

DÖNGÜSEL ZAMANIN TÜRK TİYATROSUNDAKİ DÖNGÜSÜ

Özet

Zaman fiziksel olduğu kadar, her kültürde farklı algılanan kültürel bir olgudur da. Tiyatroda zaman algısı uzam ile birlikte oyunun hem metin hem uygulama hem de seyirci ile iletişim kurma anlamında en önemli öğeleridir. Batının yazılı ve kapalı biçim oyunu çizgisel zaman anlayışına uydurur. Doğuda ise daha çok sözlü kültür içinde, açık biçimli ve döngüsel zamana uygun oyun anlayışları geliştirilmiştir. Tamamı sözlü kültür içinde gelişen geleneksel Türk tiyatrosu da aynı döngüsel zaman anlayışını takip eder. Zamanın parçalı, üzerine kapanan yapısından kendine özgü bir estetik üretir. Döngüsellik batılılaşma sonrası Türk tiyatrosu metinlerinin yapısını da derinden etkiler.

Abstract

Time is a phenomenon that is not only physical but also one perceived differently in every culture. In theatre, time perception and space are the most important elements in a play on the textual level, in performing and also in communicating with the audience. The written and obscure formal play of west is conformed with linear time comprehension. However, in the east the play comprehension has mostly been developed in verbal culture, in an uncovered form and pertinent to the cyclic time. The traditional Turkish theatre which, in its integrity developed in verbal culture follows the same understanding of cyclic time. It generates an aesthetics of its own out of the fragmented, cyclical structure of time. Cyclic time also deeply influences the structure of Turkish theatre texts produced after the westernization process.



* Doç.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, GSF,
Sahne Sanatları Bölümü

İnsan ilk çağlardan bugüne zaman ve mekan algısının belirlenimleriyle yaşamış, ancak görece yakın dönemlerde bu algıları tanımlamaya, kategorize etmeye çalışmış, çağımızda da bu kategoriler olmaksızın düşünememeye başlamıştır. Batı'nın zaman anlayışının döngüsellikten çizgiselliği, oradan tarihe ve ilerleme düşüncesine, en sonunda da hıza ve geleceğe tapmaya dönüştüğü söyleyebiliriz. Yabancı halkların, geleneksel kültürlerin ve doğu uygarlıklarının zaman algısının bu kategorilere uymadığını bilsek de Batı'nın ekonomik yayılımıyla birlikte kültürel yayılımı da sürmektedir. Türk tiyatrosuna zaman algısı penceresinden bakmak her iki kültürü de değerlendirmeye almayı, bunlara özellikle de heterodoks islamın ve geç Batılılaşmanın yarattığı melezlikleri eklemeyi gerektirmektedir.

Bu bildiride değişime direnen, varlığını değişim içinde sürdüren temel zihniyet yapıları ve bunun oyunda yansımaları döngüsel zaman algısı açısından değerlendirmeye çalışacağım. Bir başka çalışmada tamamlanmak üzere, kısıtlı sürede, zamanı (çok olası olmasa da) mekandan kopartarak ve sınırlı sayıda oyun örneğiyle ele almak zorunda kalacağım. Ama zaman ve mekan algısının bir toplumun dünyaya bakışını, kendini ve ötekini konumlandırmasını belirleyen temel öğeler olmalarının yanı sıra değişime en çok direnen, form değiştirerek var olan kültürel öğeler olduklarını düşünürsek ve Bakhtin'in iddia ettiği gibi "... anlamlar alanına her giriş, ancak ve ancak zaman-uzamın kapısından geçerek başarılır"¹ ise bu çaba zorunludur.

1. Michail Bakhtin, **Karnavaldan Romana**, Çev.: Sibel Irzık (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), s.333.

İnsanın zamanla olan ilişkisinde en önemli farklılaşma, döngüsel zaman algısından çizgisel zaman algısına geçiş ile yaşanmıştır. Döngüsel zaman göçebenin, kırsal hayatın, mitsel ve geleneksel olanın, çoğu zaman da özdeşleştirildiği haliyle Doğu'nun zamanıdır. Çizgisel zaman ise devletin, kentlin, tek tanrılı dinlerin, akılcılığın, kapitalizmin, çoğunlukla Batı'nın zamanıdır. Döngüsel zaman kaostan kosmosa sonsuz geçişlerin, içinde geçmiş ve geleceği barındıran şimdinin zamanı ise; çizgisel zaman bir yerden gelip bir yere gittiğimiz düşüncesine

DÖNGÜSEL ZAMANIN TÜRK TİYATROSUNDAKİ DÖNGÜSÜ

dayalı, ilerlemeci, evrimci, geri dönüşü olmayan, fırlayan okun, tarihin zamanıdır. Döngüsel zamanın belirleyeni evrensel ritimdir, çizgisel zamanın belirleyeni ise ilerleme ve hızdır. Döngüsel zamanı sözlü kültür evreninde buluruz, çizgisel zamanı doğuran ve geliştiren ise yazılı kültürdür².

İlkel insan yaşamı doğumdan ölüme doğru ilerleyen bir süreç olarak görmez, tam tersine mevsimlerin döngüsünde olduğu gibi dönemsel olarak ritüeller ve mitlerle canlılığını tazeleyen ve sürekliliğini sağlayan bir dizi anlaşmadır yaşam. Kendini döngünün boşalma ve yeniden dolma yoluyla devamlılığının sağlanması törenleriyle gösteren bu algıda tüm yaşam, cansız ve cansız, göze görünür ve görünmez bütün öğeleriyle bir bütündür. Gaster buradaki hem anlık hem de aşkın olan ikili özelliğe dikkati çeker. İlkel insan hem şimdiki zamanın gerçekliği içinde hem de sonsuz sürekli bir dizi içinde var olur. Anlık durumlardaki gereksinimleri doyururken bir yandan da sürekli ve sonsuz şimdiki zamanın içine taşır, bu çerçevede onu nesneleştirir³. Yaşam-ölüm, bahar-kış, gündüz-gece gibi doğanın çevriminin gündelik hayata yansımaları olarak döngüsel anlayışta zaman, tekrar edilebilir, geriye dönülebilir, üstelik dönülmesi doğanın yenilenmesi için zorunlu bir zamandır. Burada insan daha önce yapılmamış hiçbir şeyi yapmamaktadır ve her jest ilk eylemi tekrarladığı ölçüde anlam ve değer kazanır. "Bu tekrar, arketipik jestin ilk gösterildiği mitsel anı güncelleştirerek dünyayı sürekli başlangıçların aynı gündeğümü anında tutar."⁴ Ayin ve ritüeller aracılığıyla dönülen başlangıç aracılığıyla insan zaten hiyerarşisiz bir biçimde parçası olduğu doğayla uzlaşma sağlar, Campbell'in de belirttiği gibi "Zorlukları ve neşe dönemleriyle birlikte yılın harika çevrimi, insan topluluğunun yaşam çevriminde süregider olarak kutlanır, sergilenir ve sunulur."⁵ Burada sadece doğanın yenilenmesi değil, bu yenilenme aracılığıyla insanın günah ve hatalarının da iptal edilmesi söz konusudur.⁶ İptal etme, unutmama ya da ondan ders alma anlayışıyla taban tabana zıttır.

Tek tanrılı dinlerin ortaya çıkışıyla birlikte zamanın başlangıcına ve dolayısıyla da sonuna inanç ortaya çıkar. Bu da zamanın artık

2 Bkz. Aslıhan Ünlü, "Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zaman Algısı", **Folklor/Edebiyat**, Sayı 48, Ankara: 2006, s. 341.

3 Bkz. Theodor H. Gaster, **Thespis, Eski Yakındoğuda Ritüel, Mit ve Drama**, Çev.: Mehmet H. Doğan (İstanbul: Kabcacı Yayınları 2000), s. 25.

4 Mircea Eliade, **Ebedi Dönüş Mitozu**, Çev.: Ümit Altuğ (Ankara: İmge Kitapevi, 1994), s. 92.

5 Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çev.: Sabri Gürses (İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2000).

6 Bkz. Mircea Eliade, **Kutsal ve Dindışı**, Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay, (Ankara: Gece Yayınları, 1991).

döngüsellikten çıkıp çizgisel anlayışa geçtiğini gösterir. Burada Mesih'in yeniden gelişiyile tamamlanacak bir döngü mevcutsa da, yasa Musa'ya belirli bir yerde ve tarihte verilmiştir, benzer şekilde İsa belirli bir tarihte doğmuş ve göğe yükselmiştir, bunlar artık geri döndürülemez biricik olaylardır. "Doğrudan Yehova'nın iradesince buyrulmuş olan tarih bir dizi, olumlu ya da olumsuz, her biri kendine ait değer sahibi tanrı-tezahürleri olarak görül-mektedir."⁷

7 Mircea Eliade, **Ebedi Dönüş Mitosu**, s. 108.

Yaradılıştan beri geçen süreyi hesaplamaya çalışan takvim anlayışının yanı sıra, kilise ve manastırlarda gündelik dini yaşamı düzenlemeye dönük saat hesapları da ağırlık kazanır. 9.yy. da bir saat sembolü olarak çanın kullanımı, 14.yy.da mekanik saatin kullanılmaya başlanması, 16.yy.da yüzyıl kavramının bulunması tarih kavramının ve zamanın çizgiselliğinin yerleşmesinin aşamalarıdır. Zaman tamamen soyutlanmış, anlardan ve bölümlerden oluşan tekdüze birimler dizisi olarak algılanmaya başlanmış; günün anlamı çalışma ile özdeşleştirildiği için "zaman, gündeki akışın ve sevincin yerine geçerek, günü kullanılabilir zamansal bir birime indirgemıştır."⁸ Bu nedenle de matbaada basılan ilk şey İncil'den önce takvim olur. 17.yy.da Newton matematiksel ve tarihsel zamanı ayırır, 18.yy.a geldiğinde ise artık kimse yaradılışın tarihini hesaplamakla uğraşmamaktadır. Taylor'ün canlı bir makine olan işçinin el kol hareketlerini kronometre ile ölçerek zaman ile ücret arasındaki ilişkiyi hesaplamasıyla, Henry Ford'un montaj bandını icat etmesiyle zaman üretimin ve para akışının hızına bağlı kılınır⁹

8 John Zernan, **Gelecekteki İlkel**, Çev.: Cemal Atilla (İstanbul: Kaos Yayınları, 2000), s. 53.

9 Bkz. Arno Borst, **Avrupa Tarihinde Zaman ve Sayı: Computus**, Çev.: Zehra Aksu Yılmaz (Ankara: Dost Kitabevi, 1997).

Zamanın çizgisel kavranışına bağlı olarak ilerleme felsefesi de gelişmiştir. Aristoteles için zaman, önce ve sonra ile ilintili olan hareketin sayısıydı. Ünlü "Kimse bana sormazsa biliyorum ama soran kişiye açıklamak istersem bilmiyorum" sözüyle zamanı tanımlanamazlığını tanımlayan Augustinus ise zamanın ölçülme çabasına karşı çıkmış, geçmiş-şimdi-gelecek kategorilerinden ziyade bunların şimdiki zamandaki yankısını önemsemiştir.¹⁰ Zaman üzerine süre giden bu felsefi tartışmalarda, Antik çağdan aydınlanmaya kadar ilerleme düşüncesi, geleceğin kutsanmasından çok insanın mükemmelleşmesini hedefleyen kültürel bir süreçtir. Hegel'e gelindiğinde, Yahudi-Hıristiyan çizgisel zamanı

10Bkz. **Aristoteles, Augustinus, Heidegger, Zaman Kavramı**, Çev.: Saffet Babür, (Ankara: İmge Yayınları, 2007), s. 55.

