

## 20. Avni Givda'nın tiyatroları ve tragedya örneği olarak *Gece* oyunu

Mahir KARACAR<sup>1</sup>

**APA:** Karacar, M. (2023). Avni Givda'nın tiyatroları ve tragedya örneği olarak *Gece* oyunu. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö13), 368-379. DOI: 10.29000/rumelide.1379169.

### Öz

Avni Givda, Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında roman, hikâye, oyun türünde eserler yazmış ve yaptığı çevirilerle ardında çok sayıda yapıt bırakmış bir sanatçısıdır. Buna rağmen yazar, edebiyat dünyasında adını duyuramamış ve eserleri geniş okuyucu kitlelerine ulaşamamıştır. Givda'nın eserleri arasında özellikle oyun türünde kaleme aldıkları dikkat çeker. Bu oyunlardan bazıları sahne tekniğine pek uygun olmasa da oyunların özgün bir tarafı bulunur. Özellikle oyunlarında ele aldığı konular okurların pek alışık olmadığı türdendir. Ayrıca yazarın kendine özgü bir üslubu bulunur. Dil konusunda öz Türkçeye bağlı olduğu görülür. Bundan dolayı eserlerinde arkaik sözcüklere sıklıkla rastlanır. Yazarın *Gece* adlı oyunu klasik tragedyadan izler taşır. Oyun kahramanı olan Doktor'un kızı doğum yaparken hayatını kaybedince Doktor büyük bir boşluğa düşmüştür. Bu noktada klasik tragedyadaki "baht dönüşümü" yaşanır. Doktor, yaşadığı büyük acı yüzünden Tanrı'dan intikam almak için bütün insanlığı yok edecek bir iksir yapar ve yaptığı hatanın cezasını canıyla öder. Bu açıdan bakıldığında oyunda Doktor "trajik kahramanı" hatırlatmaktadır. Yine oyunda Doktor'un soylu bir aileden gelmesi, kibirli davranması ve oyunda koronun bulunması klasik tragedyanın özelliklerindedir. Bununla birlikte eserin tam anlamıyla klasik tragedya olarak kurgulandığı söylenemez. Dönemi itibari ile yazar, gerekli gördüğü yerlerde değişikliklere gitmiştir. Bu açıdan bakıldığında yazarın tragedya türüne vakıf olduğu ve bu türün özelliklerini kendine has bir üslupla yansıtmaya çalıştığı, yer yer modern tragedyadan da beslendiği söylenebilir. Bu çalışmada Avni Givda'nın *Gece* oyununda klasik tragedyanın etkisi incelenmiştir. Yazarın oyunları üzerine daha önce herhangi bir çalışma yapılmadığı için öncelikle oyunları hakkında kısaca bilgi verilmiştir. *Gece* oyunu incelendiğinde hem klasik hem de modern tragedyadan izler taşıdığı tespit edilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Avni Givda, tiyatro, tragedya, *Gece*

## The theaters of Avni Givda and the play *Night (Gece)* as an example of tragedy

### Abstract

Avni Givda is a novelist, short story writer and playwright in Turkish literature during the Republican Period and left a substantial body of work, including original works as well as translations. Despite his contributions to literature, the author struggled to attain widespread recognition and his works did not reach a wide audience. Among the works of Givda, it is noteworthy that he particularly excelled in the genre of playwriting. Although some of these plays may not adhere to conventional stage techniques, they possess a unique quality. In particular, the subjects he explores in his plays are not ones that readers are accustomed to. Additionally, the author possesses a distinctive style. In particular, he strives to demonstrate his reliance on pure Turkish language. As a result, his works frequently incorporate archaic Turkish words. The author's play, *Night (Gece)*, exhibits traces of

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Bitlis Eren Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, (Bitlis, Türkiye), karacar22@hotmail.com ORCID: 0000-0003-0999-8949 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 05.08.2023-kabul tarihi: 23.10.2023; DOI: 10.29000/rumelide.1379169]

classical tragedy. When the daughter of the protagonist, the Doctor, passed away during childbirth, he plunged into a profound despair. At this juncture, the classical tragedy's "turning of fortune" occurs. The Doctor concocts a potion intended to annihilate all of humanity as a means of seeking revenge on God for the immense suffering he has endured. Ultimately, he pays the price for his mistake with his own life. From this perspective, the Doctor resembles the archetype of the "tragic hero" in the play. Furthermore, the Doctor's noble lineage, his arrogant demeanor, and the inclusion of a chorus in the play are characteristic elements of classical tragedy. However, it cannot be asserted that the work is entirely fashioned as a classical tragedy in terms of its fictionalization. During the period, the author made modifications as he deemed necessary. From this perspective, it can be said that the author possesses a deep understanding of the genre of tragedy and endeavors to reflect its characteristics through a unique style, occasionally drawing inspiration from modern tragedy. This study examines the influence of classical tragedy on Avni Givda's play, *Night (Gece)*. Since there haven't been any prior studies on the author's plays, a brief overview of his works is provided. Upon examining the play *Night (Gece)*, it was observed that it contains elements of both classical and modern tragedy.

**Keywords:** Avni Givda, theatre, tragedy, *Night (Gece)*

## Giriş

Türk edebiyatında tiyatro türünün kökeni çok eskilere dayanır. Geleneksel Türk tiyatrosu olarak ifade edilen bu türün Batılı anlamda örnekleri ise Türk edebiyatında Tanzimat'tan sonra ortaya çıkar. Tanzimat'tan sonra yazarların Batı edebiyatından hareketle ortaya koydukları tiyatro oyunları ile geleneksel tiyatro arasındaki temel fark Batı tiyatrosunun metinlere dayanmasıdır. Bu noktada tiyatro ve dram kavramlarının farklı olduğunun altını çizmekte fayda vardır. Özdemir Nutku, dram ve tiyatro kavramlarının birbirine karıştırılmaması gerektiğini belirtir ve ikisi arasındaki farkı řu şekilde açıklar: "Dram sanatı, tiyatro olgusunun kuramsal ve yazınsal yanını işlerken, tiyatro sanatı, bu olgunun deneysel ve görsel işitsel yanını kapsar" (Nutku, 2020: 31). Nutku "(d)ram sanatının seyirci karşısında gerçekleşmesi tiyatro sanatı yoluyla olur" (2020: 32) diyerek dramın oynanmak üzere yazılan metin, tiyatronun ise bu metnin sahnelenmesinden ibaret olduğunu ifade eder. Bu açıdan bakıldığında Tanzimat'tan sonra çok sayıda sanatçı dram türünde eser kaleme alır. Yazılan bu eserlerden bir kısmı seyirci ile buluşurken bir kısmı ise sadece metin olarak günümüze kadar varlığını devam ettirir.

