. Öncelikle olarak oyunun kısaca içeriği ve yapısına değinilecek, sonra da bilinç kavramından hareketle kişilerin çözümlenmesine ve oyundaki dil, ışık, renk, müzik ve ses gibi unsurların işlevine dikkat çekilecektir.

1.1. Absürde Çözüm Bulan Bir Oyun: Umut

Gerek şiirlerinde, gerek yazılarında “*sürekli umut içinde olalım*” (Pakdil, 2004: 350) mesajını veren ve kimi kez de şiirlerinde Ebubekir Sonumut müstearını kullanan Nuri Pakdil, Absürd tiyatrodaki izleyicinin/okurun pek de görmeye alışık olmadığı bir izlek olan

umudu, oyununa taşımakla insandan ve modern dünyadan umudunu kesmediğini ortaya koyar. Ona göre, her ne kadar insan, modern yaşam içerisinde bilincini kaybedecek birçok unsurla karşı karşıya gelse de, kendilik değerlerini bildiği müddetçe hayatı anlamsız, boş ve saçma bir perspektifle değerlendirmeyecektir. Yazar, bu bağlamda *“umut, konuştuğça büyür, aşar sizi, kendinizi de, ülkenizi de aşar: yeryüzüne bir elektrik akımı gibi geçer umut”* (Pakdil, 1979: 72-73) sözleriyle umutla yaşama bakılması gerektiğinin altını çizer.

Oyunda “umut”, yozlaşan ve çürüyen bir topluma bilinci, bilincin getirdiği sorumluluğu ve kendilik değerlerini hatırlatacak ve bu şekilde tekrar bir dirilişi sağlayacak duygunun genel adıdır. Bu umudun gerçekleşip gerçekleşmediği değil, kaotik bir dünyada bilinçli bir insanın bu duyguyla nasıl bir direnç göstereceği üzerinde durulur. Yazar, oyunda ülküdeğere sahip çıkan tipler ve bu tiplerin karşısına görünmeyen ancak modernizmin değerlerini benimseyerek kitle-insana dönüşen yani karşıdeğere sahip tipleri çıkararak dramatik bir aksiyon sağlamıştır. İdealize edilen tipler; bilinç, Tanrı inancı, aile, sevgi, aşk, şiir, eylem, doğa gibi ülküdeğerle tanımlanmakta, varoluşsal sorunlara işaret eden karşıdeğerdeki tipler de yabancılaşma, yalnızlık, kent, çürüme ve yozlaşma gibi insanın bilincini yok eden kavramlarla karşılık bulmaktadır. Bu şekilde yazar, Absürd tiyatro yazarlarının durumu sadece tespit etmekle olan bilinçlerini aşarak, anlamını yitiren insan ve dünyaya bir çözüm teklifinde bulunmakla onlardan ayrılmıştır. Yazarın, bilinçle şekillenen ülküdeğer ve kendini bilme bilincinin uzağına düşerek oluşturduğu karşıdeğeri kişi-kavram-simge yoluyla KORA (Korkmaz, 2002: 273) şemasında şöyle görmek mümkündür.

	Ülküdeğer (Tematik Güç)	Karşıdeğer (Karşı Güç)
Kişi	Söylevci, Bay, Bayan, Soruşturmacı, Bir Numaralı İşçi, Bekçi, Birinci Köylü, İkinci Köylü, Tabutçu, Sonsuz İşçi	kitle/kent-insanı (kendilik değerlerini yitiren insan)
Kavram	doğa, kasaba, bilinç, marş, Evrensel Ruh (Tanrı), ölüm, korku, umut, konum, sadelik, özgürlük, emek, aile, anne, şefkat, sevgi, aşk, düş, eylem	kent, teknoloji, savaş, fabrika, makine, silâh, eşya, para, sıkıntı, öfke, yozlaşma, yabancılaşma, yalnızlaşma, çürüme
Simge	Söylevci, Soruşturmacı, Bekçi, Tabutçu, Sonsuz İşçi, kitap, mâbed, çocuk, koyunsuz çoban tablosu, toprak, şiir, kaşıntı, defter, baston, kazma, kürek, kahverengi, mavi, sarı, ışık	kent, apartman, kurumuş ağaç, katran dolu kazan, peynir, kötü ruh, cin, bit, gri, siyah, kırmızı, lacivert, karanlık

Şema 1. KORA Şeması

Şemada görüldüğü gibi, yazar, Camus ve Sartre ile başlayan ve Absürd tiyatro yazarlarıyla devam eden insanın ve hayatın anlamını yitirdiği sorunsalına ülkü değerlerle karşılık vererek, bu noktada bırakılan boşluğu doldurmuştur. Bu boşluğu da kentte yaşayan ama kentin değerlerine kendini teslim etmeyen bilinç sahibi tipler aracılığıyla doldurmaya çalışmıştır. Bu bağlamda, ülküdeğerlere sahip kişilerin kavramsal ve simgesel değerler düzleminde oluştuğunu; bu şekilde her birinin unutulmuş ve yitirilen değerleri hatırlatma işlevinde bulunduğunu söylemek mümkündür. Nitekim yazarın simgesel bağlamda kullandığı kişi ve mekân isimlerini belirsizleştirmesi de Absürd tiyatrodaki olduğu gibi, yazarın mesajını bir tek ulusa indirgemeyip bütün

insanlığa ait bir çağrıda bulunarak evrenselliği yakalama çabası olarak yorumlanabilir (Sarı,1974: 1).

Umut, her biri dört tabloda meydana gelen iki bölümden oluşmaktadır. Yazar, bu bölümlerde verilmek istenen mesajın anlaşılması için dekor, kişilerin listesi, öndeyiş ve Söylevci'nin konuşmasına başta yer vermekle okuru oyuna hazırlamış olur. Belli bir olay örgüsünün olmadığı ve sahnede tiplerin mesajını verip çekildiği oyunda, “*eyleme dayalı ancak o eylemi duruma indirgeyen ve merkezinde yine evrensel durumu barındıran*” (Aydemir, 2003: 13) bir kurgu söz konusudur. Bu kurguda klâsik oyunlardaki serim-düğüm-çözüm gibi bir kurgulama tekniğinin aksine, “*nerdeyse oyunun tümü bir düğüm ve oyun içindeki her aydınlanma anı çözüm[e]*” (Lekesiz, 2004: 161) karşılık gelerek oluşmuştur. Oyun, Absürd tiyatrodaki olduğu gibi, gündelik yaşam içerisinde bir kesitin alınmasıyla başlayıp, yine bir kesite yer verilmesiyle bitmiştir.