DÖNGÜSEL ZAMANIN TÜRK TİYATROSUNDAKİ DÖNGÜSÜ

evrensel tarihe taşınır ve ilerleme tarihin yapısal özelliği olarak tanımlanır. Böylece insan toplulukları bir gelişme/ilerleme skalası üzerine yerleştirilir; bir tarafta 18. ve 19.yy.da Avrupa'da en yük-seğe erişmiş toplumlar, diğer tarafta onların geçtiği yolun değişik aşamalarında bulunan diğer toplumlar vardır.¹¹ Böylece zamanın kronolojik oku geleceğe doğru yolculuğuna devam ederken dünyanın diğer toplumlarını da yavaş yavaş ardına ekler. Coğ-rafi keşifler, sömürgecilik ve giderek kültürel yayımla, yani mekansal yayımla birlikte Batı'nın gelişmeci, ilerlemeci zaman anlayışı da dünyaya yayılır.¹²

Zamanın döngüselden çizgisel algıya geçişinde yazı da önemli bir faktördür. Barry Sanders'e göre

İlkel sözlü kültür dünyasında, bütün olaylar birbiriyle bağlantılı gibidir ve sürüp giden bir çevrimin parçası olarak gelişirler. Hiçbir şey bir başka şeyin doğrudan zıddı değildir. Gerçek kutupsal zıtlıklar okuryazarlıkla ortaya çıkar. (...) okuryazarlıkla birlikte net kategoriler ve kesin tanımlar ortaya çıkar.¹³

Jack Goody de sözlü toplumlarda madde-doğa, insan-tanrı iliş-kisi üzerine şüpheli düşüncenin ve eleştiri geleneğinin oluşma-masını yazı aracılığıyla düşüncenin kaydedilip aktarılmasına bağlar. Düşünce yazıya aktarılınca parçalar ve bütün ileri ve geri, bağlamın içinde ve dışında ayrıntılı olarak gözden geçirmeye ve eleştiriye tabi tutulabilir. Konuşma zamana ve duruma bağlı ol-maktan çıkmış, kağıt üzerinde soyuttur ve kişisellikten arınmış-tır.¹⁴ Toplumsal hafızanın sözlü kültürde herkesin katılımıyla ve ortak anımsayışla kurulması, yazılı kültürün kayıtçılığından çok farklıdır. Yazılı kültür içine sesleri ve sözleri kaybolmaya yüz tutan kişilerin ve toplulukların tarihini çözümlenmeye çalışan

sözlü tarihçiler, bilgi sağladıkları kimselerin söylemek zorunda oldukları şeyleri dinlerken, zamanı özel bir algılayış biçimini, doğrusal değil döngüsel bir zaman algısının varlığını keşfederler. Kendisiyle görüşme yapılan kimsenin yaşamı bir özgeçmiş değil, bir dön-güler dizisidir. Temel döngü gündür; sonra hafta, ay, mevsim, yıl, kuşak gelir.¹⁵

11 Bkz. Mehmet Emin Özcan, "Yayıma Hazırlayanın Özsözü", Reinhart Koselleck, **İlerleme**, Çev.: Mustafa Özdemir (Ankara: Dost Yayınları, 2007), s. 16.

12 Bkz. Johannes Fabian, **Zaman ve Öteki**, Çev.: Selçuk Budak, (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999).

13 Barry Sanders, **Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Bir Tarih Olarak Gülmeye**, Çev.: Kemal Atakay, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), s. 56.

14 Bkz. Jack Goody, **Yaban Aklın Evcilleştirilmesi**, Çev.: Koray Değirmenci, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları (2001), s. 56-57.

15 Paul Connerton, **Toplumlar Nasıl Anımsar?**, Çev.: Alâeddin Şenel, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999), s. 35-36.

Sözlü ve yazılı kültür farkı kendini sadece zamanın algılanışında göstermez, daha da önemlisi zamanı ve anlatıyı düzenleyişiyle öne çıkar. Çizgisel zaman ve perspektif, edebiyat ve tiyatroya “anlatı çizgisi”ni getirir. Homeros’un tarihsel perspektifte aldirmaksızın bütün olayları ön planda tutan özgür anlatısı sona ermiştir. Aritoteles’ten itibaren baş, orta, sondan oluşan “tutarlı” ve “bütünlüklü” olaylar dizisi anlatının temel yapısını belirlemeye başlar. McLuhan, eşzamanlı mitik düşüncenin yerini olayların kronolojik ve tek yönlü hareket ettiği Yunan anlayışı aldığını belirtirken ¹⁶, Ong da şunları söyler:

Bugün yazı ve matbaa kültürüne alışık modern okur, anlatıda olayların “Freitag piramidi” diye adlandırılan, yükselişi ve inişi bilinçli olarak hesaplanmış bir çizgide gelişmesini bekler; tıpkı piramitteki gibi anlatıda önce olaylar yokuşa sürüldükten sonra gerilim artarak doruk noktasına erişir. Bu noktada bir olayla bilinç aydınlanır, olayların akışı tersyüz olup (peripeteia) inişe geçilir ve düğümün çözülmesiyle anlatı noktalanır.¹⁷

16 Bkz. Marshall Mc Luhan, **Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu**, Çev.: Gül Çağlalı Güven, (İstanbul: YKY,

17 Walter J. Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev.: Sema Postacıoğlu, (İstanbul: Metis Yayınları, 1999), s. 167.

18 Bkz. Marc Auge, **Unutma Biçimleri**, Çev.: Mehmet Sert, (İstanbul: Om Yayınları, 2000). Auge, Riceour’un üçlü mimesis kavramını kullanarak, kendi yaşantımızda da, olayları yeniden yorumlayarak dağınık anıları bir dizgeye oturtduğumuzu belirtir.

19 Richard E. Nibett, **Düşüncenin Coğrafyası** – doğulular ile batılılar nasıl ve neden birbirinden farklı düşünürler?, Çev.: Gül Çağlalı Güven, (İstanbul: Varlık Yayınları, 2005), s. 36.

Burada söz konusu olan sadece bir düşünce yapısının doğruduğu kurmaca anlayışı değildir, günümüzde kurmacanın da dönüp yaşamı ve zamanı yeniden biçimlendirdiği düşünülmür.¹⁸ Bunun karşısına sözlü kültürün destan anlatıcısını koyacak olursak, onun episodik ve uzun destan yapısını kolayca kullanabildiğini, geriye dönüşler, tekrarlarla oluşturduğu ritmin içine dinleyicisini çektiğini, bu anlamda da çizgisel bir anlatıya ya da klasik bir olay örgüsüne sahip olmadığını söyleyebiliriz. Anlatıyı etkileyen bir başka kural ise dünyaya diyalektik açıdan bakma ile gelen tez-antitez-sentez yöntemidir. Nisbett, bu diyalektiği “akıl yürütmenin nihai amacının çelişkiyi çözmek olması anlamında “saldırgan”¹⁹ bulur ve onun karşısına soyut kategorilerin olmadığı, her şeyin bağlama göre değiştiği Doğu düşüncesini koyar.

20.yy.da tarihsel çizgiselliğe karşı tepkilerin başlaması ve dönüsel teorilere ilginin canlandığı görülür. Edebi tekrarlanış ve doğanın ritmine öykünme Nietzsche ile Batı düşüncesine gi-

DÖNGÜSEL ZAMANIN TÜRK TİYATROSUNDAKİ DÖNGÜSÜ

rerken, kimilerine göre postmodernizmin ilk temelleri de atılır. Ancak Nietzsche, Tanrı'nın ölümünü görmekle, fakat hayatın sürekli yeniden doğuşunu görememekle²⁰ ya da insanın hayatını bitimsiz bir tekrarlar dizisi olarak görmenin kötümserliği²¹ ile eleştirilir. Kapitalist ekonominin tam bir felç durumu yaşadığı, modernizmin 1848 sonrasında ikinci büyük dönüşümüyle birlikte yaşamın, eylemin ve zamanın anlamı değişmeye başlar. Aydınlanmanın zaman ve mekanı türdeşleştiren bakışına ilk isyan eden Flaubert, anlatımı bir oraya bir buraya atlayan bir montajla oluştururken, eşzamanlık adına zamanı böler. Zola ise bunun karşı kutbunda yer alır; gerçekçi hikayelerde zaman tutarlı bir bütünlüğe sahiptir. Bergson'la ve onun yaşanmış deneyimi ve 'durée'yi öne çıkaran anlayışıyla birlikte zamanın tekdüze algılanışına karşı çıkılır. Yüzyılın başında, sanatçı ile alımlayıcı arasında bir uzlaşma sağlayan öğrenilmiş ve popüler birer algı biçimi olan perspektif ve tonal sistem değişir. Kübistler perspektifi ortadan kaldırırken, müzik alanında benzer bir itiraz Schoenberg'in ahengi bozan müziğiyle ve Stravinsky ile gelir. Joyce zamanı ve mekanı doğrusallıktan tamamen kurtarır. O ve Proust insan bilinciyle ve ruh durumlarıyla değişen zaman ve mekanı anlatılarına yansıtırlar.²² Joyce kahramanını gündelik ve destansı olanın içinde yaşatır ve "tıpkı bir metafizikçinin ya da gizemcinin yapacağı gibi"²³ olaysal olanı reddeder. Özellikle, bir İrlanda baladından yola çıkılarak yazdığı, duvarcı ustası Finnegan'ın merdivenden düşüşü temel durumunu ele alan Finnegan's Wake tamamen döngüsel bir yapıya sahiptir:

Finnegan, merdivenden düşmesinden sonra Joyce'un baş akıl hocalarından biri olan Vico'nun işaret ettiği gibi döngüsel bir devran ile hareket ettiği söylenen tarih uykusuna dalar. Bu (...) bir tür yeniden doğuş parodisidir ya da orijinal duruma yeniden dönüştür. Bu, son sayfada bitirilmeden bırakılan bir cümleye ilk sayfada devam ediliyormuş gibi bütün kitabı saran bir parodidir²⁴

- 20 Bkz. Takeshi UMEHARA, "Orman Uygarlığı: Eski Japonya, Postmodernizme Yol Gösteriyor", Nathan GARDELS (Ed.), **Yüzyılın Sonu** (Büyük Düşünürler Çağımızı Yorumluyor), Çev.: Belkis Çorakçı, (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2003), s.145-159.
- 21 Bkz. Northrop FRYE, **Kudretli Kelimeler: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı Üzerine İkinci Bir İnceleme**, Çev: Selma Akgül Baş, (İstanbul: İz Yayınları, 2008), s. 297.