Tiyatronun, Batı edebiyatındaki gelişimi göz önüne alındığında türün kökeni Antik Yunan tragediyalarına dayanır. Bu dönemin siyasi ve sosyal yapısını değerlendiren araştırmacılar her açıdan tragedya için elverişli bir ortam olduğunu kaydeder. Tragedyanın M.Ö. V. yüzyılda gelişmesi bu bakımdan tesadüf değildir. Anılan dönemde Perslere karşı yapılan savaşlar kazanılır ve Atina, İonya site devletleri içinde önemli bir pozisyona yükselir. Kurulan Attika-Delos Birliği'nin başına geçen Atina bu sayede ekonomik anlamda önemli bir güç haline gelir. Ekonominin gelişmesiyle beraber kültür ve sanat hayatında da büyük gelişmeler yaşanır. Öte yandan Atina'daki yönetim sistemi de tragedyanın gelişmesi açısından önem arz eder. Çıkarılan yasalar sayesinde özgür vatandaşlar oy hakkına sahip olur. Yönetim daha çok soylu ailelerin elinde olmakla beraber, ticaretle uğraşan kesimler de zamanla etkin bir statü elde eder (Şener, 2020: 16-17). Antik Yunan'da kent devletlerinde yönetim zamanla soylu ailelerin elinden alınır, ancak alt tabakanın desteğini alıp yönetimi ele geçiren kimseler de yönetime geldikten kısa süre sonra tirana dönüşür. Bu durum M.Ö. 560 yılında Peisistratos'un yönetime gelmesine kadar devam eder, ancak Peisistratos ile demokratik ortam sağlanır. Özellikle M.Ö. V. yüzyılda Perikles ile

birlikte istenilen demokratik ortama kavuşulur (Nutku, 2021: 27-28). Böylece kültür ve sanat için önemli bir koşul olan özgür düşünce ortamı hazır hâle gelir.

Antik Yunan'da tragedyanın ortaya çıkması ve gelişmesi sadece demokratik ortamla izah edilemez. Dönemin sanat anlayışı, kültür düzeyi ve özellikle de inanç yapısının türün gelişiminde etkili olduğu muhakkaktır. Nitekim tragedyanın Tanrı Diyonosos adına düzenlenen törenlerden doğduğu konusunda tam bir mutabakat bulunur. Antik Yunan'da Diyonosos adına düzenlenen merasimlerde "dithirambos" olarak anılan şarkılar söylenir. Kökeni M.Ö VII. ve VI. yüzyıllara kadar dayanan bu şarkıların tragedya türünün kaynağı olduğu düşünülür. Törenlerde, koro olarak anılan grup Tanrı Diyonosos'un kutsal hayvanı teke kılığında şarkı söyleyip dans eder. Zamanla koroya, konuşan bir kişi eklenince diyalog ortaya çıkar, böylece tragedya dinsel bir törenden sanat yapıtına dönüşür. M.Ö. V. yüzyıla gelindiğinde bu tür artık klasik formuna kavuşur (Şener, 2020: 16). Tragedya sözcüğünün morfolojisi de adeta bu bilgileri ispatlar niteliktedir. Sözcük, Yunanca "keçi ezgisi" anlamına gelen "tragos (keçi)" ve "oiddia (ezgi)" sözcüklerinin birleşimi olan "tragoidia" sözcüğünden gelir (Nutku, 2020: 36).

Antik Yunan tragedyası denildiğinde Aiskhylos, Sophokles ve Euripides akla gelen üç büyük oyun yazardır. Aiskhilos tragedyaya ikinci oyuncuyu kazandırır, Sophokles tragedyanın olgunlaşmasını sağlar. Euripides ise 19. yüzyılda en çok konuşulan Antik Yunan sanatçısıdır (Nutku, 2021: 31-36). Latin döneminde nispeten gelişen ancak Ortaçağ'da iyice gerileyen tiyatro sanatı Rönesans ile birlikte yeniden canlanır (Şener, 2020: 54-86). 17. yüzyıla gelindiğinde tragedyanın gelişiminde önemli bir aşama olarak kabul edilen Fransız oyun yazarları yetişir. Corneille ve Racine yazdıkları oyunlarla bu türe önemli katkı sunar. Corneille her ne kadar kurallara uymada Racine kadar özenli davranmasa da her iki isim de klasik tragedyaya damga vurur (Nutku, 2021: 185-188). 18. yüzyıldan sonra ise artık tiyatroyu şekillendiren akım romantizmdir. Şener, romantik tiyatroyu şu ifadelerle özetler: "*Romantik akım, siyasal yaşamdaki özgürlük düşüncesinin tiyatrodaki yankılanması olarak ortaya çıkmış, klasik kurallardan bağımsız bir tiyatro anlayışını getirmiştir. Romantizm, biçimsel kısıtlamaları aşma ve düş gücüne özgürlük tanıma açısından modern tiyatronun yolunu açmıştır*" (Şener, 2020: 162). Kendisini klasik tiyatronun karşısında konumlandıran romantik tiyatro bu yönüyle bir bakıma geleneğin ve Antik Yunan'ın mirası olan tragedyanın da mutlak saltanatını büyük ölçüde sarsar. Aristoteles tarafından ilkeleri anlatılan ve Antik Yunan'dan başlayarak Fransız Corneille ve Racine gibi sanatçılarla yükselen antik tragedya zamanla yerini modern tragedyaya bırakır. Öyle ki Henrik İbsen'den sonra modern tragedya ortaya çıkar ve günümüze kadar varlığını sürdürür (Nutku, 2020: 56-57).

Tragedya türünün tarihi gelişimi kadar biçimsel özellikleri de araştırmacılar tarafından irdelenir. Ancak bu çalışmalar arasında Aristoteles'in *Poetika* adlı eseri ayrı bir öneme sahiptir. Aristoteles, *Poetika*'da tragedyanın teknik açıdan gelişimini sistematik olmasa da belli bir kurgu içerisinde anlatır. Ona göre öncelikle Aiskhylos, oyuncuların sayısını ikiye çıkartır ve koronun rolünü kısar; Sophokles ise oyuncu sayısını üçe çıkartarak boyalı dekoru sahneye kazandırır. Uzun öykülerin önem kazanması ve ağırbaşlı bir anlatımın ön plana çıkması, zamanla tragedyada görülen diğer teknik gelişmeler olur (Aristoteles, 2018: 26). Aristoteles'e göre tragedyada en önemli unsur öyküdür. Öykünün de *peripeteia*, *anagnorisis* ve *pathos* olmak üzere üç ögesi bulunur. *Peripeteia* olayın akışının tersine çevrilmesi, *anagnorisis* bilgilenme, *pathos* ise ölüm, yaralama gibi heyecan uyandıran olaylardır (Aristoteles, 2018: 41-42). Klasik tragedya denince en çok üzerinde durulan teknik konulardan biri de üç birlik kuralıdır. Aristoteles öncelikle olay dizisinde bir bütünlük olması gerektiğini belirtir. Yani başlangıcı, ortası sonu olan olay dizisi ona göre bir günlük bir zaman dilimi içerisinde geçmelidir. Aristo'nun kesin bir şekilde ifade etmediği yer birliği de Horatius'un *Piso'lara Mektup* adlı eseriyle antik tragedyaya girer. Böylece olay, zaman ve yer birliği olarak bilinen üç birlik kuralı ortaya çıkar (Nutku, 2020: 40-44). Biçim ve içerik

olarak yukarıda anılan kurallar modern tragedyaya kadar geçerliliğini korur. Ancak modern tragedya ile birlikte önce şekilde esneklik sağlanır daha sonra içerikte bazı değişimler görülür. Williams, “Hegel’in fark ettiği üzere antik trajedide karakterler asli etik amaçları temsil ederler; modern trajedide ise amaçlar daha kişiseldir ve ilgimiz ‘etik doğrulama ve zorunluluk’tan ‘yapayalnız kalan birey ve onun koşullarına yönelmiştir” (2022: 63) diyerek antik tragedya ve modern tragedya arasındaki farkı özetler. Williams’ın Hegel’den hareketle dikkatlere sunduğu “yalnızlık” ve “bireysellik” modern tragedyanın en önemli iki temel ögesidir. Yine Williams “trajik hümanist” olarak gördüğü Albert Camus’nün vurguladığı “çaresizlik” ve “isyan” kavramlarını modern tragedya başlığı altında ele alarak Camus’nün “*İsyan ediyorum, öyleyse varım*” (Williams, 2022: 269) düşüncesini benimsediğini belirtir. Bu noktada “isyan” kavramı da modern tragedya ile ilişkilendirilir.