1.2. Anlamını Yitiren İnsan ve Dünyaya, Bilinç ve Sevgiyle Şekil Verme

Absürd tiyatronun en önemli izleğini, “*sahip olduğu her şeyi, bildiği her şeyi ve olduğu her şeyi kaybeden insanın*” (Berman, 2010: 27) içine düştüğü boşluk ve hiçlik duygusu oluşturmaktadır. İnsan bu boşlukta, kimi kez eylemsiz kalmakta, kimi kez de etrafının görünmeyen güçler tarafından sarıldığını düşünerek endişeye ve korkuya kapılmaktadır. Bu durumda o da, birey ve sorumlu bir insan olarak bu güçlüklerle baş etme yoluna gitmektense, kendisini belli bir kalıp ve şekle koyan değerler sistemine uymakla yaşamını sürdürmeye çalışır. Üretmekten ziyade tüketim, düşünmekten ziyade görmeye ve izlemeye odaklı edilgen bir varlık konumuna gelir. İnsanın düştüğü bu tıkanma ve çürüme süreci, Nuri Pakdil'in bütün eserlerinde başat konuları teşkil eder. O, her şeyden önce insanı, sorumluluk sahibi büyük bir varlık olarak tanımlamakla, kendilik değerini yitiren kitle-insandan ve Absürd tiyatro yazarlarının saçma ve uyumsuz gibi adlandırmalarından ayırmıştır. Ona göre insan, sonsuz âleme

eklenen, sırları çözmeye çalışarak varoluşunu anlamlandırmaya çalışan ve büyüklüğü de “sorumluluğu yüklenişinden gel[en]” (1979: 29) bir varlık olarak tanımlanır. Sorumluluk/ bilinç sahibi olmak da insanın bu dünyaya niçin geldiği ve nasıl yaşaması gerektiğini hatırlatmaktadır. Bu şekilde kitle-insandan ayrılan Jung'un ifadesiyle bireyleşme sürecinden geçen birey/insan da, saçmanın, boşluğun ve hiçliğin kıyılarında dolaşmayarak ve kendilik değerlerine sahip çıkarak özgürleşmeyi sağlamış olacaktır (Fordham, 2011:108).

Umut'ta, insanın bilinçli/ sorumluluk sahibi olması gerektiği başta Söylevci olmak üzere, oyunun bütün tipleri tarafından hatırlatılmaktadır. Bunlar, insandan ve dünyadan umudunu kesmeyen, varoluşun bilincine sahip olan ve dolayısıyla kendilerini bilen tipler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendini bilme ise, “başkasıyla yürüttüğü ilişkilerden yola çıkarak ben'e ulaşmak[tır]. İnsan, başkasını tanımakla ve duyumsamakla kendisini keşfetmektedir” (Şeriatı, 2010: 30). Oyunda da yazarın sözünü emanet ettiği Söylevci, varlığın bilincine sahip biri olarak, kalabalık izleyici kitlesine/okura bunu duyurmak ve sorduğu sorularla da onların kendilerini tanımalarını ve kendileriyle bir hesaplaşmaya gitmelerini istemektedir:

“Keskin bilinç önce. (Güler) Özür Dilerim, hiçbirimizin bilincini ölçecek aygıt daha bulunamadı.(Araştırır) İçinizde doktor var mı? Esenlik diliyoruz onlara. Yürek çarpıntılarımızı kolaylıkla ölçebiliyorlar. (Düşünür) Ama yazarın amacı, bilincimizin çarpıntısını duymamızdır. Kuşkusuz karışık bir iş. Çok önemli görünüyor ama. Ne bir güldürü, ne de acıklı bir oyun. (Oturur) Âdem ile Havva'nın inişlerinden beri durmadan yürüyoruz. (Kalkar. Sahnenin önünde yürür. Durur.) Bir engel kaldı aşamadığımız: Bilinçsizlik. Hepimiz bilinçli olsak durum böyle mi olur?” (Pakdil, 1997: 14).

Söylevci'nin bu sözleri insanlara tekrar yaratılış bilinci kazandırmayı ve onları varoluşları üzerine düşündürmeyi göstermektedir. Düşünmeyi büyük bir eylem olarak gören

Söylevci, bu şekilde modern dünyada hızla yarışan insana, kendi ben'inin sesine kulak vermeye bir çağrıda bulunarak onları iç dünyasında bir yolculuğa çıkarmayı hedefler. Eylemin ilk merhalesi olan düşünme, böylece insanın bilinçsizlik hâlinde çıkıp, erginleşme dönemi olan kendini bilmeye doğru bir adımın atılmasındaki ilk rolü oynayacaktır. Söylevci, insanları düşündürmeyi hedeflediği soruların ardından kişiliklerin çürümesine, kentteki nüfus arttıkça insanlar arasında boşluğun açılmasına, doğanın hoyratça kullanılmasına ve aşk gibi bir kelimenin anlamının yitirilmesine de değinerek oyunda ele alınacak olan temel düşünceleri özetlemiş olur.

Söylevcinin ardından sahneye gelen Bay, modern insanın pek de hoşlanmayacağı bir konu olan ölüm bahsini açarak izleyiciyi/okuru tedirgin etmek ve ardından da düşündürmekle varlık-yokluk ve hayat-ölüm bilincine sahip olmalarını istemektedir. Ölümün Bay tarafından söz konusu edilmesinde, modern insanın üzerinde konuşmaktan çekindiği bu bahisle onun ruhsal erginleşmesinde önemli bir dönemeç olacağı düşüncesi yatmaktadır. Ölüm, Jean Baudrillard'ın *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* adlı kitabında da belirttiği gibi, modern insan için artık evcilleştirilmekten çıkan ve varlığı her şekilde gündelik yaşamdan kovulan bir olgu hâline dönüşmüştür (2008: 331). Bu bağlamda Bay'da "*özür dilerim, mutlu topluluğunuzu tedirgin etmek istemezdim bu kelimeyle[ölümle]*" (Pakdil 1997: 23) cümlesinde ironik bir anlatımla mutlu olduğunu zanneden bir kitleyi ölüm bahsiyle sarsmak ister. Bu sarsma eylemine, teknolojinin kötü kullanımından kaynaklanarak insanlığa vermiş olduğu zararı da ekler ve Absürd tiyatrodaki olduğu gibi, teknolojinin görünmeyen öteki yüzüyle izleyiciyi/okuru karşı karşıya getirir:

"Afrika uzak sayılmaz buraya. (Sahneyi, enine boyuna, oradan oraya arşınlamaya koyulur) Savaş pilotları eksik olmasınlar yakınlaştırdılar ülkeleri birbirine. (İç çeker) Öksürsem Amerika'da duyulacak. (Güler) Bir küçük ayrıntı bu. (Canlılıkla) Ölüm bağı ile bütün kıtalar bağlandı. Bağ kopsa.. (Dalar) evet kopsa.. (Oturur) kurtulacağız. (Güvenli

bir sesle) *Mantiğimi nasıl buluyorsunuz? Ne barış mantığı, ne de ölüm mantığı. Çünkü her birinin tek başına bir anlamı da yok.* (Güler) *Kalmadı*" (Pakdil, 1997: 40).