- 22 Bkz. David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Çev.: Sungur Savran, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003.)

- 23 Henri Lefebvre, **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Çev.: Işın Gürbüz, (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), s. 12.

- 24 Northrop Frye, A.g.e., s.200.

Özellikle 1910 sonrası,

bizim uzayımız”ın, mümkünler arasındaki bir uzaydan başka bir şey olmadığı, belki de sadece bize göre (bizim ölçüğümüzde) var olduğu; başka yerlerde veya başka bir ölçekte belki de bundan başka uzayların, başka zamansallıkların olduğu anlaşılmaya başlandı.²⁵

25 Henri Lefebvre, A.g.e., s.86.

Akılcılığın kalımlı, istikrar ve denge üzerine kurulu anlayışının karşısına geçicilik çıktı.

Giriş, gelişme, sonuç kronolojik anlatısının terk edilmesi, merkezin dağılması ve çeşitlenmesi, bilincin çözülmesi, zamanın parçalı kullanımı postmodern anlatının da temel özellikleridir. Postmodernistler zamanın çizgisel algısını reddetmiş, hatta kronolojik algı için aşağılayıcı bir terim olan “kronoforizm” terimini üretmişlerdir. Postmodernistlerin çizgisel, evrimsel ya da amaçlı değil anarşik, bağlantısız ve belirsiz zamanı seçmeleri, bilimden de destek bulur ve zaman onu ölçen gözlemciye göre değişiklik gösteren bir kavram haline gelir. Rosenau, Stoppard ve Calvino’dan örnekler vererek “post-modern yazarlar çizgisel akışı kasten ihlal ederler. Hikayeler kendi üzerine katlanır ve sonun başlangıç olduğu ortaya çıkar, bu da sonsuz bir döngüsellığı (recursivity) beraberinde getirir”²⁶ der. Burada ortaya çıkan “sonsuz şimdi” düşüncesi, zaman ufkunun, içinde bulunulan andan başka bir şey kalmayınca dek kısaldığı, şizofrenik bir dünyaya yol açtığı için eleştirilir.²⁷ An felsefesine ve estetiğine kuşkuyla yaklaşanlardan biri de Octavia Paz’dır; Paz’a göre doğrusal zamanın ve Hegel’in sonu gelmiştir, batının doğunun binyıllardır bildiğine ulaşmak için zamanın eleştirisini yapması gerekmektedir.²⁸ Burada postmodern “an”ın ya da “şimdi”nin Doğu felsefesindeki geçmiş ve geleceği uzlaştıran, birliğin ve çoğulculuğun yolunu açan “an” felsefesinden farkına dikkat çekilir. Çizgisellikte an şimdi’dir, geçmiş ve geleceğin tam ortasında durur. Bir süreklilik olarak dizinin bir halkasıdır. Onu bu haliyle asıl gerçeklik olarak benimsemek, geçmiş ve gelecek bağıını kopartıp atmayı, dolayısıyla da köksüz bir şimdinin kuyusuna düşmeyi getirir.

26 Pauline Marie Rosenau, **Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri**, Çev.: Tuncay Birkan, (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları,

27 Bkz.; David Harvey, A.g.e., s.270.

28 Bkz. Octavia Paz, “Tarihin Sonu’nda Batı Doğu’ya Dönüyor”, Nathan Gardels (Ed.), **Yüzyılın Sonu** (Büyük Düşünürler Çağımızı Yorumluyor), s.137-144.

DÖNGÜSEL ZAMANIN TÜRK TİYATROSUNDAKİ DÖNGÜSÜ

Döngüsellikte ise an, geçmiş ve geleceği içinde taşıyan oluş'tur, mikrokozmostur. Bunu, Debord'un saptadığı, zamanın kendisinin bir tüketim metası haline geldiği, gösteri toplumunun "sahte döngüsel zamanı"ndan da özenle ayırmak gerekir.²⁹ Kapitalizmin tüketim kültürü adına kendini sürekli olarak tekrar etmesiyle, döngüsel zaman içinde yaşayan halkaların törenlerle dünyayı yenilemesi arasındaki farktır bu.

29 Bkz. Guy Debord, **Gösteri Toplum**, Çev.: Ayşen Ekmekçi, OkşanTaşkent, (İstanbul: Ayrıntı

Tiyatro kökeninde ve halk tiyatrosu geleneklerinde döngüsel zamanı içerse de, anlatı akışının çizgiselliğine ilk karşı çıkışlar edebiyatla eşzamanlı gelişir. Antik Yunan'da temeli atılan, 17.yy.da ilkeleri saptanan klasik dram anlayışı,

gerçeğin temelinde, neden sonuç bağıyla bağlanmış düzenli bir kurgu olduğunu, insan aklının kurguya uygun biçimde çalıştığını ve bu kurguyu anlayacak güçte olduğunu kabul etmiştir.³⁰

30 Sevda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, (İstanbul: YKY, 1997), s. 17.

Bu doğrultuda oluşturulan klasik kurgulama da serim, düğüm, çatışma, çözüm dizisine bağlı kalmıştır. Ancak dünya kavranabilir olmaktan çıktıkça, neden-sonuç ilişkileri ve kahramanın soylu ve bilinçli eylemi geçersiz olmaya başlar. Büchner'in parçaladığı olay örgüsü, Strindberg, Meaterlinck gibi yazarlarda mantıkla değil sezgiyle kavranan bir dünyanın kualsızlığına doğru evrilir. Yanılgıya yer vermeyen, sabit bir bakış açısından dünyayı gören, amaçsız hiçbir parçanın içinde yer almadığı klasik yapının yerini, hayatın rasgele anlarına, yan kişi ve olayların hareketlerine açık, değişken bakış açısına sahip modern dram alır.³¹ Artık, hayatın pek ender sunabildiği katharsisi sahnede aramaya son verilip olması gerekenin değil, olanın içine dalınıp hayat bütün karmaşıklığı ve bazen de çözümsüzlüğü ile sahneye taşınır ya da modern dünyanın sunduğu yanıtlar tatmin edici olmadığı için daha 'geriye', daha doğruya doğru seyahatlere çıkılır. Bu süreçte öne çıkan karşı gerçekçi akımlar, absürd tiyatro kadar, olayın yerine durumun ağırlık kazandığı, Çehov oyunlarında olduğu gibi kahramanların yatay değil dikey gelişim gösterdiği gerçekçi oyunlar, ilginin sorunun düğüm ve çözümlerinden neden ve nasılına kaydırıldığı epik oyunlar da klasik anlatıyı ve çizgisel zamanı parçalama yoluna giderler. Günümüzün kimilerinin modern sonrası kimilerinin

31Bkz. Marvin Rosenberg, "Dramatik Biçim Üzerine Bir Benzetme", **Yeni Dergi**, Yıl 7, Sayı 81, Haziran 1971, s. 373-380.

de postmodern diye tanımladığı tiyatrosunda seyirciye üstünlük duygusu sağlayan dramatik ironinin yerini beklenti bozma tekniği almış; dikkat olayların gelişiminden, hiçbir şeyin değişmemesine, gelecekte ne olacağından, bireyin eyleminin anlamsızlaşmasının yarattığı tedirginlik ve şaşkınlığa çekilmiştir.³² “Batı düşüncesi zamanı mitolojiden, doğayı büyüden, varlığı tanrıdan arındırmıştır”³³ ama Batı tiyatrosunda bu iki yöneliş sürekli olarak birbirini yadsıyıp besleyerek farklı akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. “Tiyatro arzu ile engelleme, inanç ile büyü bozumu arasında gidip gelen bir mücadele ve akış alanıdır.”³⁴

32 Sevda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, (İstanbul: YKY, 1997), s. 69.

33 Daryuş Şayegan, **Batı Karşısında Asya**, Çev: Derya Örs, (İstanbul: Anka Yayınları, 2005), s. 149.

34 Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri- Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme**, Çev: Eren Buğlalılar-Bariş Yıldırım, (Ankara: De Ki Yayınları, 2007), s. 549.

35 Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, (Ankara: Aşina Kitaplar,2006)

* Zihniyet kavramını, Bouthoul'u takip ederek, her üyede içkin olan, onların davranışlarını olduğu kadar yaratılarını da belirleyen, toplumun dinamik bir sentezi, psikolojik ve entelektüel eğilimler bütünü olarak kullanıyoruz. Zihniyetin ilk belirleyici özelliği toplumun bütün üyeleri için ortak olmasıya ikinci belirleyici özelliği benliğimizin en dayanıklı unsuru olmasıdır. Estetik alan ise “zihniyetin nasıl olup da bir bütün olduğunu ve bu bütünün parçalarının, kendi aralarında inanç ilişkileri ve mantık ilişkileriyle birbirine bağlı olduklarını en iyi gösteren alandır.” Gaston Bouthoul, **Zihniyetler - Kişi ve Toplum Açısından Zihin Yapılarında Dair Psikososyolojik Bir İnceleme**, Çev: Prof.Dr. Selmin Evrim, (İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1975, s. 50).

Bizim gibi Batı kültüründen etkilenen, onu kendi “geri kalmışlığı-nı” çözecek bir “büyü” olarak gören bir ülkede bu akışın, önüne atılan bentleri çatlatıp sızarak ya da bazen duvara çarpıp dönerek çok daha şiddetli yaşandığını söyleyebiliriz. Daha önceki bir çalışmamızda ayrıntılarıyla incelediğimiz gibi, Türk tiyatrosunda şaman törenlerine dek giden oyun anlayışında, Batılılaşma etkisi-ne dek, geçmişi geleceğe gelenek ile ulaştıran ve şimdi'yi önemseyen, sebep-sonuç bağları ile “ilerlemeyi” değil, çeşitleme ve tekrar ile daireyi “tamamlamayı” yeğleyen bir eylem anlayışı geliştirilmiştir.³⁵ Köy seyirlik oyunları, meddah, karagöz, ortaoyunu gibi geleneksel türlerde, kapalı biçimin tamamlanmışlığına karşın açık biçimin ucu açıklığı, kapalı biçimin neden sonuç bağından tek bir halkanın bile eksiltilmesinin oyunu yıkmasına karşın, açık biçimin durumların tekrarıyla ilerleyen, dansla, müzikle bölünen, yabancılaştırma ile bilinçli olarak aksatılan yapısı kullanılmıştır.