Bu çalışmada Avni Givda’nın tiyatroları kısaca tanıtıldıktan sonra tiyatroları üzerine genel bir değerlendirme yapılacak, *Gece* oyununda yer alan tragedya unsurları tespit edilecektir.

### Avni Givda’nın Tiyatroları

1909 yılında Lüleburgaz’da doğan Givda, ilköğrenimini İstanbul’da tamamlar. Yazar, Bursa’da ortaöğrenimini tamamladıktan sonra 1932 yılında Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesini bitirir. Anadolu’nun farklı yerlerinde hâkimlik yapan yazar, Anayasa Mahkemesi başkan yardımcılığına kadar yükselir (Yalçın, 2010: 451). Hukukçu kimliğinin yanı sıra hikâyeler, oyunlar yazar; Amerikan ve İngiliz edebiyatından çeviriler yapar (Necatigil, 2021: 175). Roman türünde kaleme aldığı *Altı Yol Ağzı* adlı eseri 1975 yılında tefrika edilir. Öyküleri ise *Emekliler (Üç Uzun Öykü ya da Üç Kısa Roman)*, *Erguvan’lar-Ihlamurlar Öyküsü ve Başka Öyküler*, *Los Köftes (Yedi Uzun Öykü)*, *Sevgili Sevi ve Başka Öyküler*, *Naftalin Hocanım ve Başka Öyküler* adlarıyla yayınlanır (Sinsoysal, 2020). Yazın hayatı boyunca en çok çeviri türü ile ilgilenen Givda’nın dikkat çeken bir yönü de oyun yazarlığıdır.

Givda’nın da mensup olduğu Cumhuriyet Döneminde tiyatro türü, Cumhuriyet’in ilanından kısa bir süre sonra canlandırılmaya çalışılır. Osmanlı döneminden kalan Dârülbedayi’nin yeniden yapılandırılmasıyla bu alandaki boşluk doldurulmak istenir (Sevengil, 2015: 805). Ancak tiyatro türünün gelişmesi ve özellikle yazılan oyunların sahnelenmesi sancılı olur. İlk dönemde Musahipzâde Celal, Reşat Nuri Güntekin, Aka Gündüz, Halit Fahri Ozansoy, Nahit Sırrı Örik gibi isimler yazdıkları oyunlarla bu türe katkı sağlar. Yine Vedat Nedim Tor, Cevdet Kudret ve Necip Fazıl Kısakürek gibi isimler Cumhuriyet’in ilk yirmi yılında oyun türünde eserler vererek türün gelişmesine katkı sunar. 1950 kuşağından önce üzerinde durulması gereken üç önemli sanatçı da şüphesiz ki Ahmet Kutsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut ve Ahmet Muhip Dranas’tır. 1950’den sonra tiyatro türü büyük bir gelişme gösterir. Bu dönemde yetişen yeni oyun yazarlarıyla beraber toplumsal konular da daha sık işlenmeye başlar. Oktay Rıfat, Melih Cevdet, Haldun Taner, Orhan Asena, Refik Erduran gibi sanatçılar; yazdıkları bazı oyunlarla bireyden hareketle toplumsal sorunlara eğilir. Cahit Atay ve Necati Cumalı’nın bazı oyunlarında ise köye yönelme söz konusudur. 1960 döneminde oyun türünde Güngör Dilmen, Adalet Ağaoğlu ve Turan Oflazoğlu özellikle ön plana çıkar (Nutku, 2008: 310-335). Netice itibari ile tiyatro türü bu dönemde hızlı bir gelişim gösterir. Ancak 1940’lı yıllardan 1970’lerin ortalarına kadar oyun yazan Givda, adı geçen yazarlardan farklı bir anlayışla eserlerini kaleme alır. Ne ilk dönem sanatçıları gibi savaş yıllarını, kahramanlık konularını ne de 1950-60 kuşağı gibi köyü veya tarihi konuları işler. Toplumsal sorunları veya ahlaki yozlaşmayı eleştirirken bile kendi döneminden ve önceki kuşak sanatçılarından çok farklı bir tutum sergiler. Bu farklılık oyunları incelendiğinde kendini gösterir.

Givda'nın oyun türünde yayımlanan ilk eseri *Eceler Kadından Olurmuş* (1972), İstanbul'da Sulhi Garan Matbaasında basılmıştır. İki bölümden oluşan oyun eski geleneklerin 21. yüzyıla uyarlandığı hayali bir ülkede yaşanan bir olayı konu alır. Bu ülkede yönetici koltuğunda bir kadın bulunur. Ece Üçüncü Serena, tebdil-i kıyafet gezdiği bir vakitte Deli Ozan olarak bilinen bir genç ile tanışır. Deli Ozan ve Ece Üçüncü Serena bir süre sohbet ettikten sonra birbirlerinden hoşlanırlar. Ancak Deli Ozan başka bir ülkede eğitim görmüştür ve "ecelik rejimi"nin yıkılmasından yanadır. Bundan dolayı gizli bir örgüt ile anlaşılan Deli Ozan bir hastane açılışında Ece Üçüncü Serena'yı öldürmek ister, ancak başarılı olamaz. Bunun üzerine Ece Üçüncü Serena, yakalanan Deli Ozan'ın cezasının infaz edilmesini onaylar ve bu durum karşısında çok üzülür. Oyunda kadın olmak ve ece olmak arasında sıkışan Ece Üçüncü Serena'nın hayatı eleştirel bir bakış açısı ile anlatılır. Kitabın hemen başında yazar, tiyatro türü ile ilgili düşüncelerini de kısaca dile getirir: "*Tiyatroyu ilgilendiren ne varsa hepsinin üzerinde uzun uzun durmuşumdur*" (Givda, 1972: 1) diyen yazar, bu kadar meraklı olduğu hâlde bu türde neden başarılı olmadığını da yine aynı yazıda kendisi ifade eder. Givda "tüccar kafası" ile eserlerini yazmadığı için eserlerinin satılmadığından şikâyetçidir (Givda, 1972: 1).