Bay'ın bu sözlerinde, hayatı kolaylaştırmak yerine, insanların birbirlerine gücünü ve iktidarını göstermek için kullandığı teknolojiye karşı bir eleştiri söz konusudur. İnsan, kendi ürünü olan bu silahlarla kendi cinsini yok etmek ve ontolojisini bu bağlamda kurmak için çalışmaktadır. Âdeta, modern dünyada bir savunma aracı olarak meşrulaştırılan ağır silahlar, bir korku ve kaygının da oluşmasında bir temel oluşturmuşlardır. Bu durum da, her an savaşıma tehdidiyle yaşamın içerisine dâhil olan insanı, ürkek ve korkak bir varlık hâline getirerek kitle-insana dönüştürmüştür. Varlığını karşı çıkararak değil, susarak ve pasifize ederek gösteren insanın bu hâli de Ionesco'nun *Gergedanlar* oyunundaki gergedan metaforunu imler. Bir kitle-insan olmayan, ancak tehlikenin farkında olan Bay'da da bu durum zaman zaman bir umutsuzluğa yol açar. O zaman da, Bay, insanın hayata tutunmasını ve modernizmin getirdiği değerler karşısında daha dik durmasını sağlayacak ülküdeğerler dizgesi içerisinde kavram ve simgesel bir boyutta yer alan Tanrı inancı ve şiir gibi unsurlara sarılmakla bir çözüm yolu bulur. Örneğin keskin bir bilincin ürünü olan şiir, oyunda hem bir eylem aracı, hem de hafızanın tazelenmesinde yani insana varoluşunu hatırlatması hususunda etkin bir işlev üstlenir. *"Şiirle elde edilen doyum aynı zamanda bir açlığın başlangıcıdır. Çünkü her şiir insanın bütünüle arasında bulunan mesafe hakkında sahip olduğu bilinçlilik durumudur, her şiir insanın bütüne olan hasretini kamçılar"* (Özel, 1994: 26). Bay, dilin kullanılmaktan eskidiği bir çağda, ancak bu şiir dilinin kaybedilen bir bilinci insana tekrar kazandırabileceğini düşünür. Bay'ın da *"şiirle karanlık çarpışıyor şimdi"* (Pakdil, 1997: 39) sözünde, şiirin getirmek istediği bilinçle, modernizmin var ettiği bilinçsizliğin çarpışmasını görmek mümkündür. Şiir, çağdaş dünyada tıpkı bir barbar gibi otantikliğini koruyarak yaşam alanı bulmaya çalışır. Bu bağlamda oyunda, Bay tarafından kentin üstüne karabasan gibi çöken ve yabancılaşmanın simgesi olarak temsil edilen Kötü

Ruh'un, şiirin bu bilinçli ve hafızayı tazeleme misyonundan dolayı ondan korktuğu ve rahatsızlık duyduğu dile getirilir.

Soruşturmacı ise, kentte yaptığı araştırmalar ve gözlemler sonucunda umutsuzluğa ve kuşkuya kapılan bilinç sahibi simgesel değeri olan biri olarak karşımıza çıkar. Ancak Soruşturmacı'daki bu umutsuz ve güvensizlik duygusu, Absürd tiyatro karakterlerinde görülen bir hiçlik ve anlamsızlık temeli üzerine inşa edilmemiştir. Burada Soruşturmacının, insanın varoluşunu unuttuğu ve aymazlığa daldığı zaman geçmişte nasıl cezalandırıldıklarını hatırlamasından kaynaklanan bir korku ve endişeye sahip olduğu görülür. Dolayısıyla geçmiş, onda bugünü anlamlandırmak için var olmakta ve bu varoluş da onun bilincini daima uyanık tutmaktadır. İnsanın yaptıklarını kayıt altına almak için onları konuşturur ve konuşulanları da yazar. Böylelikle Soruşturmacı, elde ettiği bulgularla modern/kent insanın nasıl bir çıkmazda olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Bir bilinç sahibi olan Bay ile yaptığı konuşmalarda da korku ile umut (havf ve reca) arasında gidip gelmektedir. Pakdil, *Bağlanma* kitabında bilinçli insanın gerek korku, gerekse de umudu içinde taşınmasını bir acziyet olarak değil, insanın iç dünyasını dengeleyen güçler olarak değerlendirir (1979: 68). Nitekim Soruşturmacı "(Çılgınca güler). *Her şeyin üstündeyim. (Bir ân) İnsanım ben. (Kollarını açarak birşeyi kucaklamak ister) Bunun için güçlüyüm ya. (Boşlukta bir noktaya bakar) Unutmuş kentliler insanın içinde kabaran fetih coşkusunu (Güler) Yenmeliler insanı çürüten put korkusunu. (Dalar) Kanala akıtmalı içimizdeki bu korkuyu"* (Pakdil 1997: 72) sözleriyle insanın kendi ben'ine bir dönüş yaptığı zaman korkunun yerini umuda bırakacağını belirtir.

Korku ve umut (havf ve reca) arasında olan bu karışık ruh hâli, modern dünyada insanın kendisi olarak kalabilmesinin zorluğuna da dikkat çeker. Burada, bilinçli insanın değerleriyle modern dünyanın/kent hayatının değerlerinin çatışmasını ve bu çatışmanın da bir uyumsuzluğa neden olduğunu söylemek gerekir. Absürd tiyatronun

da başat izleklerinden olan uyumsuzluk, *Umut*'ta önce insanın bilinçli olmasıyla, sonra da değerlerine sahip çıkmasıyla kendini gösterir. Bu uyumsuzluk ise, bilinçli insanın kentteki çürüme ve yozlaşmayı gördükten sonra oyunda bir huzursuzluğun simgesi olarak ortaya konan kaşıntı ile verilir. Kaşıntı, bilinçli insanın kent yaşamına verdiği tepkinin ilk göstergesi olarak kendini belirginleştirir.

Söylevci, Soruşturmacı ve Bay gibi entelektüellerin ardından kent hayatına teslim olmayan ve değerlerini koruyan irfan sahibi kişiler olarak da Bir Numaralı İşçi, Bekçi, Birinci Köylü, İkinci Köylü, Tabutçu ve Sonsuz İşçi sahnede yerlerini alarak ülküdeğerlerini ortaya koyarlar. Bir Numaralı İşçi, emeği ve alın terini yücelterek sermaye sahibi patronun karşısında durmakta, Bekçi ise doğayı ve simgesel anlamda insanın konumunu beklemekle kentin karşısında yer almaktadır. Yazar, bilhassa Bekçi tipiyle insanın konumuna dikkat çeker. Çünkü, bir zamanlar sorgulayarak kazanılmaya çalışılan konumun, insanın hakikatle kurduğu bağın zayıflamasıyla birlikte artık varlığını yitirdiğini düşünmektedir. İnsanın konumsuzluğu burada sadece oyunun geçtiği ülke insanını değil, bütün insanlığın ortak bir meselesi haline gelerek evrensel bir boyut kazanmıştır. Bu mesele de hayatın absürd ve boş olarak anlamlandırılmasını kaçınılmaz kılmıştır. Konumunun bilincinde olan Bekçi, bu durumdan insanın ancak, varlığını sorgulamakla ve hesap vereceği bir varlığa inanmakla kurtulacağına inanır.