Döngüsel zaman algısı hem göçebelikte, hem yerleşikliğe geçiş sonrası tarım toplumunda, hem de heterodoks islamın belirlediği tasavvuf kültüründe temel algı biçimidir. Ağaç kültü, su kültü, atalar kültü gibi pek çok animistik ve şamanistik inancın geleneksel köylü toplumu ve özellikle Bektaşî-Alevî geleneği içinde yaşamını sürdürdüğünü dikkate alırsak zihniyet yapımızın kesintili değil, geçişli kurulduğu görülür.* Göçebelerin mitolojisinde, şaman aracılığıyla her an dönülebilen bir mitsel zaman ve her an ulaşılabilen bir tanrılar düzeni vardır. Göçebelikten yerleşikliğe geçişle göçebenin özgür yaşamı tarımsal çalışmanın egemenliğine girer. Yine de mevsimlerin değişimine bağlı tarımsal üretim, döngüsel

DÖNGÜSEL ZAMANIN TÜRK TİYATROSUNDAKİ DÖNGÜSÜ

zamanın hakimiyetindedir. Dünya belirli bir ritimle yinelenmekte/ yenilenmekte ve tarımsal üretim, dolayısıyla insan yaşamı da bu ritme paralel gitmektedir. Doğanın döngüsüne dayalı zaman algısı, köy seyirlik oyunlarının en önemli belirleyenisidir.³⁶ Bu oyunların büyük bir çoğunluğu ya tamamen ritüelistik kökene dayanırlar ya da ritüellerdeki temel motiflerden izler taşırlar. Eski-yeni, yaz-kış, kuraklık-yağmur, bolluk-kıtlık, yaşam-ölüm vb. karşıtlıklar, eskinin kovulması ve yeninin gelişi ritüellerin olduğu gibi köy seyirlik oyunlarının da ana yapısını kurar. Köy insanı doğanın ritmine öykünürken kentte Osmanlı toplum yapısı ve islamın hem felsefi hem de gündelik yaşamdaki uzantıları zamanı belirleyen temel öğeler olarak ortaya çıkar. Bektaşilik tasavvuf felsefesinin kırsaldaki, ahilik ise kentteki yansıması olarak ele alınmıştır. Tasavvuf-ta insan, Allaktan gelen ve sonunda ona dönecek ölümsüz özün (irade-i cüzziye) taşıyıcısı, Allahın görüntüsüdür. Yaşadığımız alem varolan değil, var görünen, mümkün olan alemdir. Tasavvuf anlayışında an, gerçekliği yorumlayan aklın ve onun ötesindeki hakikati gören aşkın atılım yapma olanağı olarak değerlendirilir.³⁷ Bektaşî'ye göre cennet-cehennem, mutluluk-mutsuzluk, hayat-ölüm, varlık-yokluk, neşe-tasa, hepsi şimdi ve buradadır. İnsanı insan yapan bu gerilimleri, bir gözü Hakk'a bir gözü halka dönük olarak birleştirmektir. Bektaşî, tarihi zamanın iyiliğin hakim olacağı bir sona ulaşacağına inanmaz. Bu felsefi ve toplumsal yapılanma kişinin dünyayla, maddeyle, dolayısıyla zamanla ilişkisini kapsamlı bir şekilde kurar. Tek doğru, akıl ve aşkla an'ı değerlendirmek, hakikati aramaktır. Anın içindeki karşıtların çatışması bir bütün olarak onun ilgi alanındadır ama önemli olan bu karşıtların birliğinde anlamı yakalamaktır. Bu nedenle de karşıtların çatışmasında bir tarafı tutmak, onunla hareket etmek, yengi ya da yenilgi sonrası yeni bir hedef belirlemek ihtiyacı duymaz. Sanatçının görevi de alemde zaten mevcut olan güzeli oluşturmak değil, keşfetmektir. Aristotelesçi Batı estetiği dış dünyanın benzerini yaratarak olanı değil olması gerekeni ararken, İslam estetiği olanın içine gizlenmiş mükemmelliğin arayışındadır. Bu öze ancak, soyutlama yoluyla gidilebilir. Soyutlama, beraberinde stilizasyonu ve şematizmi getirir. Bunun yarattığı kısırlıktan kurtulmak için de bulunan yol ise çeşitleme olmuştur.³⁸ Tiyatroda stilizasyon, figürlerin abartıyla ve kalıplarla soyutlanmalarında, çeşitleme ise olayların episodik anlatımla, tekrarlarla, başa dönmelerle, bir durumun birçok benzer durumla ele alınmasıyla

36 Bkz. Nurhan Karadağ, **Köy Seyirlik Oyunlar** (Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları), 1978.

37 Bkz. Reha Çamuroğlu, **Dönüyordu** (Bektaşilikte Zaman Anlayışı), (İstanbul: Om Yayınları, 1999), s. 77.

38 Bkz. Beşir Ayvazoğlu, **İslam Estetiği** (İstanbul: Ağaç Yayınları, 1992).

gerçekleşecektir. Bu anlayış ve sözlü kültürün düşünce üretim biçimleri bir araya gelince çabuk gelişmelere girmeyen, tekrarlara dayanan, kahramanını her durumda kurtaran göstermecî-açık biçimli bir yapı doğar.

Meddah hikayeleri, karagöz ve ortaoyunu temsilleri hep şematizminin çeşitleme ile kırılmasına yastır. Olaylar çizgisel bir dizge izlemediği gibi oyunun kuruluşu da episodiktir. Meddah hikayeleri de karagöz ve ortaoyunu gibi gevşek dokulu, dinleyenlerin özelliklerine ve ilgisine göre değişiklik yapılabilen bir kanavadan ibarettir. Meddah hikayelerinde konu, zaman, yer birliği olmadığı gibi kesin bir öykü tekniği de yoktur. Meddah öykünün kanavasını istediği gibi düzenler, uzatıp kısaltabilir, değişik durum ve kahramanlarla süsleyebilir.³⁹ Hikayelerin ana akışı içine, dinleyenlerin özelliğine, o andaki ilgisine göre bağımsız küçük hikayeler, atasözleri, türküler, şiirler, anekdotlar ya da fıkralar yerleştirir. Karagöz ve Ortaoyununda,

birbirinden bağımsız küçük birimler halinde olaycıklar, hiçbir gelişim göstermeyen iç aksiyon ve başladığı yerde biten dış aksiyondan dolayı Fasil bölümü dairesel bir şemayı oluşturur.⁴⁰

Eylemlerin kendileri ve yol açtıkları sonuçlar değildir önemli olan, eylem yoluyla oluşacak oyun sürecinin kendisidir. Aksiyon oyun bozma yöntemlerinin de katkısıyla sürekli gerçekle gerçekdışı arasında gidip gelir. Parçalar, kalıplı bir sıra içinde birbirine bağlandığı halde, kendi içinde bağımsız bir bütünlük oluştururlar. Parçalar oyunun bütününe, sadece ne anlattıkları ile değil, nasıl anlattıkları ile, öz-biçim birlikteliğiyle bir dünya görüşünün, yaşamı etki-tepkilerle oluşan, engellerin aşıldığı çizgisel bir akış olarak değil, benzer durumların içinde değişmeyen özün arandığı döngüsel bir hareketlilik olarak algılayan zihniyetin bir ürünü olarak bağlanırlar. Durağan gibi görünen oyun yapısı, bütünü her türlü renginin devinisini, “çokluk içindeki birlik”i taşır.

Tanzimatla birlikte hem toplumda hem tiyatrodaki çoklu, uzlaştırıcı, döngüsel zaman algısı yerini biriktirmeci, evrensel, çatış-

39 Bkz. Özdemir Nutku, **Kültür Tarihimizden Manzaralar** (İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 1995), s. 119.

40 Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi** (Ankara: K.B.Y., 1993), s. 167.

DÖNGÜSEL ZAMANIN TÜRK TİYATROSUNDAKİ DÖNGÜSÜ

malı, çizgisel zaman algısına bırakmaya başlar. En azından düşünceyi, tiyatroyu ve aynı zamanda siyaseti yönlendiren aydınlar bunun böyle olmasını isterler. Gelenekselin yüzyıllar boyunca sözlü kalmış, yazıya geçmenin temize geçme olmasından ve denetlenmesinden bu sayede kurtulmuş, dolayısıyla da sözlü kültürün anlatı kalıpları ve ritmiyle anlatı zamanını ve ritmini belirleyen tiyatrosu yerini Batılılaşma etkisindeki yazılı tiyatroya bırakmıştır. Aynı süreçte gazetelerin ve kitapların sayısındaki artışı da okuma kültürünün geçmişe nazaran daha yaygın olduğunu gösterir. Burada hiç kuşkusuz okuma yazma bilen, daha çok şehirli küçük bir gruptan söz edilmekte, ancak toplumun tamamının geleceği bu grubun içinden çıkan aydınlar tarafından belirlenmektedir. İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami, Samipaşazade Sezaî gibi Tanzimat yazarları hem edebiyat hem de tiyatro yoluyla halkı eğitmeye, çağdaş uygarlığın değerlerini aşılama çabaları. Genellikle romantik yazarlardan etkilenen, gerçekçilere ise pek yüz vermeyen Tanzimat yazarlarının yaşamın nesnellığıyle, o gerçeklikle çarpışıp hesaplaşmadan, mutlak bilgi sınırları içinde yakalama yönelişi tiyatrodaki da görülür. Yarıcı-ahlakçı anlayış çok uzun süre tiyatromuzu meşgul edecektir. Ama Tanzimat romancısının kendisinden önce bir roman geleneği bulunmamasının aksine, oyun yazarının içine doğduğu, hesaplaşması gereken bir de geleneksel oyun anlayışı vardır. Bu oyun anlayışı karnavalesk yapısı, groteske ağırlık vermesi, kullandığı yergi ve parodi teknikleriyle mutlak gerçeklikle baş etme yöntemi izlediği için, romancının karşısına konumlandığı divan edebiyatı geleneğinden farklıdır. Ancak Batılılaşmayı savunan oyun yazarları bu hesaplaşmayı çok uzun süre yapamayacaklar, zihniyet yapıları ve onun yansıması estetik gelenek, yeni formların içine sızarak varlığını sürdürecektir.