*Boyunbağı* (1973) İstanbul'da Çelikkilt Matbaasından çıkmıştır. Kitabın sonunda yer alan tarihten oyunun aslında 1949 yılında yazıldığı anlaşılmaktadır. Üç perdeden oluşan oyunun başında yazar, bu eserini Eugene O'neil'a sunmayı tasarladığını ifade eder (Givda, 1973b: 3). Oyunda; İsa Sonberduş, tutunamayan kişilerin sığındığı ve saygı gösterdiği biridir. Mehmet; Abdülkahir Dosdoğruer'in kızını ister, lakin babası vermeyince intihar eder. İsa Sonberduş, Mehmet'in intikamını almak için Abdülkahir Dosdoğruer'i kaçırtıp yargılar. Givda'nın üçüncü oyunu olan *Bir Sürü Kambur Cüce* (1973), İstanbul'da Özlücek Matbaasında basılmıştır. Altı perdeden oluşan oyun vefaya, vefasızlıkla karşılık veren insanların serüvenini trajik bir biçimde anlatır. Oyunun başkahramanı Ahmet; kız kardeşi Umud'un mutluluğu için elinden geleni yapar. Behire'yi eski eşinden kurtarıp onunla evlenerek ona ulaşamayacağı bir hayat sunar. Yiğit adında bir genci okutup onun avukat olmasını sağlar. Oyunun sonunda Ahmet'in iyilik yaptığı bütün bu insanlar ona ihanet eder. *Gece* (1973), yazarın kaleme aldığı diğer bir oyundur. Oyunda fantastik öğeler ve trajik unsurlar dikkat çeker. *İnanmak Adlı Oyun* (1974) da *Gece* oyunu gibi İstanbul'da Çelikkilt Matbaasından çıkmıştır. Üç perdeden oluşan oyun büyük bir ailenin iki çocuğu olan Feride ve Sacit Undur'un yaşamını konu alır. Oyunda Feride zehirlenerek ölür, Sacit ise uğradığı bir iftira yüzünden hapse atılır.

Yazarın oyun türünde kaleme aldığı son eseri *Avni Givda'dan İki Oyun Daha: Ben Sisi Severim, Su Ekinli'nin Dayısı* (1980) Ankara'da Mars Matbaası tarafından basılmıştır. Bu eser kaynaklarda *Ben Sisi Severim* adıyla öykü türünde gösterilmişse de kitapta yazarın iki oyunu yer alır. *Ben Sisi Severim* adlı ilk oyun üç perdeden oluşur. Oyunda kişi sayısı azdır. Ünlü bir iş adamı olan Nail Urganoglu, ünlü bir tiyatro sanatçısı olan Yeşim Nergisli Urganoglu ile evlenir. Nail Bey, eşini ünlü bir oyun yazarı olan Adnan Gökle ile tanıştır ve ondan eşi için bir oyun yazmasını ister. Adnan Gökle, bu teklifi kabul eder ve oyun yazmak için Yeşim Hanım ile sık sık telefonda konuşur. Daha ilk görüşmede birbirinden etkilenen Adnan Gökle ve Yeşim Nergis Urganoglu arasındaki muhabbet ilerler. Yeşim Hanım, Adnan Gökle'yi evinde ziyaret ettiğinde Adnan Gökle onu sevdiğini ancak onun ruhuna sahip olmak istediğini söyler. Bunun üzerine Yeşim Hanım ve Adnan Bey bir daha görüşmemek üzere ayrılır. Esasında Yeşim Hanım sırf servetinden dolayı eşiyse beraberdir, eşi de sırf şöhretinden dolayı onunla evlenmiştir. Buna rağmen ikili bir ticaret olarak gördükleri evliliklerini devam ettirir. Yazar, oyunu daha hareketli ve ilgi çekici kılmak adına Çopur Remziye karakterini kullanır. Çopur Remziye beslemelikten hayat kadınlığına sürüklenmiş bir köylü kızıdır. Köylüsü Mustafa onu sevdiğini ve onunla evlenmek istediğini söyler. Mustafa'nın ailesi onun Remziye ile evlenmesini engellemek için Remziye'yi öldürmek isterken yanlışlıkla Mustafa'yı öldürür. Bu olay Adnan Gökle'nin ilgisini çektiği için, Remziye'yi kendi evinde

hizmetçi olarak işe alır. Bu esnada aklında soru işaretleri belirir ve Remziye'nin Mustafa'yı öldürmüş olabileceğini düşünür. Araya sıkıştırılan bu olayın entrik yönü düşünüldüğünde oyunun kurgusunu bozmadığı bilakis okuyucunun merak duygusunu kamçıladığından oyunun sürükleyiciliğine katkı sunduğu söylenebilir. Aynı kitapta yer alan *Su Ekinli'nin Dayısı*'ni yazar, 1946 yılında yazmaya başlamış ancak 1975'te tamamlayabilmiştir (Givda, 1980: 235). Oyunda Ak Sonuvar ünlü bir avukat ve yazardır. Ablası sarhoş bir adamla evlenmek isteyince babası ablasıyla bir daha görüşmez. Babası öldükten sonra Ak Sonuvar, eniştesinin hâlâ alkolik olduğunu görür ve ablasına boşanmasını teklif eder. Ablası bu teklifi kabul etmeyince Ak Sonuvar da bir daha ablası ile görüşmez. Uzun yıllar sonra tesadüfen ablasının kızı Su Ekinli ile karşılaşır. Su Ekinli büyümüş ve yüksek kimya mühendisi olmuştur. Bunun üzerine Ak Sonuvar, Su Ekinli'yi Ankara'ya kendi yanına almak ister. Ak Sonuvar'ın eşi bu duruma karşı çıkar ve girdikleri bir tartışma sonucunda Ak Sonuvar fenalaşarak hayatını kaybeder. *Boyunbağı*'nda olduğu gibi bu oyunda da kahramanların isimleri dikkat çekicidir. Bu durum yazarın dil anlayışıyla bağlantılı olabileceği gibi sembollere olan ilgisinin bir sonucu olmalıdır.

Yazın hayatına bir roman, birden çok öykü kitabı ve çok sayıda çeviri eserin yanı sıra yedi telif oyun sığdıran Givda, bu sayede Türk edebiyatı tarihine girmeyi başarır. Bu bağlamda yazarın özellikle de tiyatro türüne karşı özel bir ilgisinin olduğu yazmış olduğu eserlerden anlaşılır. Bununla birlikte bu oyunların ne kendi döneminde ne de sonraki dönemlerde büyük bir ilgi uyandırdığını söylemek mümkün değildir. Nitekim oyunların dönemin bilindik yayınevleri yerine sıradan matbaalarda basılması da yazarın, o dönemde edebiyat camiasında pek popüler olmadığını gösterir. Givda'nın oyunlarının sahnelendiğine dair de herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Bu noktada *İnanmak Adlı Oyun* sahnelenme tekniğine pek uygun değildir. Kitabın başında yazar, "(o) eksik, aksak yanların en başında kişilerin sahnede hemen hemen hiç eylemde bulunmamaları, hep geçmiş eylemleri anlatmaları; konuşmaları, konuşmaları, boyuna konuşmaları gelir" (Givda, 1974: 3) cümleleri ile eserin bu yönüne dikkat çeker. Givda'nın oyunlarında öne çıkan bir husus fantastik öğelere ve koroya yer vermesidir. *Bir Sürü Kambur Cüce* oyununda beşinci perdede kambur cüceler ve kambur cüceler korusu devreye girer. Bu bölüm baştan sona Ahmet ile kambur cüceler olarak anılan hayali varlıklar arasında geçen diyaloglardan oluşur (Givda, 1973a: 48-55). Koro ve fantastik öğeler *Gece* oyununda da dikkat çeker. Bu bakımdan yazarın bu yönde bilinçli bir tasarrufunun olduğu söylenebilir.