Toprakla yaşamlarını anlamlandırmaya çalışan Birinci ve İkinci Köylü'nün bilincine gelince onlar da kent ve doğa karşıtlığı üzerinden konuya yaklaşarak, doğa bilinci edindiklerini gösterirler. Toprakla uğraşmak, onlara doğanın bir parçası olduklarını hatırlatmış ve doğadaki güzellikleri fark etme şansını yakalatmıştır. Dolayısıyla toprak onlar için, kendine dönüşün ve aidiyetin sembolüdür. *Bağlanma* kitabında "*insanın topraktan yaratıldığına inanıyorum: bağlıyım bu temel olguyla + eşanlamlıdır toprak varoluşla*" (1979: 77) diyen Pakdil, toprakla insanın yaratılış hadisesindeki öneme dikkat çeker. Ancak, bu hadisenin kentte toprağı görmeyen kent insanı tarafından

unutulduğunu ve bu unutuşunda bir aidiyet kaybı meydana getirdiğini köylü tipinden hareketle hatırlatır. Sonuç olarak yazar, kent insanındaki çürüme ve bozulmanın temelini topraktan kopmaları ve köklerini yitirmeleriyle ilişkilendirir.

Kentin değerlerine yenik düşen ve bunun sonucunda ölen insanların ölümlerini kaldırmakla yükümlü olan Tabutçu ise, yazarın modernizmle birlikte bütün kendilik değerlerini yitiren kent insanının geldiği son noktayı göstermesi için kurguladığı simgesel bir tip olarak sahnede yerini alır. Tabutçu'nun gömdüğü bu ölümler, doğayla bağlantısını kesen, eşya arasında kaybolan ve varoluşlarını unutan kimseleri işaret etmektedir. Yazar, bu şekilde modern insanın ruhsal olarak bittiğini ve kenti ise varlıklarıyla değil cesetleriyle doldurduklarını ortaya koymaktadır. Son olarak sahneye gelen Sonsuz İşçi de, çalışan ve emek veren insanların bir temsilcisi olarak kent insanını gözlemlemekte ve bilinci uyanık biri olduğunu göstermektedir. Zaman bilincine sahip olan Sonsuz İşçi, bu konuda kent insanının para kazanma hırsı yüzünden zamana hükmedemediklerinin ve bir meta gibi yaşadıklarının altını çizer.

Görüldüğü üzere oyunda, toplumun farklı kesimlerinden seçilen bütün tiplerin modern hayatın değerlerine karşı bilinçle nasıl bir mukavemette buldukları gösterilir. Yazar, bu tipler aracılığıyla Absürd tiyatro yazarlarının kilit meselelerinden olan anlamsızlığı, hiçliği ve boşluğu bir kenara atarak, bilinçle bu meselelerin üstesinden gelinebileceği tezini ortaya koyar. Bu bağlamda yine, Absürd tiyatrodaki görülen iki kişilik ilişkilerdeki – çoğunlukla evlilerde- yabancılaşmanın ve iletişimsizliğin üstesinden de aşkla/sevgiyle gelinebileceğini ideal bir evli çift olan Bay ve Bayan'ın evliliklerinde göz önüne getirir. İsimleri ve yaşları verilmeyen, bütün bilinçli kadınların ve erkeklerin temsili olarak düşünülen Bay ve Bayan, evliliklerini aşk/sevgi üzerine inşa ederler. Bayan, *“uzunca boylu. Kareli kahverengi giysi. Güneşe süt yapıışı bir yüz. Bir anda esmer, bir an sonra beyaz. Sesi, en çoşkulu bir nehir. Saçları toplu başında. Yaşı: Aşkın yaşı”* (Pakdil, 1997: 20) Bay ise, *“Bayan'la aynı boyda. Ciddî. Sade giyimli. İlk bakışta bir yazar ürkekliliği, az sonra bir*

eylemci oturmuşluğu. Saçları kulaklarını kapatıyor. Sesi, kocaman bir çekiş sesi. Bakışları somut. Nereden baksa Afrika'yı görüyor. Yaşı: Eylem yaşı"(Pakdil, 1997: 20). Görüldüğü gibi, yaratılış gereği birbirinden farklı olan bu iki insan, evlilikle bir araya gelerek, birbirlerine duydukları aşk ve sevgi sayesinde tamamlanmaya çalışırlar. Bayan , oyunda anneliğin, şefkatin, naifliğin ve neşenin; Bay ise ciddiyetin, eylemin ve duyarlılığın timsali olarak birbirini tamamlarlar. Büyük bir yabancılaşma ve yalnızlaşmanın olduğu kentte –Bay bu kentin çürümüşlüğüne peynir metaforuyla imler- yaşayan Bay ve Bayan, bu yaşam içerisinde birbirlerine sevgiyle kenetlenmekle birlikte, yaşadıkları kentin ve dünyanın problemlerine de kulak tıkamazlar. Örneğin, Bay'ın “[n]ereden baksa Afrika'yı görmesi”nde Batılı devletler tarafından bir sömürge alanı hâline getirilen Afrika'nın maruz kaldığı zulme de dikkat çektiği görülmektedir.

Bay ve Bayan'ın sevgilerinin güçlü olmasında hayata ortak inanç, zevk ve anlayışla bakmalarının etkisi söz konusudur. Her ikisi de modernizmin dayattığı değerler yerine, kurtuluşu kendilik değerlerinin bir unsuru olan Tanrı inancı, doğa ve şiirde ararlar; bu değerlerle kurdukları temas sonucunda insanı ve dünyayı anlamlandırmaya çalışırlar. Böylece yazar, kentte yaşayan bireyin öncelikli olarak bilinçli ve sevgiyle şekillenen bir aileye sahip olmasının altını çizerek, bu atmosferde büyüyen bireyin kendisi ve toplum karşısında dik bir duruş sergileyebileceği tezini ortaya koyar.

1.3. Gerçeği Dil, Nesne ve Renklerle Yorumlama

Umut'ta dilin çağın değişen gerçeklerine uygun olarak, Absürd tiyatrodaki olduğu gibi imgesel, sembolik ve çağrışıma dayalı sözcüklerden oluştuğu dikkati çekmektedir. Ancak, Absürd tiyatrodaki çoğu kez de dilin, insanlar arasında iletişim eksikliğini, onların yalnızlığını ve gevezeliklerini göstermek için kullanılan “boş bir safraya” (Çalışkan, 1995: 16) dönüştüğü düşünülürse, etkisini yitirdiğinden söz etmek mümkündür. *Umut*'ta ise dilin, bir mesaj kaygısını güttüğünü ve bu mesajın da düz bir mantıkla verilmediğini

söylemek gerekir. Örneğin yazar, Birinci Bölüm’de kent ve kentliler üzerinde yaptığı değerlendirmede imgesel ve çağrışıma dayalı olarak kullandığı dille geleneğin kavramlarıyla kentin kavramlarını birleştirmiş; bu durumda da insanı düşündürmek ve yaşadıkları çağın gerçekleriyle karşı karşıya getirmek istemiştir. “*Cinlerin, insanları şaşırttığı bir dönemde, sapık bir kent. Kent pusuda: Avı insan. Katran dolu bir kazan, üzerinde kapağı. Kurbanlar çoğalsa da, kapak çivili kazana. İçinde kentliler. Kent, gerillalarla kuşatılmıştır: Gecekonducular. Uzakta, çok uzakta, birden çok yakında, düşsel yumruk belirtileri*” (Pakdil, 1997: 7). Geleneksel inanca ait olan Cin’e ve katran dolu kazana (cehennem) kentin kaotik ortamını göstermek için seçilen sözcükler olarak yer verilmiştir. Yazar burada, simgesel bağlamda kullandığı Cin’e, insanı Tanrı’dan uzaklaştıran her engel, özelde de banka olarak anlam vermesiyle (Sarı, 1974: 1) modern insanın bilincinin nasıl çarpıtıldığına dikkati çekmektedir.