Dönemin en karakteristik aydınlarından ve oyun yazarlarından biri olan Namık Kemal'in ünlü mukaddimesinde geleneksel tiyatroya nasıl yüklendiği bilinir. Namık Kemal'e göre hikayelerimiz olağanüstülükleriyle tabiatın ve hakikatin dışına çıkan kocakarı masallardır.⁴¹ Ancak, Berna Moran, bu dönemde yönetici kesim ve halk arasındaki mesafenin giderek arttığına dikkati çeker. Batılılaşma öncesi bu kopukluk İslam ve bunun gündelik hayattaki yansımalarıyla bir ölçüde kapatılabilirken, batılılaşmayla birlikte

41 Bkz. Namık Kemal, "Mukaddime-i Celâl", Celâleddin Harzemşâh, Aktaran: Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1987), s. 10.

42 Bkz. Berna Moran, A.g.e., s. 22-23.

43 Bkz. Adem Çaylak, **Osmanlı'da Yöneten ve Yönetilen – Bir Şerif Mardin Çözümlemesi**(Ankara: Kadim Yayınları, 2005).

44 Bkz. Jale Parla, **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), s.63.

ideolojik bütünlüğün dağıldığını, toplumun alt ve üst tabakaları arasındaki ayrımın derinleştiğini belirtir.⁴² Aslında buradaki farklılaşma “seçkin şehirli azınlık” ile “kırsal aşağı tabaka”, yani Şerif Mardin’in deyişiyle “küçük gelenek” ve “büyük gelenek” arasındaki farklılaşmadır. İlkinin tercihi divan edebiyatı, ikincisinin tercihi ise sözlü hikayeler, epiklerden yanadır. Ancak her iki kültürel yapı da birinde Tanrının diğerinde doğanın, zaman-ötesinin ve döngüsel zamanın hakimiyetindedir. Mardin, modernleşme sürecinde ortaya çıkan yeni yapılara, bu kültürel geçmişten gelen sembolik karşılıklarla yer verilebildiğini de belirtir.⁴³ Jale Parla da, Tanzimat romanında geleneksel anlatı izlerine dikkati çeker; yazarın sürekli olarak öyküye müdahale etmesinde meddah tavrını, kişileştirmede törelere bağlı, cemaat kültürünün temsilcilerini, mutlak ve tek olan gerçeği aktarmak için alegorikleştirme ve soyutlamada başlangıçta romanımızın üzerine kurulduğu Doğu’lu eksenini, özellikle *Araba Sevdası*’nın hiçbir yere ulaşmayan, parodist dilinde geleneksel tiyatronun yanlış anlamalarını görür.⁴⁴ Bu etkilenmelere karşın Tanzimat romancısının temel kaygısı yitirilmiş babayı, geçerliliği kalmamış mutlak metni aramaktır Parla’ya göre. Yani merkez kayıbdır. Döngüsel zaman ve buna bağlı olarak mekan düşüncesinde merkez noktanın önemi dikkate alınırsa bu kaygıların bir bakıma hem yaşamda hem anlatıda zaman algısındaki değişimin de sonucu olduğu ortaya çıkar.

Zamanda döngüsellüğün kaybolmayan izi, toplumsal ve günlük yaşantımızda olduğu gibi, tiyatromuzda da kendini birkaç farklı biçimde gösterir. Üzerinde çokça durulmuş olan ilk biçim geleneksel tiyatromuzun oyun yapısından kopmadan ya da ondan etkilenerek kurulmuş episodik anlatımla ilerleyen ve olaydan çok tipik durumun önemli olduğu oyunlardır. Bu oyunların ilkinin yazılı tiyatromuzun ilk örneği olan *Şair Evlenmesi* olduğunu söyleyebiliriz. Şinasi’nin geleneksel konu ve kişi kalıplarını kullanarak yazdığı bu oyun, kimilerine göre daha sonra sürdürülememiş olan bir birleşimin özgün bir ürünüdür. Sonraki dönemlerde gelenekselin oyun yapısından en çok faydalanan isim Musahipzade Celal olacak, 60’lı yıllardan sonra ise Aziz Nesin, Haldun Taner, Oktay Arayıcı gibi önemli oyun yazarlarımız halk tiyatrosunu, Haşmet Zeybek, Bilgesu Eranus, Ömer Polat, Mehmet Akan gibi yazarlar köylü tiyatrosunu günümüze uygulayacaklardır. Bu oyunların hemen hepsinde kurgunun ve zamana yaklaşımın dairesel bir yapı izlediğini ya da çeşitlemeye dayalı tekrarlarla ilerlediğini söyleye-

DÖNGÜSEL ZAMANIN TÜRK TİYATROSUNDAKİ DÖNGÜSÜ

biliriz. Tek ve özel bir olayın nereden başlayıp nasıl gelişip nasıl sonlanacağı yerine, genel ve yabancı olduğu olmadığı durumların nasıl geliştiği, kökeninde yatan nedenler üzerine kurulmuştur bu oyunlar.

Gelenekselden yararlanan oyunların içinde, Tanpınar'ın "Hayatın kendisini konuşturmak istiyor. Dolambaçlı, girift hiçbir yanı yok"⁴⁵ dediği ve "Türk tiyatrosunun kendi kendisini bulma yolunda attığı kuvvetli bir adım"⁴⁶ olarak nitelediği Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı* oyunu ön plana çıkar. 1947'de oynanan *Köşebaşı*, değişimin etkisinde kalsa da hâlâ geleneksel yapının izlerini taşıyan bir İstanbul mahallesini tüm renkleriyle, günlük yaşamdan alınmış kesitlerle işler.⁴⁷ Sevda Şener yapısalcı yöntemle oyuna yaklaşırken

Köşebaşı'nın, tüm durum ve ilişkileri çevresinde top-
layan ve oyun boyunca gelişen bir olay örgüsü yok-
tur, günlük konuşmaları, küçük çatışmaları içeren
günlük ilişkiler oyun dokusunu oluşturur"⁴⁸

45 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Köşebaşı",
Edebiyat Üzerine Makaleler
(İstanbul: Dergah Yayınları, 1997),

46 Aynı, s. 428.

47 Ahmet Kutsi Tecer, **Köşebaşı**,
(Ankara: Kültür Basım ve Yayım
Kooperatifi, 1947).

48 Sevda Şener, "Yapısalcı Bir
Yaklaşım", **Çağdaş Eleştiri**, Yıl 1,
Sayı 5, Temmuz 1982, s. 37.

der. Bir yanda mahallenin eski sakinlerinden Macit Bey'in ölümü, diğer yanda bir doğum, bir diğer tarafta akşam yapılacak düğünün hazırlıkları yaşamın engel tanımayan devinimini gösterir. Oyunun başında öldüğünü öğrendiğimiz Macit Bey, yirmi yıl önce bu mahalleye yerleşmiştir. Üvey oğluluyla geçinemeyen ikinci karısının dedikoduları sonucu oğlunu reddetmiş, sonrasında borç içine düşerek evini rehinde bırakmak zorunda kalmış, evden ayrılan oğlu ise zengin bir işadamı olmuştur. Oğul, yani Yabancı yıllar sonra mahalleye döndüğü gün hem babasının öldüğünü hem de o gece düğünü olacak kızın vaktiyle seviştiği Saffet Hanım'dan olan kendi kızı olduğunu öğrenir. Olaylardan habersiz kızın mutlu bir evlilik yapabilmesi için bu sırrı saklayacaktır. Ancak bu öykü oyunda bölük pörçük anlatılır ve hareketi sağlayan bu öyküden doğan bir olay dizisi değil, kahvenin ve bakkalın yeni yol yapacağı için iş yerlerinden olma telaşdır. Oyun, kahve ve bakkal önündeki meydanda yol ağzında oynanmakla kalmaz, mahallenin kozmos'unun tüm yaşantısı, tüm olup bitenler (cenaze, doğum, düğün, evlerdeki sıkıntılar, evlilik, miras planları), yani merkezden dört yana yayılan hayatın doğum-ölüm, şenlik-yas düzeni burada sözlerle, gelip geçenlerle sabahtan geceye canlandırılır.

Bizzat her evin içine, farklı yönler gitmeye gerek yoktur, merkez hepsini kendinde toplayan çekirdektir. Tüm organizmanın hem can noktası hem de özetidir bu çekirdek. Günün ve hayatın döngüsünde, bireylerin anıları ve yönelişleri ile gelen 'tarihsel' eylemlilikler merkezin bakış açısından anlatıldığı için, yine onun çevriminde ele alınır. Yazarının da ifade ettiği gibi "Eserin asıl kahramanı mahalledir."⁴⁹ Öte yandan yol geçeceği için bu merkezin dağılacağı bilgisi de aktarılır bize. Kentin imar planı değildir sadece yeniden yapılanan, hayatın kendisidir de, sinemayla, yabancı olan her şeye özentiyile, değişen ilişkilerle bir dönem kapanmaktadır. Aysin Candan, *Köşebaşı'nın* "klasik dram yapısı açısından hiçbir iddiası olmayan, her ne kadar "yeni"ye geçilmemiş olsa da "eski"nin kalıplarını tutarlı biçimde aşan bir deneme"⁵⁰ olduğunu düşünür. Sevda Şener, yan yana sıralanan olayların toplumsal gelişim göstermediğini, kişilerin tavırlarındaki canlılığın kendini yenileyecek bir istem gücüne dönüşmediğini ve "Bu canlılık, karşıtları ve çatışmaları içermekle birlikte karşıtlığın ve çatışmanın amacı, yeni bir düzeni gerçekleştirmek değil, kurulu düzenle bir uyum kurmak, çelişkileri uyum içinde eritmektir."⁵¹ diyerek oyunun epik biçimden çok geleneksel biçime yaklaştığını belirtir. Metin And da Köşebaşı'nın Karagöz, Ortaoyunu gibi geleneksel seyirlik oyunlarımızın yapı özelliğinde olduğunu düşünür; "oyun tıpkı onlarda olduğu gibi toplumu, yer zaman ve insanları bakımından bir mahalle ve tiplerin geçitine dayanan bir soyutlaştırma ile veriliyor"⁵² der. Özellikle hem dert ortağı olan hem de atışmadan duramayan Bakkal ile Kahveci'nin birbirleriyle ve gelip geçenlerle konuşmalarında, değişmekte olan kültürün temsilcileri olan kişilerin yabancı sözcüklerle süsledikleri sözlerine yanlış anlamalarla cevap veren tavırlarında Karagöz-Hacivat'ı görmek mümkündür. Köşebaşı'ndaki açık biçim toplumda ve bireylerin hayatındaki tüm çizgisel ilerleme yönelişine karşın, hayatın döngüsün her zaman sürüp gideceğini söyler.