Oyunlarda işlenen konulara bakıldığında olağanüstü olayların işlendiği eserlerinde bile toplumsal eleştiriler dikkat çeker. *Gece* oyununda zenginin fakiri hor görmesi satır aralarına gizlenmiştir. *Eceler Kadından Olurmuş* oyununda ise kadının toplumdaki yerine dikkat çekilir. Kadın; ülkeyi yöneten kişi dahi olsa önce kadındır ve onun bu temel hakkı elinden alınmamalıdır, tezi oyunda okura sunulur. Bu bağlamda Ece Üçüncü Serena'nın sırf yönetici olduğu için sevdiği adam olan Deli Ozan'ın ölüm emrini vermek zorunda kalması okurun dikkatine sunulur. *Bir Sürü Kambur Cüce* oyununda ise Ahmet etrafındaki herkese iyilik yapmasına rağmen bu insanlar ona kötülükle yanıt verir. Oyunda vefasızlığın toplumda her kesime yayıldığı ima edilir. *Boyunbağı* ise yazarın toplumsal eleştiriyi sembolik olarak okura sunduğu bir oyundur. İsa Sonberduş evsiz ve kimsesiz biri olup toplumun dışına itilmiş insanlar tarafından saygı gören bir karakter olarak çizilir. Zulme uğradığını düşündüğü Mehmet'in intihar etmesi üzerine kendi mahkemesini kurar. Mehmet'in ölümünden sorumlu tuttuğu Abdülkahir Dosdoğruer'i zorla mahkemesine getirerek onu orada yargılar. Bu esnada onun kötülüğünün dokunduğu herkesi mahkemeye çağırarak kendince adaleti sağlamaya çalışır. *Ben Sisi Severim* oyununda yazar, kadın erkek ilişkilerinde paranın mutluluk getirmedeğini satır aralarında ima eder. Bununla birlikte kadın ve erkekler arasında bu tarz evliliklerin devam ettiğini gözler önüne serer. *Su Ekinli'nin Dayısı* oyununda da kadın erkek ilişkilerine farklı bir pencereden bakar. Ak Sonuvar'ın eşi, kocasının yazmış olduğu romanlarda kadınları idealize ettiğini ve cinselliği bir kirlenme olarak gördüğünü söyler. Onu, cinselliğe

karşı gördüğü için eleştirir. Ak Sonuvar ise eşinin kendisini haksız yere suçladığını ve anlayamadığını ifade eder. Bu noktada oyun iki kutuplu karakter üzerine inşa edilmiş tezli bir metni çağırıştırır. Ak Sonuvar ve eşi arasında geçen uzun tartışmalarda yazar kadınların ve erkeklerin birbirini anlamadığını sezdirir. Ayrıca oyunda cinsellik üzerine yapılan uzun tartışmalar esere felsefi bir görünüm verdiğinden oyunun sahnelenmesini güçleştirir. *Su Ekinli'nin Dayısı* ve *Bir Sürü Kambur Cüce* oyunlarında yazarın seçtiği başkarakterler de dikkat çekicidir. Her iki eserde de ünlü bir avukat ve yazar olan başkarakterler okurun karşısına çıkarılır. Givda'nın da hem yazar hem de hukukçu olduğu göz önüne alınırsa bu kahramanların özellikle seçildiği söylenebilir.

Givda'nın oyunları genel olarak çok hacimli değildir. Bu bakımdan oyunlar okuyucuyu sıkacak düzeyde sayılmaz. Oyunlar edebî açıdan üst düzeyde olmasa da yazarın akıcı ve canlı üslubu anılmaya değerdir. Bu noktada yazarın dil hassasiyeti özellikle de vurgulanmalıdır. Nitekim oyunlarında yazar, arkaik sözcüklere çokça yer vermiştir. Sadece *Gece* oyununda “ansımak, sayrı, undurmak, uçmaklık, sayrılarevi, yabansı, yalvaçlık, tamu, muştı, yağ, batkın, ılgım, yarlıgar, undurmak, dilmaç, ilenç” gibi sözcükler yer alır. Bu açıdan bakıldığında yazarın dil anlayışı hakkında da fikir sahibi olunabilir.

### **Bir Tragedya Örneği Olarak Gece Oyunu**

Avni Givda, Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrocuları arasında farklı bir yere konumlandırılmalıdır. Zira yazar, kaleme aldığı oyunlarda gerek tema gerekse üslup olarak dönemin kanonik oyun yazarlarından ayrılmaktadır. Yazarın *Gece* oyunu hem işlenen temanın özgünlüğü açısından hem de klasik tragedyayı anımsatması bakımından öne çıkar. *Gece* oyununda trajik öğeler son derece fazladır ve bunların bilinçli bir tercihin sonucu olduğu bellidir. Oyunda klasik tragedyayı hatırlatan ilk öge kahramanın yaptığı bir hata sonucu felakete uğramasıdır. “Trajik kahraman”ın cezalandırılması için onun hata yapması şarttır. Ancak “trajik kahraman”ı hataya zorlayan bir bakıma sahip olduğu kibirdir. Nutku, Antik Yunan tragedyasında “gururlanma günahı”nın ve bu günahın cezalandırılmasının büyük önem taşıdığını ifade eder (2021: 29). Oyunda Doktor, kızının ölümünden Tanrı’yu sorumlu tuttuğu için onunla görüşmek üzere Arş-ı Alâ’ya çıkar. Bu hayali yolculuk bile esasında Doktor’un kibre kapıldığının delilidir. Nitekim bir ölümlü olarak Doktor’un Tanrı katına çıkıp onunla konuşmak istemesi aslında kendini ne kadar büyük gördüğünü ifade eder. Öyle ki Başmelek “*Yalvaçlık mı istiyorsun yoksa?*” (Givda, 1973c: 34) diye sorduğunda “*Ben insanlardan Tanrıya bir haber getirdim*” (Givda, 1973c: 34) diyerek kendini bütün insanlardan üstün gördüğünü açıkça gösterir. Doktor’un konuşmalarından rahatsız olan Başmelek “*Çok mağrursun*” (Givda, 1973c: 67) diyerek onu uyarır. Erkek Sesli Melekler Korosu da Doktor’u uyarmak üzere yine ayetle şu karşılığı verir: “*Göklerde ve yerde ne varsa, canlılar, melekler hepsi Tanrıya secde ederler. Kibirli değildirlir. Yüce Tanrıdan korkarlar. Kendilerine ne buyurulursa onu yaparlar*” (Givda, 1973c: 68). Oyunda yer alan bütün bu ifadeler Doktor’un sahip olduğu gururun birer göstergesidir. Ancak tragedyada bu gurur bir noktadan sonra oyunun kahramanının sonunu getirir.

“*Trajik kahramanın yaptığı bir hatayla bahtında bir dönüşüm olmasıyla ortaya çıkan trajik durum hamartia’dır*” (Nutku, 2020: 49). *Gece* oyununda Doktor’u hata yapmaya iten asıl neden her ne kadar da kibri ise bu hatanın somut bir olay üzerinden yapılması verilecek cezanın adil olması bakımından önem taşır. Doktorun kızı, çocuk doğururken hayatını kaybeder. Bu olay kahraman üzerinde derin bir iz bırakır. Kızının en iyi hastanede olmasına ve en iyi doktorlar tarafından tedavi edilmesine rağmen kurtarılamamasını (Givda, 1973c: 15) hazmedemeyen “*(h)oca ağır bir sarsıntı geçiriyor. Bambaşka bir kişi oluyor. İnançları, görüşleri değişiyor*” (Givda, 1973c: 19). Bu acı olaydan sonra “baht dönüşümü” için gereken hata “trajik kahraman” tarafından yapılır. Nitekim birinci perdenin sonuna doğru Doktor kendi kendine şöyle konuşur: “*Ahret var mı? Ölümsüz bir ruh var mı? İnsanın bir zindanı özler gibi*