Yazarın imge ve çağrışıma dayalı şiirsel bir dili seçmesinde, çağın insanını uyarmak ve uyandırmak için az sözle çok şey anlatmak istemesinin kaygısı da düşünülebilir. Sözün bu kadar çok kullanıldığı, ancak üzerinde konuşulmadığı bir ortamda yazar, sözü, her türlü fazlalıklardan ve klişe ifadelerden arındırarak duygu ve düşüncelerini yeni bir dille ortaya koymayı dener. Diyaloglarda, yeni dil, kimi zaman tek sözcüğün çağrışımla, kimi zaman da düşsel ifadelerle kendini gösterir. Duygu ve düşünce dünyası birbirini tamamlayan Bay ve Bayan, kent ve doğa üzerine konuşmalarında doğadan aldıkları düş ve çağrışım gücünü dile şöyle yansıtırlar:

BAY_Ülküler sıkıştırdıkça insan düşe yatar.

BAYAN_Doğrusu düşlerimiz de yumuşaktır.

Susarlar

BAY_Doğru

Susarlar

BAY_Düş, çok verimli bir tarladır

BAYAN_ *Kısıtlayamadıkları özgürlüğümüzü orada koruruz.*

Susurlar

BAY_ *Odalardan da ırmak geçirmek âdet olsaydı, tam yanma noktasına geliverince giriverirdik suyun içine.*

BAYAN_ *Üşümez miydik?*

BAY_ (Bayan seyircilere dönük koltukta oturmaktadır. Bay, koltuğun arkasına geçer. Bayan'ın omuzlarından tutar, çenesini Bayan'ın başı üzerine koyar) *Saat dediğin bir santimetreküp mavidir.*

BAYAN_ (Başını yukarı kaldırır. Bay'la çok tutkulu bakışlar) *Ay?*

BAY_ *Gök Beyi.*

BAYAN_ *Yıl? (Pakdil 1997: 45)*

Oyunda, alıntılıdığımız bu kesit ve daha birçok kesitte de diyalogların akışı sessizlikle durdurulur. Samuel Beckett'in de tiyatrolarında hayli kullandığı bu teknikle (Yüksel, 1997: 114) kahramanların söyledikleri sözler üzerine düşündükleri ve aynı zamanda izleyici/okuru da düşündürmek istemelerinin etkisi olduğu söylenebilir. Sessizliğin ve susmanın yine bu oyunda çokça kullanılması kakofonik seslerden sonra, bir huzur sağlamak ve yine hızla yarışan modern insanı bir nebze olsun durdurmak ve iç dünyasının sesini dinlemeye yöneltmek amacı da olabilir (Sayar, 2006: 54).

Umut'ta dilin iletişimsizliği vurgulamak amaçlı kullanılmadığı görülse de, kişilerin kimi zaman birbirini dinlemediği ve iki kişinin konuşmalarının bir sayıklama yahut mırıldanma şeklinde olduğunu da belirtmek gerekir. Bu dil de karşıda muhatabı unutturan, çağrışıma bir kapı açan ve bilinçaltından dökülen sözcüklerden oluşmaktadır. Bu bağlamda, Bay ve Bayan'ın evine, kentte yaşayan insanların nasıl bir çürümeyle karşı karşıya geldiği göstermek için gelen Soruşturmacı'yla bu çift arasında geçen konuşmalarda bu durum şöyle işaret edilir:

BAY_(Dalgın) İnsan duyuyor mu yüreğinin olduğunu? (Bir ân) Şef, kalın... (Durur) kalın...(Çevresine bakarak) burası kadar bir buzul. (Bunalımlı gülüş) Eritirim düşümdedir. (Sessizlik) Ötede... (Dalar) derin ve çok... (Kelimeyi arar) bir ıssızlık doğuruyor bir kısrak. (Canlılıkla) İssızlık yürüyor. (Ciddi) Katlanarak. (Atılgan) Yanına varıyor. (Çoşkulu) Sunuyor kendine. (Mutluluk belirtisi) yüzünde yoğunlaşır) Şefe.

BAYAN_(Kararlı) Konuştu

BAY_(Soruşturmacıya bakarak) Konumu

SORUŞTURMACI_ Dosyalarımızda da böyle bir konu bulunuyor. (Hareketsizleşir) (Pakdil, 1997: 74).

Yüklemsiz ve bir/birkaç sözcükten oluşan cümleler ise, bir yargıya dikkat çekmekten ziyade, sözcüğü öne çıkarmaya yönelik olarak kullanılmıştır. Yazar böylelikle vurgulamak istediği anlamı uzun cümlelerle değil, sözcükler üzerinden yola çıkarak anlatma yolunu tercih etmiştir. Örneğin Soruşturmacı, Bay ve Bayan, kentten ve çağın çürümesini düşündükleri zaman, bu çürümeyi durduracak bir çocuğun doğumundan bahsederler. Aralarındaki diyaloglarda cümleler parçalanıp her biri bir sözcükle diğerinin söylediğini tamamlayarak, bu konu da hemfikir olduklarını göz önüne getirirler.

BAYAN_ (Büyük bir çoşkunluk) Var mı....

BAY (Bayan'ın sözünü almıştır. Soruşturmacı'ya) olanak....

SORUŞTURMACI (Tutkulu bir sesle) bu çocuğun...

BAY (Soruşturmacının sözünü almıştır) başkaldırmaya...

BAYAN (Bay'ın sözünü almıştır) karanlığa?

SORUŞTURMACI (Sâkin) Bu kentte mi? (Pakdil, 1997: 71)

Umut'ta yazarın, Absürd tiyatro yazarlarında olduğu gibi kahramanların ve kentin yaşam tarzını sözle anlatmak yerine eşyalar yoluyla bu durumu göz önüne getirerek bir çağrışım uyandırdığı da görülmektedir. Pakdil ve Absürd tiyatro yazarları, modernizmin insan yaşamında bir konformizme yol açtığına, insanın da bu eşya arasında boğulduğuna ve kimliğini yitirdiğine dikkati çekerler. Nitekim Soruşturmacı'nın "gördüm yıgıyorlar eşyaları. Başları çevrilmiyor göğ'e" (Pakdil, 1997: 71) sözü, eşyanın insanla kutsal arasında bir mesafe açtığına ve varoluşunu unutturmasına yönelik bir eleştiriye işaret eder. *Umut*'ta, bilinçli tiplerin değil de kentin ve çağın insanın eşya arasında kaybolmasına duyulan bir endişe söz konusudur. Bilinçli bir entelektüel olan Bay'ın evinde bir sadelik kendini göstermekte ve teknolojiye ait olan telefon, radyo, televizyon ve teyp de bulunmaktadır. Ancak Bay, bu aletlerin esiri olmaz ve onları sadece gerekli olduğu durumlarda kullanır. Bay ve Bayan'ın evinde hizmetçi olarak çalışan Hizmetçi'nin eşyayla olan münasebeti ise, onun değişimini göstermeye yönelik olarak kullanılmıştır. Bir kasaba kızı olan Hizmetçi, evde izlediği televizyondan vals yapmayı öğrenmesiyle, kendine ait olmayan bir değeri hayatına soktuğunu ve yerli hayattan yavaş yavaş uzaklaştığını göstermektedir. Bu eşyalardan farklı olarak 70 yaşlarındaki Bekçi'nin yanından ayırmadığı kırmızı renkli baston, onu kentte ayakta tutan ve kurduğu düşlere tanıklık eden bir nesne işlevini üstlenmektedir. Tabutçu'nun mavi renkli kazması ve kan rengindeki küreği, değerlerini yitiren kent insanını gömmek için kullanılan ve Sonsuz İşçi'nin de her şeyi kaydettiği defteri ise, simgesel bir anlamla yüklenen nesnelere örneklerdir.