Zamanın ilerlemediği, kişiyi ve onun eylemini ilerletmediği ya da bir sarmal oluşturacak şekilde kendi üstüne kapanarak ilerlediği biçimde, döngüsel zaman, çizgisel zamana meydan okur, onun içine sızıp çizgiyi anlamsızlaştırır, böylelikle ilerlemenin olanaksızlığını gösterdiği gibi, hayatın bütüncüllüğünü de selamlar. Bu zaman algısı sadece geleneksel formlardan

49 Ahmet Kutsi Tecer, "Köşebaşı Üzerine", *Küçük Tiyatro Dergisi*, (Ankara, 1947), aktaran: Sevda Şener, "Yapısalcı Bir Yaklaşım", s.37.

50 Aysin Candan, "Türk Tiyatrosunda Oyunun Biçimsel Özellikleri", *Çağdaş Eleştiri*, Yıl 3, Sayı 2, Şubat 1984, s. 42-47. s. 44.

51 Sevda Şener, "Yapısalcı Bir Yaklaşım", s. 42.

52 Metin And, "Köşebaşı", *Eleştirmen Gözüyle-Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi II* (Ankara: K.B.Y., 1994), s. 55.

DÖNGÜSEL ZAMANIN TÜRK TİYATROSUNDAKİ DÖNGÜSÜ

yararlanan oyunlarda değil, çizgisel ve kapalı bir yapıda kurulmuş oyunlarda da hem içerik hem de biçimde kendini gösterir. Turgut Özakman'ın *Ocak* oyunu daha ilk andan adıyla evin ve ailenin merkezine dair bir oyun olduğunu söyler. Anne, baba, üç oğul, bir kız ve büyükanneden oluşan ailede bir tek büyükanne geçmişe yaşayacak, ailenin geri kalanı, özellikle de çocuklar geleceğe uzanmak isteyecek ama bütün çabalar olumsuzlukla sunulacak, sabah başlayan oyun bir akşamüstü (aradan üç ay geçmesine karşın sanki bir günün sabahtan akşama dönüşümü gibi) kişilerin dönüp dolaşıp geldikleri başladığı yerde bir sarmal oluşturacak son bulacaktır. Oyunda herkesin derdi çıkıp gitmek, Nihat'ın iyi niyetli Sevda'nın kırılğan hayalleri bunun üzerindedir, Büyükanne'nin paşayı beklemesi bunun üzerindedir; hatta tüm imkansızlığına karşın Fazıl bile kaçıp gitmeyi hayal eder. Tarık'ın yeni bir iş kurma hayali de kurtuluşa, değişime dönüktür. Kapıdan çıkıp giden, merkezi terk eden tek kişi Sevda olacak, ancak onun eylemi de tam bir hayal kırıklığı ve eve dönüşle noktalanacaktır. Burada Sevda'nın paraları olduğunda babasından istediği tek şeyin bir guguklu saat olması ve onu kurtuluşa götüreceği kişi olarak "dünya ile barışık, işin alayında olan" yani onlara benzemeyen hayta saatçi çirağını bulması anlamlıdır. Nihat da ailenin hayatın gerçeklerinin en dışındaki üyesi olmasına karşın, çalışmanın ve saatin boyunduruğundaki bir yaşamın neler getireceğini görür; saate bağlı bir hayat deliliktir ona göre; rüzgarın yağmurun saati mi vardır ki... İşinin günde yirmi dört saat yaşamak olduğunu söyleyen Nihat kardeşi Özcan'la babaları için alınmış şarabı içerken hayatın özünü anlatır:

Nihat: Dünya gitgide kalabalıklaşıyor Özcan. İnsanlar yalnızlaşıyor. Herkes, hayatın ortak bir sevinç olduğunu unutmuş, kendi kısacık, küçücük macerasını tamamlamaya çabalyor. Şu evde bile. Göreceksin bir gün gelecek, gramerde ben'den başka zamir kalmayacak. İnsanlar, yalnız ben bedbaht olayım, diyecek kadar bençilleşti."

Oyunun başında yanan ocak hiç sönmeyecek, oyunun sonunda da bütün aile yeniden bir araya gelip yemek yiyecek, Sevda

adeta tazelenmiş gibi işlere sarılacak, Tarık yine, yeni hayaller kuracaktır; evin kalbi ocak yanacaktır, üzerinde sadece patates pişirilse de. Bütün yaşananların bir aya ve hızla ilerleyen kurguya sığdırılması, herkesin çatışmalarını, sözlerini geciktirmeden söylemesi içinde bulunulan durumun (Sevda'nın evinden ayrılışı, dönüşü, Tarık'ın boşa çıkan hayalleri gibi) hep olagelen ve belki de olup gidecek durumların temsili olmasıdır. Evin, ocağın kozmosu temsil etmesi gibi aksiyon da akıp giden hayatı temsil eder. Kozmosun ve hayatın döngüsü eve ve duruma sıkıştırılmış, onlarla temsil edilmiş, özetlenmiştir. Sevda Şener'in çatışmalarını geçici, düğümlerini merak uyandırmaksızın kolay çözülür bulduğu ve temelde bir aksiyon oyunu olmadığını, kişilerarası ilişkiler ve dil ile yoğunlaştırılmış olduğunu söylediği oyun yapısı⁵³, yatay düzlemde bir sürü yöneliş ve eylem ile gelişme de dikey düzlemde hayatın, en azından toplumsal ve ekonomik koşullarla kısıtlanmış bu insanlar açısından değişmemesi üzerine kuruludur. Kişilerin eylemleri ve yönelişleri oyunun kurgusunu oluşturur oluşturmasına, üstelik evi terk etme, yeni iş yeri açma ve bunu batırma gibi aileyi fazlaca etkileyen büyük olaylardır bunlar ama eylem, çatışmalı bir yapıya neden olacağına, kişilerin yeniden bir araya geldikleri, acıları ve umutlarıyla uzlaştıkları başlangıç noktasına benzer bir yerde sonlanırlar. Böylece çizgisel ilerleyiş günlük yaşamın döngüsü tarafından, bir daire olmasa da, kişilerin yaşadıklarıyla içten içe değiştikleri bir sarmal şeklinde kapsanır.

53 Bkz. Sevda Şener, "Ocak",
Yayınlanmamış Makale. Aktaran:
Ayşegül Yüksel, **Çağdaş Türk
Tiyatrosunda On Yazar**
(İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 1997),
s. 97.

Ele alacağımız bir başka örnek olan Melih Cevdet Anday'ın, şairliği ile oyun yazarlığının en başarılı bileşimlerinden birini verdiği, 1967'de yazdığı *Mikadonun Çöpleri*'nde bir kadınla bir erkeğin bir gece sabahın ilk ışıklarına kadar süren kendilerini, birbirlerini ve yaşamı sorgulama süreçlerini anlatır.⁵⁴ Oyun, karlı bir gecede, tartışmaların yapıldığı, söyleyeceklerini, tepkilerini dışa yansıtmadığı bir arkadaş toplantısından dönen Erkek'in, gidecek yeri olmayan, sokakta bulunduğu çocuklu bir kadını evine getirişi ile başlar. Kadın ve Erkek gece boyunca birbirlerine gerçek mi yalan mı, kendilerine mi başkalarına mı ait olduğu belli olmayan değişik hikayeler anlatırlar. İçeri odada uyuduğu söylenen çocuğun, hatta zaman zaman kadının varlığının ya da tüm yaşananların bir düş olup olmadığından bile kuşkuya kapılırız. Melih Cevdet, kah-

54 Melih Cevdet Anday, *Mikadonun
Çöpleri - Toplu Oyunları 1*
(İstanbul: Adam Yayınları 1987).

DÖNGÜSEL ZAMANIN TÜRK TİYATROSUNDAKİ DÖNGÜSÜ

ramanları hakkında şunları söyler:

Benim kişilerimin, birbirlerini dinlediklerini bile sanmıyorum, kimi zaman dinler gibi oluyorlar, ama çoğunlukla kendi kendilerine konuşuyorlar. (Aslında) bütün insanlar kendi kendilerine konuşuyorlar.⁵⁵

55 Devlet Tiyatrosu Dergisi, sayı 54, 1972, Aktaran: Ayşegül Yüksel, A.g.e., s.50-51.

Bizi gerçeklik hakkında kuşkuya düşüren de budur zaten. Çünkü, oyun kişisi olarak Kadın ve Erkek birbirlerine yönelir, birbirleri ile alay eder, kavga eder, sevişmek isterler ancak diğer yandan da birbirlerini hiç görmezler sanki, kendi kendilerine konuşurlar ve dolayısıyla aralarında da hiçbir şey yaşanmaz. Diğer yandan onların gerçekliğine inanmamızı sağlayan da budur, çünkü yaşamın haklı haksız, güzel çirkin tanımayan acımasız rastlantılarına, insanların hiçbir yere varmayan, faydasız dostluklarına daha yakından ve daha dürüst bakar oyun kişileri. Birbirlerini seçmemişlerdir, bir rastlantı biraraya getirmiştir onları, konuşukça açılacaklarına tükenirler, bir konuya dönüşüp kendilerine yabancılaşırlar ya da insanca bir bağ kurmanın, birbirini ve kendini yalanlardan sıyrılıp anlamının korkusu basar üzerlerine, kendilerini var edemedikleri için yok ederler. Yine de oyun, içeriye dolan sabahın ilk ışıklarının maviliğiyle, belki de her şeye karşın yaşamın kutlanmasıyla noktalanır. Ayşegül Yüksel, **Mikado'nun Çöpleri**'nde zamanın askıya alındığını, Kadın'ın Erkek'in odasına girişiyle birlikte bir "ara uzam"da başlayan "ara zaman"ın günün doğuşuyla yeniden akmaya başladığını belirtir.⁵⁶ Hayattan çalınıp alınmış, kişilerin oyunlarıyla süsledikleri bir zaman dilimidir bu. Gecenin güne dönüşüne dek geçen zaman Ahmet Hamdi Tanpınar'ın rüya zamanına denk düşer adeta. Zamanla hesaplaşmanın düşünce hayatımızda ve yazınımızda en etkili isimlerinden biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar, Bergson felsefesinin de etkisiyle döngüsel zaman ile çizgisel zamanı evrensel zamanda uzlaştırmaya çalışır.

56 Bkz.: Ayşegül Yüksel, A.g.e., s.65.

Birey, doğanın ve kültürün sürekli ilerleyişini birbirine uyumlu bir biçimde, eşzamanlı (senkronik) olarak yaşamayı başardığı anda bütünlük sağlanmış olacaktır. Bu iç insan anlayışı, Tanpınar'ın özellikle şiir sanatını temellendiren "rüya estetiği"nde bulunabilir.⁵⁷

57 Erol Köseoğlu, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Zaman Anlayışı", **Cogito-Zaman: 12'ye 1 Var** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), s. 217

58 Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Şiir ve Rüya I-II", **Edebiyat Üzerine Makaleler** (İstanbul: Dergah Yayınları, 1997), s. 30-37.