*ardında koşaacağı bir uçmak var mı?*" (Givda, 1973c: 17). Bu iç diyalog Doktor'un gönlüne şüphe tohumlarının ekildiğini gösterir. Yaşadığı büyük acı karşısında Doktor ilk olarak ahiret, ölümsüzlük ve cennet gibi teolojik kavramlar karşısında şüpheli bir tavır takınır. "*Tanrı olmayabilir. Ancak Tanrısız dünya, Tanrısız insan olmaz*" (Givda, 1973c: 22) diyen "trajik kahraman"ın gelinen noktada inanç noktasında ciddi bir kırılma yaşadığı muhakkaktır. Oyunda Doktor'un yaptığı tek hata kibirli olmak veya Tanrı'nın varlığından şüphe duymak değildir. Doktor, intikam duygusuna kapılarak almış olduğu eğitimi ve sahip olduğu maddi gücü kullanır ve gizli bir iksir yapar. Doktor'un gizli bir iksir hazırlaması mensup olduğu sınıfın kendisine vermiş olduğu bilgiler, maddi imkânlar ve sosyal çevre sayesinde. Bu fırsatlara sahip birinin gizli bir iksir hazırlayabilmesi mantığa uygun düşer. Bu çerçeveden bakıldığında Doktor "trajik kahraman"ın özelliklerinden birini daha gözler önüne sermektedir. Şöyle ki Aristoteles tarafından çizilen "trajik kahraman"ın özellikleri arasında tutarlılık ve gerçekçilik de yer alır. Ayrıca bu kahraman sahip olduğu sosyal ve siyasi sınıfa uygun davranışlar sergiler (Nutku, 2020: 48-49). Nutku'nun Aristo'dan hareketle altını çizdiği bu iki özellik *Gece* oyununda Doktor karakterinde açıkça ortaya konulur.

*Gece* oyununda Doktor'un amacı hazırladığı gizli iksir sayesinde kadınlardaki ve erkeklerdeki cinsel arzuyu yok etmektir. Ayrıca bu iksirin bir diğer etkisi de insanları uyuşuk hâle getirerek ölüm karşısında bile tepkisiz bırakmasıdır. İnsanların kısırlaşması ve ölüm tehlikesi karşısında herhangi bir refleks göstermemesi, kısa süre içerisinde insan neslinin tükenmesi anlamına gelir. Bu noktada Doktor'un asıl amacı insanları cezalandırmak değil, Tanrı'yı insansız bırakarak ölen kızının intikamını almaktır. Doktor'un başarıya ulaştığı ve istediği iksiri hazırladığı beşinci perdede anlaşılır. Bu bölümde iki askerin kendi aralarındaki sohbetlerinden düşmanlarının kendilerine hiç karşılık vermeden göz göre göre ölüme gittikleri anlaşılır. Silahları olan ve güçleri yerinde olan bu insanların neden kendilerini korumadıklarını askerler de komutanları da anlayamamıştır. Sohbetin ilerleyen bölümünde iki asker uzun süredir cephede olduklarından kadınlarla eğlenmek istediklerini söyler. Bu esnada gördükleri bir çeşmeden su içen askerlerin cinsel arzuları yok olur ve karşılıklarına çıkan iki kadının aşk davetini reddederler (Givda, 1973c: 49-51). Altıncı perdede insanların kısırlaşmasının ve savunma refleksini yitirecek kadar uyuşuk olmasının Doktor'un iksirinden kaynaklandığı daha açık anlatılır. Bu bölümde kadınlar yüzünden sanatına vakit ayıramadığını ifade eden bir sanatçı Doktor'dan yardım ister. Doktor, sanatçının isteği üzerine kendisinin yaptığı iksiri sanatçıya verir. Sanatçı bu iksiri içtikten sonra gerçekten kadınlardan uzak durmaya başlar. Ancak iksir aynı anda sanatçıda bir uyuşukluk da meydana getirdiği için sanatçı bütün gün boş olmasına rağmen yine de eserine el süremez (Givda, 1973c: 52-56). Bu bölümde esasında cinsel arzu ile ilham kaynağı arasında bir paralellik olduğu ima edilir. Sanatçıya ilham veren kadınlara karşı duyduğu olağanüstü istektir. Bununla birlikte bu istek sanatçının bütün ilgisini ve vaktini kadınlara yönelttiğinden sanatçı eserini üretmeye vakit bulamaz. Sanatçının cinsel isteği ile birlikte yaratıcılığının da ölmesi psikanalitik açıdan yorumlanabilir. Ancak metinde daha çok insanın kısırlaşması ile estetik değerlerin de yok olacağı yönünde bir veri sunulmak istendiği hissedilmektedir. Nitekim Doktor büyük bir intikam peşinde koşmaktadır ve sadece insanlığı değil güzel ve değerli olan her şeyi ortadan kaldırmak ister. Yedinci perdede bu kez radyoda trafik kazalarının çok yaygınlaştığı ve bu duruma bir çare bulmak üzere toplanan bilim adamlarının da toplantı yerine giderken büyük çoğunun kaza sonucu hayatını kaybettiği bildirilir. Ayrıca tıp fakültesine öğrenci bulunmadığı için tıp fakültesi de eğitim ve öğretime başlayamamıştır (Givda, 1973c: 58). Bu bölümde Doktor'un sanatçılardan sonra bilim adamlarını da yok etmeyi kafasına koyduğu anlaşılır. Dolayısıyla "trajik kahraman" cezalandırılmak üzere yapabileceği bütün hataları tek tek sıralamıştır.

Doktor'un yaptığı hatalar karşısında aldığı ceza da son derece çarpıcıdır. İhtiyar bir adam olmasına rağmen Doktor fırtınalı bir gecede dışarı çıkar, yüksek bir ağacın altında bulunduğu esnada üzerine



düşen yıldırım sonucu hayatını kaybeder (Givda, 1973c: 71). Nutku, tragedyanın mutlak şekilde yok oluş ile son bulduğunu ifade etmektedir (2020: 36). Klasik tragedya kahramanın yaptığı hataya mukabil cezalandırılması izleyiciyi bu tür hatalar karşısında uyararak ona ders vermeyi amaçlamasındandır. İncelenen metin bu noktada klasik tragedya'dan farklılık arz eder. Şöyle ki her ne kadar da oyun kahramanı feci şekilde cezalandırılrsa da oyundaki kahramanın intikam alma noktasında başarıya ulaştığı izlenimi izleyici/okuyucu üzerinde ders alma noktasında istenilen etkiyi vermeyebilir. Üstelik oyun kahramanı öldükten sonra oyunun bitirilmemesi ve Doktor'un yardımcılarında birinin de onun öldüğünü duyduktan sonra iksiri içmesi izleyicinin/okuyucunun Doktor'un başarılı olduğu yönündeki kanısını artırır. Antik tragedya'da öyküdeki düğüm ve çözüm karakterin yaptığı hata üzerine bina edilir. Bu hata yüzünden karakter cezalandırılır. Bununla birlikte seyircinin bu cezalandırmaya yüzde yüz destek verdiğini düşünmek doğru olmayacaktır. Çığrı Yıldırım, bu noktaya şu cümlelerle değinmektedir: “*Diğer bir husus ise karakterin seçimi her ne olursa olsun seyircinin karakterle kurduğu yakınlığın sarsılmamasıdır. Öyle ki karakterin seçimi kendisini bir suçluya dönüştürse de karakter, seyircinin nazarında tam manasıyla bir suçluya dönüşmemelidir*” (Çığrı Yıldırım, 2017: 443). Bu açıdan değerlendirildiğinde de Doktor karakterinin klasik tragedya kahramanından ayrıştığı ileri sürülebilir. Doktor, kızını kaybetmek gibi acı bir olay yaşamış olsa da bu ruh hâli onun bütün insanları yok etme ve Tanrı'dan intikam alma gibi bir eyleme sürüklenmesini haklı göstermez. Bundan dolayı izleyicinin/okuyucunun Doktor'un çektiği üzüntüden dolayı onu mazur görmesi pek de mümkün görünmemektedir.