Oyunda eşyayla birlikte simgesel bir değeri olan asıl unsur olarak da mekân karşımıza çıkmaktadır. İnsanlığın içine düştüğü yalnızlığı, yabancılaşmayı ve iletişimsizliği diyaloglara ek olarak mekân da desteklemektedir. Oyun, her yönüyle çürümüş ve yozlaşmış değerler üzerine inşa edilen isimsiz bir kentteki bir apartman dairesinde ve sokakta geçmektedir. Burada apartman, kentte insanlar arasındaki mesafenin gittikçe açıldığını ve bu mesafenin de onları birbirinden kopardığını göstermek için seçilen

simgesel bir mekân olarak yer almaktadır. Yazar, bu mekâna yine simgesel bir değeri olan “Koyunsuz Çoban Tablosu”nu bir dekor olarak yerleştirmekle, izleyicinin/okurun bu görsel gösterge üzerinde düşünmesini sağlamaktadır. Söz konusu tabloyla yazar, apartmanda yaşayan ama kendilik değerlerini unutan insana, bir rehber ve önder bulma duygusunu hatırlatarak kent insanı için bir çözüm yolu sunmuştur.

Oyunda göze çarpan renklerin de simgesel bir anlamı ve bir çağrışım uyandırdığını belirtmek gerekir. Böylece yazar, durum ve olayların daha net anlaşılması için dili bir kenara iterek görsel bir gösterge olan renklere yer vermekle mesajını somutlaştırmıştır. Bu durumda, yerliliği ve toprağı kahverengi, umudu mavi, muğlâklığı gri, korkuyu lacivert, mutluluğu sarı ve kaygıyı da kırmızıyla anlatmıştır (Duru, 1995: 69). Örneğin Sonsuz İşçi’yi betimleyen “*Sonsuz İşçi: Giysisi, Birinci İşçi’ninki gibi. Elleri de yüzü de kahverengi*” (Pakdil, 1997: 102) cümlelerinde kahverenginin çağrışımından faydalanılarak, yerlilik ve toprağa vurgu yapılmıştır.

Son olarak oyunda bütün tiplerin birbiriyle iletişime geçmeden önce, kendi kendileriyle ve izleyici/okuru muhatap alarak konuşmaya başlamalarında yaptıkları jest ve mimiklerin tiplerin belirgin özelliğini açığa çıkardığı söylenebilir. Hemen hemen bütün tipler, kaygılı ve düşünceli birileri olarak görünmekle birlikte, hayata gülmeye de bir anlam katmışlardır. Sözsüz bir iletişim aracı olan gülmeye oyunda bu kadar yer verilmesi Martin Esslin’in “*insanın onuru, bütün anlamsızlığıyla gerçeğin karşısına çıkabilme, onu özgürce kabul edebilme- korkmadan, yanlısamalara kapılmadan- ve ona gülebilmeye becerisinde yatar*” (1999: 333) sözünde vurguladığı gibi, gerçekler karşısında dik duruşun ve ona boyun eğmemenin göstergesi olarak düşünülebilir. Okurun da müdahil edildiği bu gülme ve konuşma sahneleri, postmodern romanda yazarın bir tekniğe dönüşen okurla olan diyaloglarını hatırlatmaktadır. Bunu, Söylevci’nin seyirciye bu oyunun ne güldürü ne de acıklı olduğu ve oyun aralarında birbirlerine kısa sorular sorup tanışmaları gerektiği cümlelerinden çıkarmak mümkündür.

1.4. Dilin Bıraktığı Boşluğu Işık, Ses ve Müzikle Doldurma

Absürd tiyatrodaki yoğun bir şekilde kullanılan ışık, ses ve müzik unsurları *Umut*'ta da yer almış ve sözle verilmek istenen mesaja bunlar da bir katkıda bulunmuştur. Oyunda; ışığın, sesin ve müziğin yer alması modern yaşamın çoğulculuğunu, karmaşıklığını, sıkıntısını ve aynı zamanda bir unsura dikkati toplamaya yönelik olarak kullanıldığını da göstermektedir. Endüstri devriminden sonra bilimsel gelişmeler çerçevesinde her şeyi aydınlatma çabaları ışığı ön plana çıkarmıştır. Modern yaşamda gittikçe kullanım yoğunluğu artan bu ışık, tiyatro sahnese de taşınarak günlük yaşamda görünmeyen, kimsenin dikkatini çekmeyen detayların yahut da görüne görüne sıradanlaşan ve ortadan kaybolan (Demirtaş 2008: 58) unsurların tekrar açığa çıkmasını sağlamaya yönelik bir işlevi sahnede üstlenmiştir.

Oyunda ışığın, dekorun sade düzenlenmesine karşılık oldukça etkin bir fonksiyonda kullanıldığı söylenebilir. Tiplerin gerek kendi, gerek başkalarıyla yaptıkları konuşmalar, hâl ve hareketlerindeki değişiklikler, sahneye ışığın güçlü ve cılız taşınmasıyla gösterilir. Aynı zamanda ışığın salt görünür değil de, düşsel bir atmosfer oluşturmak için kullanılması da, gündelik yaşamda ışığın keskinlik işlevinin sahnede bir kırılmaya uğratıldığını gözler önüne serer. Oyunda Bayan'ın yer aldığı sahnelerde ışık, onu takip eden bir refakatçiye dönüşür ve izleyicinin/okurun dikkatini onun üzerinde toplamayı başarır: "*Bayan, birkaç kez öksürür. Işıklar da, birkaç kez kararır gibi olur. Bayan, gülererek ışıklara bakar. Işıklarda da gülümser, daha ıştır... Bay, Bayan'ın başında topladığı saçlarını elleriyle çözüyormuş gibi yapar. Işık oyunlarıyla sonsuz başaklı buğday tarlası doldurulur. Bay ve Bay'ın üzerlerine, dalgalı, hafif bir rüzgâr sesini anımsatan müzik eşliğiyle. Bir dakika*" (Pakdil, 1997: 30-31). Yazarın bu şiirsel cümlelerinde görüldüğü gibi, ışıkla kişi arasında bir münasebetin kurulmasından doğan düşsel atmosfer, doğanın silüetinin de sahneye taşınmasıyla bir tırmanmaya geçmiştir. Böylece ışık, sadece nesnelere aydınlatan bir işlevde değil, nesneyi de farklı açılardan