Rüya estetiği, uyuyan insana "mazi, hal ve istikbal" unutturan, onu diğer tüm varlıklarla, kökü de yaprağı da aynı olan bir kozmik ağaçta birleştiren rüya halinden esinlenilir. Rüyalarda insan zamanın sırrına sahipti, aynı rüyaların çocuğu mitlerde olduğu gibi.⁵⁸ Kadın ve Erkek, ortak rüyayı gören iki kişi ya da başka birisinin, mesela seyircinin rüyasının birer kahramanıdır. Bu onları gerçek-gerçekdışı ikileminden çıkartıp, gerçek ötesini de içeren hakikatin içine yerleştirir. Bu nedenle de hakikat oluşa aittir, tarihe değil.

59 Sabahattin Kudret Aksal, **Bir Odada Üç Ayna - Bütün Yapıtları-Oyunlar** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998).

60 Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, çev: Aykut Derman, (İstanbul: Kesit Yayınları, 1996), s. 32.

Döngüsellüğün içinde yaşama ya da döngüyü kabullenme, onunla uzlaşma (bir anlamda da çizgiselliği kurmama, kuramama) dışında üçüncü bir seçenek de zaman algısıyla yüzleşme, oyunun konusu da biçimini de bu temel algının yansımaları üzerine kurmadır. Burada zaman kadar, "gerçek"in, "birey"in ve dilin çok boyutluluğu dikkati çeker. Sabahattin Kudret Aksal'ın üç perde-lik oyunu **Bir Odada Üç Ayna**, gerçeği boyutlandıran, dili de bu çok boyutluluğun taşıyıcısı olarak kullanan, zamanın döngüsüyle yüzleşen bir oyundur.⁵⁹ Oyunun ana kahramanı içine aldığı hayatlara tüm mesafeli duruşuna karşın, onları sevip koruyan, gidişlerinin ardından yas tutmadan, yeni başlangıçlara kapısını açan evin/odanın kendisidir. Bachelard'ın deyimiyle "bizim dünya köşemiz.... bizim ilk evrenimiz.... gerçek bir kozmos"⁶⁰ olan evin daha önce içinde ağırladığı üç Adam'ı, evi ilk yapanı ve orada yaşamış diğer iki kişiyi görürüz. Bu kişilerin somut geçmişlerine ilişkin kimi ipuçları verilse de birbirini yankılayan konuşmaları ve içinde buldukları durum, geçmiş yaşamlarının gerçekliğini önemsiz kılar. Daha doğrusu, farklılıkları değil benzerlikleridir önemli olan, hatta ev, "bu ev" olmanın dışında düşünüldüğünde sayı ve kimlikleri de çoğaltılabilir. Şimdi ev yeni bir çifti içine almakta, boş odalar şimdi de onların eşyaları, umutları, korkuları ile dolmaktadır. Henüz nişanlı olan çift, eve yavaş yavaş yerleşecek, odaları eşyalarıyla dolduracak, burada yirmi yılı aşkın bir süre yaşayacak, yaşlanacak, çocuk sahibi olacak, kızlarını evlendirip başka bir odaya gönderecektir, erkek'in ölümü sonrasında ise odalar tek tek boşaltılacaktır. Erkek, diğer adamların yanına katılacak, onların yaşadığı alışkanlıkları edinecek ve yeni bir çiftin eve gelmesi ile oyun başlangıç noktasına dönecek, döngü tamamlanacak, eskisinin benzeri olacağını duyuran yeni bir çevrim

DÖNGÜSEL ZAMANIN TÜRK TİYATROSUNDAKİ DÖNGÜSÜ

başlayacaktır.

Üç adamı bu evde, biten günün ardından bir yenisini karşılamasının, havanın değişimlerini koklamanın, öğrencilerin, ev kadınlarının, iş sahiplerinin günlük rutinini izlemenin keyfine vardırın ya da çemberinde döndürüp duran (ki bu birbirini dışlar görünen iki tavır iç içe bulunur) “müthiş bir şey” olarak tanımladıkları alışkanlıktır. Oyun boyunca geleceğe ilişkin kaygı ve umutların (Kadın’ın takıntılı bir biçimde başka bir kadının onun yerini alabileceği düşüncesinin, Erkek’in her gün sigara paketlerinin arkasına çizdiği asla gerçekleşmeyecek ev planlarının, çocuk sahibi olma ve beraberce yaşlanma umudunun gerçekleştikçe boğuculuğunu duyurmasının) alışkanlıklara yenik düşmesi karşısında da bu ikili tavır kendini duyurur. Kimi zaman sığınılan bir yuva kimi zaman ömrün tüketildiği bir kara delik yapar evi. Ancak oyunun sonunda ölmüş Erkek de diğer adamlara katıldığında karışık, karmaşık rüyadan alışkanlıkları anlayarak uyanacaktır. Evin perdeleri, içinde yaşayanların izini taşıyan ve tüm dışarıdakilere birilerinin burada yaşamaya başladığını duyuran, ilk konulmuş ve son çıkartılan eşyadır. Onu izleyen en önemli eşya ise Erkek’in bir merdivenin tepesine çıkararak duvara taktığı, birinci perdenin sonunda Kadın ile birlikte kurup güzel işleyişini dinledikleri ve üçüncü perdenin başında Oğul’un çıkartıp götürdüğü saattir. Kadın artık evlenip kendi evini kurmuş kızının evinde, Oğul bu kadar büyük bir eve ihtiyacı olmadığı için bir bekar odasında yeni bir ev kuracaklardır. Biliriz, Oğul da kendi yuvasını kuracaktır, Kadın ölecektir, Kızın çocukları evlenecek, bir gün gelip geride yalnız kalmış anne ya da babalarını yanlarına alacaklardır, bir oda boşalırken bir diğeri dolacaktır. Yazar, perde aralarında geçen süre ve günün hangi saati, hangi mevsim olduğu konusunda açıklamalar yapsa da, oyun boyunca duvardaki saatin kadranı sürekli ilerlese de evle temsil edilen kozmosta zaman bitmez, hatta ilerlemez bile, başa dönüp devam eder. Çok geçmeden yeni çift evin pencerelerine kendi perdelerini, duvarına kendi saatlerini asacaklardır. Evin odaları kısa bir süre için boşalmıştır ama yeniden düşlerle dolacaktır, gerçeklerden hiç de uzak, hiç de başka bir dünyaya ait değildir bu düşler. Yazarın günlük olayları ele alış, karakterleri kuruşu ve dili gerçekçi izlenimler barındırır bu yüzden, ama oyunun genel yapısı, Adamların görünmediklerinde bile etrafta dolanan

varlığı ve kimi zaman bir şiirin dizeleri gibi birbirini tamamlayan sözler düşün içinde gezindiğimizi duyurur, öyledir, çünkü ikisi aynı şeydir; gerçek uyanikken görülen rüya, ev onun mekanıdır. Şöyle der Bachelard:

İnsan bazen zaman içinde kendini tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey, varlığın durağanlık kazandığı mekanlar içindeki bir dizi bağlanmalardır yalnızca; geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile, yitirilen zamanın peşine düştüğünde, zamanın akışını “durdurmak” isteyen varlığın. Mekan peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekan bu işe yarar.⁶¹

61 A.g.e., s. 36.

62 Çetin Altan, **Çemberler-Toplu Oyunları I** (İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 1994).

Aksal'ın hayatın döngüsünü sergileyen bütünlüklü anlatımının, bu döngünün bir tür kısırlılıklı olduğunu söyleyen, geleneksel tiyatronun sıçramalı episodik ve olağanüstülükleri yadırgamayan yapısına benzer bir yapıyla Çetin Altan'ın **Çemberler** oyununda da işlendiğini söyleyebiliriz.⁶² Burada da bir evin içinde kumarbaz Anne, aileyi otoritesiyle bir arada tutma çalışan Baba, evlenerek bu evden kurtulmayı planlayan kızları Nevin ve kurtuluşu her ne şekilde olursa olsun isteyen ve en sonunda eğitimini de yarım bırakıp bir gemide iş bulmakta arayan oğul Nejat'ın sorunlu aile yaşantısında başlayan oyun, Nejat hariç oyun kişilerinin, farklı rollerde, aynı çıkışsızlıklarıyla devam eder. Nejat'ın kurtuluş için bindiği gemide Anne Kadın Yolcu, Baba Kaptan, Nevin Kaçak Yolcu kız olarak çıkacaktır karşısına. Yedi sene sonra Kaçak Yolcu Selma Nejat ile evlenmiş ve yine anne babaya benzeyen bir çiftin otelinde çalışmaktadırlar. Kişilerin değişimi bir kişinin birden çok rolü oynaması değildir, çünkü bizzat Nejat tarafından bu benzerlik dile getirilir, oyun boyunca bu benzerliğin fiziksel ya da ruhsal bir benzerlikten öte bir kader benzerliği olduğuna vurgu yapılır. İnsan kendi çemberinden çıkmayı umut etmekte, bunun için ne yaparsa yapsın benzer başka bir çemberin içine düşmektedir. Son sahnede ise Nejat'ın doğum yapmak üzere olan karısıyla annesinin yanına, yola çıktığı noktaya döndüğünü görürüz, babanın öldüğü söylenir ama en sonda gelen babanın

DÖNGÜSEL ZAMANIN TÜRK TİYATROSUNDAKİ DÖNGÜSÜ

hayaletinin de söylediği gibi artık onun yerini baba olmak üzere olan Nejat almıştır. “Bütün evler aynıdır... Yeryüzünün her tarafı aynıdır...” Oyunda kahramanların çıkıp gitmek çabaları, ekonomik ve toplumsal eleştiriler içeren çizgisel bir düzlemde sergilenmeye çalışılır; insanların bu çemberlerden çıkacakları, toplumsal anlamda özgürleşecekleri günlerin hayali kurulumu. Ancak oyunun gelişimi ve zaman-mekan vurguları, gerçekçi ya da toplumcu bir eleştiriye izin vermeyen olağanüstülükler dizisine yol açmakta, değişen olay ya da durumların ardındaki değişmeyen gerçekliği göstermektedir. Bunların tek örneği kişilerin ve yaşantıların aynılığı değildir; evden gemiye, gemiden otele sıçrayan mekan kullanımı, Anne'nin sevgilisi olduğundan şüphelenilen adamın hem Kaçak Yolcu'nun nişanlısı hem Kadın Yolcunun jigolosu olduğunun ortaya çıkması, Nejat'ın son bir atılım olarak otelciliği teşvik derneğinin başkanlığına aday olması, karısının yaklaşan doğumu büyük bir soğukkanlılıkla karşılaması, babanın hayaleti, başta evin satılması, sonda icra haberinin aniden çalan bir zille postacı tarafından getirilmesi, olağanüstülük ve sıçrama taşıyan durum ve motiflerdir. Böylece bütün o kurtuluşa dönük alınan kararların, bu uğurda aslında çok da keskin ve cesurca görünen eylemlerin ne ölçüde gerçekdışı olduğu, tek gerçeğin dönüp dolaşıp başa dönmek olduğu görülür.