*Gece* oyununda belki de en dikkat çeken husus melekler korosudur. Aristoteles tragedya'da koronun önemini “*(k)oro, oyuncularından biri gibi görülmeli, bütünün bir parçası olmalı ve eyleme katılmalıdır*” (Aristoteles, 2018: 58) cümlesi ile anlatır. Oyunun 4, 5, 6, 7 ve 8. perdeleri Doktor'un zihinsel bir yolculuk yaptığı Arş-ı Alâ'da geçmektedir. Doktor burada Kadın Sesli Melekler Korosu ve Erkek Sesli Melekler Korosu ile diyaloga geçer. Tanrı ile görüşme arzusu duyan Doktor burada bu koro tarafından karşılanır. Doktor'a yaptığı büyük hata bu koro tarafından son kez olarak hatırlatılır. Erkek Sesli Melekler Korosu “*O kimseler ki inanırlar, sonra inanmazlar, sonra gene inanırlar, sonra gene inanmazlar, daha sonra da inanmazlığı ileri vadedirirler; Tanrı onları asla yargılayacak, onlara yol gösterecek değildir.*” (Givda, 1973c: 28) diyerek Doktor'a yaptığı hatanın dönüşü olmadığını anlatmaya çalışılır. Bu noktadan sonra Doktor ve koro arasında şiirsel bir diyalog başlar. Erkek Sesli Melekler Korosu ve Kadın Sesli Melekler Korosu, Doktor'a Kur'an-ı Kerimden doğrudan alıntılar yaparak yanıldığını ifade etmeye çalışır. Bütün söylenenlere ve uyarılara karşı Doktor düşüncelerinden vazgeçmez. Koronun devreye sokulduğu bu perdeler klasik tragedya'yı en çok anımsatan bölümler olarak değerlendirilebilir. Tanrı Diyonisos adına düzenlenen şenliklerde koro oyuncuları, Diyonisos'un etrafındaki satirleri sembolize etmek üzere teke derileri giyerek şarkılarını söylemiştir (Nutku, 2021: 29). *Gece* oyununda seçilen koronun da Allah'ın emirlerini yerine getirmek üzere yaratılmış nurani varlıklar olan melekleri sembolize etmesi tesadüf değildir. Nietzsche de tragedya üzerine yaptığı çalışmada tragedya'da ısrarla koronun önemini vurgulamıştır. Hatta bir adım daha ileri giderek tragedyanın ruhunun müzik olduğunu, müziğin tiyatrodaki yok olması ile birlikte tragedyanın da yok olduğunu bildirir (Nietzsche, 2015: 95). Anılan perdelerde İtrî'nin “Tekbir” eserinin fon olarak kullanıldığı düşünüldüğünde yazarın klasik tragedya'ya ciddi göndermeler yaptığını söylemek yanlış olmayacaktır.

*Gece* oyunu bazı açılardan klasik tragedya'dan izler taşısa da bazı noktalarda modern tiyatrunun unsurları ile desteklenmiştir. Söz gelimi oyunun başkişisi konumundaki Doktor soylu bir karakterdir. Bu yönüyle klasik tragedya'daki soylu kahramanı hatırlatmaktadır. Bununla birlikte Doktor klasik tragedya'daki Tanrı veya kral olan kahramandan ziyade modern tiyatrunun soylu kahramanını

anımsatır. Şöyle ki Doktor köklü bir aileden gelmiş ve iyi bir eğitim almıştır. Diğer oyun kahramanlarının kendisine gösterdiği hürmetten alanında en saygın bilim adamlarından biri olduğu anlaşılır. Bu açıdan bakıldığında Doktor'un bilim ve akıl ile soylu bir mevkii işgal etmesi onun gerçekten klasik tragedyadan öte modern tragedyanın kahramanı olarak düşünülmesini sağlar. Ayrıca Doktor'un inanç noktasında kırılma yaşaması ve dini açıdan şüphe içinde bulunması da yine pozitivist ve rasyonalist bir çizgiyi izlediğini ifade etmektedir. Doktorun, insanlara bakış açısı da yine hümanist çerçeveden verilir. Oyunun ilk sayfalarında kendilerinden para isteyen bir dilenciye para vermeyen ve ona kaba davranan bir çifti gören Doktor, “*Derler ki Tanrı insanları kendisini övsünler diye yarattı*” (Givda, 1973c: 9) cümlesi ile insanların var oluş gayesini anlatmaya çalışır. Doktora göre dünyada bu gayeye asıl hizmet eden canlılar bitkilerdir ve bu noktada sadece bitkilerin yaratılması yeterlidir. “*Bence insana gerek yoktu*” (Givda, 1973c: 10) cümlesi esasında bir öfkenin yansımasıdır. Doktor'a göre muhtaç durumdaki bir insana yardım etmedikten, bununla birlikte ona kaba davrandıktan sonra insanın varlığı gereksizdir ve bir bitki bile insandan daha faydalıdır. “*Trajik kahraman*”ın önemli bir özelliği de ahlaklı olmasıdır. “*Trajik kahraman erdemli ve adil olmayabilir, ama iyi bir insandır*” (Nutku, 2020: 48) diyen Nutku, bu kahramanın aynı zamanda insani zaaflarının da olması gerektiğini belirtmektedir ki okur/izleyici ders çıkarabilirsin (2020: 48). Bu açıdan bakıldığında Doktor'un hem insanlara karşı büyük bir sevgi ve merhamet gösterecek kadar ahlaklı olması hem de bütün insanları yok edecek kadar kendini kaybetmesi bir çelişki değil tragedya kahramanının hata ve zaafarla şekillenmiş karakterinin bir sonucudur.