görmemizi sağlayan bir efektle kendini var ettiğini göstermiştir. Oyunun kimi sahnelerinde ise ışık, diyaloglardan hareket ederek renklerle birlikte yer almış ve tiplerin dille ifade ettiği duygu ve düşünce dünyasını görsel bir malzemeye dönüştürmüştür. Örneğin Bay ve Bayan, kentte yaşayan insanların düşünme yeteneğini kaybettiklerine inanmalarından dolayı bir endişeye kapılırlar. Bu endişe, ışıkla birlikte gelen renklerle desteklenir ve ardında da söze gerek kalmadan yerini ışığa bırakmakla giderilmiş olur: *“Işık mavileşir. Az sonra koyu lacivert olur. Korkuyla birbirlerine sarılırlar. Işık değişikliklerine müzik parçaları da katılır. Odanın öbür yerlerine, çeşitli yönlerden geliyormuşçasına, ışıklarla kırmızı oklar düşürülür. Bay ve Bayan, kırmızı oklar kendilerine değmesin diye korunmaya çalışırlar. Oda, yavaş yavaş daralır gibi, genişler gibi olur. Bay ile Bayan, ışık eski hâlini alırken hiçbir şey olmamış gibi, gülerек koltuklara otururlar”* (Pakdil, 1997: 32).

Umut'ta ışıkla birlikte sesin yoğun olarak kullanımı da yazarın modern dünyayı sesin çağrışımından hareket ederek yorumladığına işaret etmektedir. Görselliğin ön plana çıktığı günümüz dünyasında, sese de ayrı bir önem veren yazar, bu şekilde ihmal edilen bir işitsel öge olan sesi, sahneye taşımakla yaşamın kaotikliğine ve hatta absürdlüğüne (uyumsuzluğuna) dikkat çekmiştir. Oyunda müzikle başlayan sahnenin sonrasında kent ve doğa yaşamına ait seslerin bir arada verilmesiyle tam bir kakofoni oluşturularak izleyicideki/ okurdaki ritim duygusunun sifıra indirgenmesi amaçlanır. Bu ritimsizliğin ya da atonal kullanımın modern insanın zihnindeki karmaşıklığı ve her insanın farklı farklı değerler üzerine yaşamı anlamlandırıldığını çarpıcı bir şekilde şöyle görmek mümkündür. *“Müzik bitince, otomobil gürültülerinin ve korno seslerinin oluşturduğu kısa süreli bir homurtu duyulur. Sonra buna eşek anırtılarıyla dana böğürtülerinin katıldığı bir kokteyl eklenir. Üç ayrı sesin, karışık biçimde “SAVAŞ, BARIŞ, BAŞKALDIRIŞ” çığılıkları duyulur* (Pakdil, 1997: 13). Burada motor gürültüleri ve homurtularla çevrili bir dünyada, insanın yine de söyleyebilecek bir sözü ve bir eylemi olduğuna, ancak herkesin de

taleplerinin farklılığına dikkat çekilerek, bunların ortaya konulmasındaki çığığa vurgu yapılmaktadır.

Yazar, kentte “*makine gürültüleriyle boğuşan insana*” (Pakdil, 1997: 19) çoktandır unuttuğu doğa seslerini de dinleterek sükûnetin ve dinginliğin adresinin doğa olduğu mesajını vermektedir. Rüzgâr ve denizin sesini, motor ve silah sesleriyle bir araya getirmesinde, bir uyumsuzluk yaratsa da doğa seslerinin modern insana şifa olacağı kanaatindedir. Çünkü doğadaki ses, makine sesinin aksine, insanın kendi iç ben'ine dalmasına ve kendisini sorgulamasına imkân sağlayarak onu düşünen bir varlık konumuna getirmektedir. Doğa sesleriyle birlikte, sahnede görünmeyen insan seslerine de çokça yer verilmektedir. Bunlar kimi zaman bir kalabalığa, kimi zaman da tek bir insana ait olan yankılardan oluşmaktadır. Oyunda kent hayatının insanda oluşturduğu travmadan ne zaman bahsedilse, koro doğa hayatını överek bu travmayla baş etme yolunu ve sokak sesleri de kent hayatının bir karabasana dönüştüğü duyurmaktadır.

Işık ve sesle birlikte sahneye taşınan müzik de yazarın vermek isteği mesajın etkili olmasında önemli bir unsur olarak yer almaktadır. Müzikle romantizm, sıkıntı, doğadaki sesler, tiplerin değişen ruh hâlleri ve yaşamın mekanik ritmi duyurulmaktadır. Oyunda sözsüz müziğin yanı sıra, türkü, şarkı ve marşlar da hayli kullanılarak dinamik bir kurgu sağlandığı gibi, bir mesajı iletme düşüncesi de verilmek istenmiştir. Bu bağlamda Hizmetçi Kız kent hayatını sevdiğini izleyicilere/okura söylediği zaman sahnede yankılanan bir türküde kıza kasabasına dönmesi öğütlenir. Bir Numaralı İşçi ise, emeği ve alın terini överken onu desteklemek için sahneye müzik eşliğinde İşçi Türküsü (marşı) verilir ve işçinin coşması sağlanır. Bekçi ayın türküsünü, Tabutçu da gömdüğü ölülerin türküsünü söyleyerek mesajlarını müzikle tamamlamış olurlar.

2. SONUÇ

19.yüzyılda ortaya çıkan endüstri devrimi, insanın duygu ve düşüncesini sarsan paradigmalarda, onun gerek kendisini gerek yaşadığı dünyayı yorumlamasında büyük bir değişikliğe sebep olmuş ve özellikle de kendilik değerlerinin yitmesinde öncü bir rol üstlenmiştir. Bu durumda insan da içiyle değil dışıyla, sezilenle değil görünenle ilgilenmeye başlamış ve sınırlı bir dünyayla karşı karşıya gelmiştir. Zamanla sınırlı dünyası içerisinde bir boşluğa düşerek, yaşamı anlamsız ve bir hiçten ibaret olarak görmesiyle, kendine olan güvenini kaybetmiştir. İşte insanın bu kaotik dünyasına eğilerek, onu yaşadığı gerçeklerle karşı karşıya getirmek amacıyla olan Absürd tiyatro, 20.yüzyılda insanın nasıl bir bilinç erozyonuna uğradığını, alışılmışın dışında dil ve teknikle göstermiştir. Ancak Absürd tiyatro, modern insanın problemlerini tespit etmekle birlikte, bir çözüm yolu getirememiş ve sadece durumu ortaya koymakla yetinmiştir. Bu noktada, Absürd tiyatroyun boş bıraktığı yeri, kendilik değerleriyle ilişkilendirerek bir ülküdeğerler kapsamında modern insanın problemlerine eğilen Nuri Pakdil ise, *Umut* adlı oyununda öncelikli olarak varoluşu anlamlandırmaya önem vermiş ve bu doğrultuda da “bilinci yaralanmayan” (Shayegan, 2010) tiplere sözünü emanet etmekle Absürd tiyatrodan ayrılmıştır. Oyunda tipler, kent insanına kutsal, doğa, aile, şiir, türkü, ölüm, umut ve emek gibi ülkü değerleri tekrar hatırlatarak, yalnızlaşan ve yabancılaşan çağın insanına kendi ben’ine nasıl dönebileceklerini göstermişlerdir. Yazar, oyunda söz konusu meseleleri, Absürd tiyatro yazarlarında olduğu gibi, ışık, renk, ses ve müzik gibi unsurlardan faydalanarak göz önüne getirmiş ve bu hareketle teknik bakımdan bir yakınlık kurduğunu ortaya koymuştur. Zamanı, mekânı ve kişi adlarını belirsizleştirmekle de hem konunun evrenselliğine, hem de problemlerin sürekliliğine vurgu yapmıştır. Kısacası Nuri Pakdil, modern bir tiyatro hareketi olan Absürd tiyatroya kendilik değerlerini taşımakla, Absürd tiyatro yazarlarının yaşamı anlamlandırmada çektikleri güçlüğün üstesinden nasıl geldiğini/gelinebileceğini cevaplamıştır.

KAYNAKÇA

- Aydemir, B. (2003). "Absürd Tiyatro (Uyumsuz) ve Yapısal Özellikleri", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Erzurum: 11-29.
- Baudrillard, J. (2008). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Berman, M. (2010). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çalışkan, H. (1995). *Absürd tiyatro*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Demirtaş, K. (2008). *Saçmanın Çevirisi: Türkçede Absürd Tiyatro Örneklerine Çeviribilimsel Bir Yaklaşım*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.
- Duru, R. (1995). "Nuri Pakdil'in Oyunlarına Üzerine Birkaç Söz", Yedi İklim/ Nuri Pakdil Özel Sayısı, S.58, Ocak: 65-76.
- Esslin, M. (1999). *Absürd tiyatro*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Fordham, F. (2011). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. Çev. Aslan Yalçiner., İstanbul: Say Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (1996). *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Korkmaz, R. (2002), "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler", Scholarly Dept and Accuracy/ Lars Johanson Armağanı, (Yay.haz: Nurettin Demir, Fikret Turan), Ankara: Grafiker Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (2004). "Korkudan Umuda Nuri Pakdil'in Oyunları", Hece/ Nuri Pakdil Özel Sayısı, S.85: 161-172.
- Özel, İ. (1994). *Şiir okuma kılavuzu*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Pakdil, N. (1979). *Bağlanma*. İstanbul: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Pakdil, N.(1997). *Umut*. İstanbul: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Pakdil, N. (2004). "Her Yere Septiğim Tohumlar: Mektuplarım", Hece, Nuri Pakdil Özel Sayısı, S.85, Ocak: 350.
- Sarı, O. (1974). "Umut Üstüne Nuri Pakdil'le Konuşma", Edebiyat Dergisi, 4.Dönem, S.9 Haziran: 1-3.

Sayar, K. (2006). *Hüzün hastalığı*. İstanbul: Karakalem Yayınları.

Shayegan, D. (2010). *Yaralı bilinç*. İstanbul: Metis Yayınları.

Şener, S. (2010). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.

Şeriati, A. (2010). *İnsan*. Ankara: Fecr Yayınları.

TÜRK DİL KURUMU (2005). *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yüksel, A. (1997). *Samuel Beckett tiyatrosu*. İstanbul: YKY.

EXTENDED ABSTRACT

Absürd Theater in the 1950s, first in France and then in other European countries, people believe the industrial revolution of values in the face of destruction and shrinkage of material focusing on the modern theater movement. The welfare and progress of the industrial revolution took place guided by the mind to increase the life of the community is an undeniable fact. Over time, people in the society created by the revolution comes off from communication with each other, rather than a loss of consciousness and the individual questioning his left turned into a mass-to-human. The mass-man, however, who lost their self-values, are those who have lost consciousness and awareness around the insensitive against. Human being to come to this location the results of the first and second world wars, social life, economic, political and cultural as well as possible to talk about the impact of displacement. Here is the Absürd theater, the industrial revolution and the war changed people living in the city center, taking this man's life has worked to stage the tragedy. People who have lost faith in yourself and everything in the world "empty", "meaningless" and "absurd" considers the observations. Built on these foundations that the existence of human society, alone, foreign, distrustful, suspicious, and live a life of relative or employee to accept the truth without thinking and questioning his mass-human world itself will be presented. Absurd theater, to bring people face to face with the realities of his life and is intended to make you think of them in this life. However, this goal as traditional

theaters, background within a certain words and does not make the plate. Plays are'nt performed and written within the framework of a specific plot. Language of communication between people and alienation at the same time reflecting the value of the imaginary and the symbolic language of pointing use. Message in the play to be more effective in different decor, sound, light and music give the elements of the scene. All this, the reader / viewer accustomed have not come to expect of a fiction. So that the reader / audience, this staging technique is not used up, especially foreign, and later lived in the reality of life on the stage of this theater when you begin to see adopted. Plays, the reader / viewer confusion and lead to a shake. However, people who have lost the meaning of Absürd theater are not available offered a solution to the world. Plays, almost no solution, constructed to be on the optimistic nonsense and absurdity do not bring a table into account.

This insoluble and the point of meaninglessness, which is visible in the world of literature from the 1970s in Turkey, poet and man of ideas, Nuri Pakdil (1934 -), wrote in the case of the Absurd theater plays in society offers a solution to dissolve and against corruption. Works, in this context to remind people, beings, in order to instill a sense of awareness Pakdil also revealed the play for this idea. From youth, a leading figure from the existentialist philosophyJ. Albert Camus and Paul Sartre, author of the Absürd theater Ionesco, Beckett followed closely by how modern man is in crisis the opportunity to see the works of writers such catches. Modernism by these authors not only changed people, society tries to identify the observing. In this context, the issue of the principal works of Pakdil'in alienation, corruption, fear of existence, consciousness, and the city has established anti-nature. These themes, called Umut written in 1974, but the technique of the Absürd theater hope performed had not included in his play. The play that Jung's words that the author's self-conscious awareness of the values of the individuals who have faced these values have deprived the people of the city. And the message of an idea rather than as a character as the representative of all types

constructed an anonymous, self-values are by people who have shaped ideal values take their places in the play. Those types in front of the city people, love, love, hope, nature, belief in God, poetry, action, labor, child such as responsibility show based on the awareness of concepts not lost in the urban life. Fiction anonymously express these types of posts to be put to the people of the whole world. The author produce a solution this way, the way of salvation for mankind playwrights of the absurd as a priority conscious grasp of human existence, the Theater authors is divided into types by showing through. At the same time the increase in alienation and corruption is a concern devotes space needed, these people hope through the play by moving his finger pressed the point that leaves theater writers. However, in the Absürd theater speculations language and technique, the authors have established a partnership has brought into consideration.

Usage of language be used in everyday life that is losing the use of worn and importance Pakdil know the play is installed on the poetic use of language and imagery is preferred. This language, the viewer / reader of poetry, which is the product of a consciousness shake again and is intended to ensure that the attract of attention. At the same time, the play décor, sound, light and music show a resemblance to the extensive use of the technique of the Absürd theater. These elements, not all of them at random to have been given in accordance with certain plans and specifications in the play contributed to the requested message is forwarded. In this context, the aim of this article the technique of the Absürd theater post the content and format of the play from the point of Umut, which is the Absürd theater has been to reveal the similarity and difference.