Oyunda dikkat çeken önemli bir husus da modern insanın karakteristik özelliklerinin bilinçli olarak ön plana çıkarılmasıdır. Doktor'un şüpheli ve eleştirel tutumu Aydınlanma Dönemi'nden sonra ortaya çıkan insan tipini simgeler. Nitekim Başmelek kibrinden dolayı Doktor'u uyarınca Doktor şu karşılığı verir: “*Küstahlığım beynimdendir. O beyin ki olmasaydı evrenler de olmazdı*” (Givda, 1973c: 69). Her şeyden şüphe duyan, akli ve bilimsel verileri her türlü inancın üstünde tutan modern insan, Doktor karakterinde tezahür etmiş ve oyunun öyküsü bu kahraman üzerinden verilmiştir. Kahraman için seçilen meslek bile bu noktada bilime ve akla yapılan açık bir göndermedir. Esas itibari ile Doktor “*imanlı, dindar bir ailenin tek*” (Givda, 1973c: 22) evladıdır. Onu dinden uzaklaştıran temel neden kızının doğum yaparken ölmesidir. Oyunda bu olaydan önce Doktor'un dindar olup olmadığı ile ilgili bir bilgi verilmemiştir. Ancak Doktor'un ailesinin dindar olduğunun özellikle belirtilmesi oyun kahramanının da zaman içerisinde keskin bir dönüşüm yaşamış olabileceğini hissettirir. Geline nokta Doktor; inancını yitirmiş, umudunu kaybetmiş ve Tanrı'nın varlığını ve adaletini sorgular hale gelmiştir. Oyunda yer alan şu bölüm Doktor'un ruh hâline ve düşünce dünyasına ışık tutar: “*İnsanlar doğar.. Çoğu kötü bir kalımla. Çoğu elverişsiz bir çevrede. Kimisi soğuk, çorak bölgelerde.. kimisi bolluk, dirlik içine. Çoğu ağlar, azı güler. Azı toktur, çoğu aç. Erkek güzel doğar, işine yaramaz. Kadın çirkin doğar, mutsuz olur.*” (Givda, 1973c: 42). Tanrı'nın varlığından şüphe duyan, onun adaletini sorgulayan “*trajik kahraman*” bu yönüyle klasik tragedyadan çok modern metinlerdeki şüpheli ve bunalımlı insan tipini hatırlatır. Bu noktada Williams'ın Camus'ye atfettiği “*işyan ediyorum, öyleyse varım*” (Williams, 2022: 269) düşüncesi akıllara gelir. Doktor, kızının ölümü karşısında çaresiz kalmıştır ve bu noktada isyana yönelmiştir.

Oyunda Doktor karakterinin belirgin özelliklerinden biri de bireyselliğidir. Oyun boyunca Doktor'un yanında samimi bir dostu veya yakın bir akrabası yer almaz. Onun en yakınındakiler yardımcılarıdır. Bunlar da ancak bir yere kadar Doktor ile iletişime geçebilmekte, bir noktaya kadar onun üzerinde tesirli olabilmektedir. Nitekim fırtınalı gecede Doktor tek başına dışarı çıktığında yardımcılarından hiçbiri onu engelleyememiştir (Givda, 1973c: 23-24). Oyunda Doktor'a biçilen bu rol bilinçli bir tercihin sonucudur ve akıllara modern tragedyanın kahramanlarını getirir. “*Oysa modern tragedyanın belirleyici niteliği özneliktir; eğilim karakterlerin bireysel amaçlara odaklanmaları ve ahlaki değerlerden çok kişisel*

*tutkuları cisimleştirmeleri yönündedir*” (Hegel, 1975’ten akt. Birler&Türk, 2022: 194) cümlesinden de anlaşılacağı üzere modern tragedyada bireysellik son derece önemlidir. Bütün bu açılardan bakıldığında Doktor modern dönemin soylu kahramanı olarak ön plana çıkmaktadır.

## Sonuç

Avni Givda, Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında, roman, hikâye, oyun türünde eserler kaleme almış, ayrıca çok sayıda çeviri yapmıştır. Esasında hukukçu olan ve yazarlığı ikinci bir meslek gibi yürüten Givda, edebiyat dünyasında istediği başarıyı yakalayamamıştır. Bununla birlikte yazarın özellikle oyun türünde kaleme aldığı eserlerin dönemin oyunlarından farklı olduğu görülür. Bu farklılık ele alınan konulardan kaynaklandığı kadar yazarın kendine özgü üslubundan da kaynaklanır. Oyunlarda yer alan fantastik öğeler ve koro dikkat çeken ilk özelliklerdir. Bununla birlikte oyunlarda insani duyarlılığa ve toplumsal aksaklıklara yer verilmesi yazarın hiç de toplumdan kopuk olmadığını gösterir. Yazarın *Gece* oyunu aslında yazarın bu türde konumlanmak istediği noktayı da sezdirir. Oyunda klasik tragedyaya ciddi göndermeler yapılmıştır. Soylu bir kahramanın seçilmesi, bu kahramanın hata yapması ve yaptığı hata yüzünden yok olması klasik tragedyanın temel özellikleridir. Yine oyunda koroya yer verilmesi ve koronun oyunda önemli bir yer tutması oyunu klasik tragedyaya iyice yakınlaştırır. Bütün bu sayılanlara ek olarak oyunda modern tragedyaya bir geçiş yapılmak istendiği de hissedilir. Nitekim eser dikkatle incelendiğinde oyunda modern tragedyaya ait unsurların da yer aldığı görülür. Söz gelimi kahramanın bireysel tutumu veya akıl ve mantık çerçevesinde tavır alması bu düşünceyi destekler niteliktedir. Son tahlilde *Gece* oyunu klasik ve modern tragedyadan beslenmiş olmakla birlikte oyunu kesin olarak bu türlerden birine dâhil etmek de doğru olmayacaktır. Yazar, kendi zamanının ve yetiştiği ortamın elverdiği ölçüde bu türlerden faydalanmıştır. Sonuç olarak denilebilir ki Avni Givda, yaşamış olduğu dönemde kendine has bir üslup geliştirerek özgün oyunlar yazmıştır. *Gece*, bu oyunları arasında yukarıda anılan özellikleri itibari ile en dikkat çekicisidir.

## Kaynakça

- Aristoteles. (2018). *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*. (Çev. S. Rifat, 16. baskı). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Birler, Ö. & Türk, D. (2022). Çağdaş Tragedyalar: Farhadi ve Lanthimos Sinemasına Politik Bir Bakış. *Ankara Üniversitesi İLEF Dergisi*, 9(1), 175-202.
- Çığrı Yıldırım, A. (2017). Tragedya Işığında Modern Trajedinin Tahlil Unsurları: Mezopotamya Üçlemesi’nde Trajik Öğeler. *SOBİDER Sosyal Bilimler Dergisi*, 16, 433-448.
- Givda, A. (1972). *Eceler Kadından Olurmuş*. İstanbul: Sulhi Garan Matbaası.
- Givda, A. (1973 a). *Bir Sürü Kambur Cüce*. İstanbul: Özışık Matbaası.
- Givda, A. (1973 b). *Boyunbağı*. İstanbul: Çelickilt Matbaası.
- Givda, A. (1973 c). *Gece*. İstanbul: Çelickilt Matbaası.
- Givda, A. (1974). *İnanmak Adlı Oyun*. İstanbul: Çelickilt Matbaası.
- Givda, A. (1980). *Avni Givda’dan İki Oyun Daha: Ben Sisi Severim, Su Ekinli’nin Dayısı*. Ankara: Mars Matbaası.
- Necatigil, B. (2021). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* (2. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nietzsche, F. (2015). *Tragedyanın Doğuşu* (Çev. M. Tüzel, 4. baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nutku, Ö. (2020). *Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş* (2. baskı). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Nutku, Ö. (2021). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 1: Başlangıcından- 19. Yüzyıla Kadar* (4. baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

- Nutku, Ö. (2008). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 2: [20. Yüzyıl Başından 2000'e Kadar]* (3. baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Sevengil, R. A. (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi* (1. basım). İstanbul: Alfa.
- Sinsoysal, B. (2020). Avni Givda. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/givda-avni> adresinden 22.06.2023 tarihinde alınmıştır.
- Şener, S. (2020). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (13. baskı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Williams, R. (2022). *Modern Trajedi* (Çev. B. Özkul, 2. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yalçın, M. (Ed.) (2010). "Givda, Avni", *Tanzimamat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, C.1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.