Zamanın çizgiselliğini kıran ve tüm zamanları, evrenin dönüşünü şimdide toplayan, bunu daha önce ele aldığımız oyunlardan farklı bir şekilde biçimin kurucu ögesi olarak gören oyunlar 80 sonrası tiyatromuzda ağırlık kazanır. Bu oyunlardan Yeniden Yaratma bireysel, Mezopotamya Üçlemesi ise toplumsal anlamlarıyla çağdaş mitler kurarlar. Ülkü Ayvaz'ın **Bağlanma, Yeniden Yaratma, Troya'yı Özlüyorum ve Geriye Bakma** oyunlarında, öyküleriyle de birleşen kişisel bir mit inşa ettiğini daha önce bir çalışmamızda ayrıntılı olarak incelemiştik.⁶³ Burada tekrar tekrar işlenen, kişinin zaman ve mekanda hareketli algısının boyutlarını sergileyen yapıyı sadece *Yeniden Yaratma*'da ele alacağız.⁶⁴ Yazarın *Bağlanma*'da daha çizgisel bir kurguda işlediği Küçükkoğul'un özellikle dedesiyle gelişen ve bir tür erginleşme sürecini anlatan hikayesi, *Yeniden Yaratma*'da düşsel bir zemine taşınıp zamanın ve mekânın tüm olanaklarını yayılır. Saçlarını gaza bandığı tarakla tarayan annesinin yanında, dağlarda değerli taşlar arayan baba-

63 Bkz. Aslıhan Ünlü, “Yeniden Kurulan Geçmiş: Ülkü Ayvaz'ın Oyunları Üzerine Bir İnceleme”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 20, Güz 2005, s. 7-20.

64 Ülkü Ayvaz, **Yeniden Yaratma** (İstanbul: Cem Yayınları, 1984).

yı bekleyen Küçükkoğul'un hikayesi, üç ayrı kahramanın, sürekli olarak "insan canına nasıl kıyar" sorusunun peşinden giden, kez-zap içerek intihar eden ve en sonunda Baba'ya dönüşecek olan Şapkalı Adam'ın, daktilosunun başından ayrılmayan Yazar'ın ve hepsinin bir bileşimi, özü gibi duran Adam'ın hikayesi ile iç içe işlenir. Kaybettikleri dizeyi arayan gençler, sokak kadınları, onları dinginlikle izleyen yaşlılar, siyasi iktidarın bildirilerini atan uçağı düşürme oyunu oynayan çocuklar, I.Genç'i sorgulayan polisler Yazar'ın yazmaya çalıştığı bir senaryo gibidirler. Küçükkoğul'un hikayesi, Yazar'ı bunaltan, kendini yazdırmaya zorlayan bir anılar zinciri olarak belirirken Yazar'ın zihninin dışında var olan tek kişi Kadın'dır. Ancak o da Yazar'ı anlayamayacak, Adam'a yani onun özüne ulaşmak isteyecek, bunu başaramayınca gitmeyi seçmek zorunda kalacaktır. Oyunda zaman ve mekan değişimleri kimi zaman ışığın kim zaman efektlerin yardımıyla yapılsa da gerçekçi bir geçiş gözetilmez. Her şey şimdiki zamanda olup bitmektedir, binyıllardır kendini arayan Adam da, Yazar da, yazarın çocukluğu gibi duran Küçükkoğul da, dağlarda değerli taşların peşinde olduğunu bildiğimiz, Şapkalı Adam'ın kimliğindeki Baba da, hatta Yazar'ın zihninden geçen kurgular da şimdi ve buradadır; uzak ve yakın, dışarı ve içerisi, geçmiş ve gelecek birbirini tamamlayıp birbiri yerine geçerek insanın tarihini oluşturur. Oyunun sonuna doğru, kimlikler arası birleşme gerçekleşecek; Yazar'a Küçükkoğul diye seslenilecek, o da sözlerini devam ettirmek üzere yerini Adam'a bırakacaktır. Adam'ın "Bir tarihi işte apaçık aydınlanan. Ki ben yazdım tarihi. Canlandırma" sözleriyle ışıklar yanacak, oyuncular sahneye doluşacak, yönetmen ve yapımcının sandal-yelerine ilişip bazı sahneleri yeniden çekmeye karar vermeleriyle son, tekrarın mümkün ve zorunlu olduğunu belirterek gelecektir.

Murathan Mungan, Mezopotamya Üçlemesi olarak anılan **Mahmut ile Yezida, Taziye, Geyikler Lanetler** oyunlarında hem Doğu'nun hem oyunun zamanıyla karşılaşır, (hesaplaşır demek doğru olmaz, çünkü bu kapsayıcı zamana karşı koymak değil onun ruhunu sergilemektir amacı), bu zamanı ve bu zaman içinde insanın durumunu anlatır. İki düşman köyün, ailenin ya da türün bir aşkın imkansızlığında buluşması ama toplumun, doğanın,

DÖNGÜSEL ZAMANIN TÜRK TİYATROSUNDAKİ DÖNGÜSÜ

hepsini üstünde yaşamın kapsayıcı yasalarının işlemesi, ölümün yaşama, yaşamın ölüme tekrar tekrar evrilmesi anlatılır oyunlarda. Yazarın üçlemenin son oyununda

“...İşte size seyirlik bir hikaye! Öyle bir hikaye ki, Geyikleri ve Lanetleri anlatır; kaldırın geyikleri, kaldırın lanetleri geriye hayatımız kalır. Hayatımız dedikleri nedir ki zaten? Tarih nedir? Zaman nedir? Bir tek zaman vardır Asya’da: Geniş Zaman. Geçmiş de, Gelecek de, Şimdi de Geniş Zamandır”⁶⁵

65 Murathan Mungan, **Geyikler Lanetler** (İstanbul: Metis Yayınları, 1992), s. 11-12.

diye tanımladığı zaman, sadece geçmiş, şimdi, gelecek arasında sıçramalarıyla değil, bazen her ikisinin yan yana bulunup karşılaşmasıyla, bazen düşe ya da söylenmeyen, göze görünmeyen gerçeğe benzeyen ara oyunlarla ortaya konulan mitolojik bir zamandır. Mitolojilerde olduğu gibi, aklın ve eylemin çizgisinden bağımsız, yaşamın döngüsünden alır ritmini zaman. Üçlemenin ikinci oyunu olan **Taziye** de bu zamanın içinde kurulmuş bir öyküyü anlatır.⁶⁶ Oyuna ismini veren taziye, hem ölenin ardından gösterilen hürmet, onu kaybetmenin acısıdır hem de İslamın tragedyası olarak da anılan oyun biçimidir. Taziyeler, mevsimsel ritüellere benzer bir şekilde, etkisi bütün bir yıl sürecek olan Muharrem’in onuncu günü olan Aşure gününde, Hüseyin’in Kerbela’da öldürülüşünün, öncesinde ve sonrasındaki olayların canlandırıldığı oyunlardır.⁶⁷ Bu törenlerde, bilerek ve isteyerek kendini Allah yolunda kurban eden kahramanın destansı eyleminin, acı, gözyaşı ama tevekkül ve coşku ile anılması gibi, **Taziye** oyunu da törenin girdabına doğan, bundan çıkmayı akıllarına bile getirmeyen kahramanların acının sevdaya eşlik ettiği öyküsüdür. Bedirhan Ağa’nın kefeniyle başlayan oyun, karısı Fasla Kadın’ın kefeniyle son bulur. Ancak daha en baştan ölümün yaşamı doğurması, Fasla Kadın’ın kefen bezini ana rahmine dönüştürüp içinden oğlu Heja’yı çıkarmasıyla sembolize edilir. Bedirhan Ağa kan bedeli olarak Şerho ağanın kızını düğün günü damadı vurarak kaçırmış, sonra intikamına aşık olmuş, Fasla Kadın da onu sevmiş, oğulları Heja dünyaya gelmiştir. Ancak kan durmamış yürümüş, Şerho ağanın oğulları, babalarının yüzünü yerden kaldırmak için Bedirhan’ı vurmuş, ardından ağalık sırasını gelen Heja da, kardeşlerine kapıları açıp aşiretine borcunu ödemek için kocasının ölümüne sebep olmakla suçlanan anası Fasla Kadın’ı

66 Murathan Mungan, **Taziye** (İstanbul: Metis Yayınları, 1995).

67 Bkz. Metin And, **Ritüelden Drama: Kerbala – Muharrem – Taziye** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002).

vurmak zorunda kalmıştır. Aslında çok yalın ve örneği görülebi-
lecek bu töre cinayetleri, törelerin eleştirisi amacıyla gerçekçi bir
anlatımla işlenmez, tam tersine bu töreleri olduğu kadar Bedirhan
ve Fasla'nın gibi efsanevi aşkları da doğuran mitosun mantığına uygun bir biçimde, zamanı ve mekanı özgürce kullanarak anlatılır. Bedirhan'ın ölümüyle başlayan, Fasla'nın yargılanması ve Heja'nın ana katilliğiyle biten bir "şimdiki zaman" olmasına karşın, oyunun büyük bölümü olayların öncesinin, her an ileri geri gidebilen, sıralama tanımayan sahneleriyle anlatılır. Bu sahnelerin zamanı böldüğünü ya da sıçramalı kurduğunu söylemek zordur; zordur çünkü bir zaman daha bitmeden öbürü onun yanı başındadır, yani şimdiki zamanın tüm zamanları içermesi, olmuşu, hatta olabileceği ve rüyada görüleni kapsaması söz konusudur. Kurban katile, katil sevdaliya, sevdanın tohumu katile ve vurduğu anası olduğu için aynı anda kurban dönüşür oyunda ve zaman da şimdiden, geçmişe, uzaktan yakına, geceden gündüze, rüyadan sabaha dönüşüp durur. Bedirhan Ağa'nın babası Kara Hüso'nun Hayaleti'nin dediği gibi (ki bütün oyunlarda en doğruyu zamanın dışına çıkmış olan, hayalet olan söyler) "Bir hayallerdir yaşadığımız zati. Öldürmek göz kırpmı, ölmek de. Lakin yaşayan nedir, bizden geriye kalan ne? Elden ele dolaşan bir kehribar tesbih, bir kanlı mavzerin pervasız tetiği, bir can bir can daha..."⁶⁸

68 Mungan, A.g.e., s.43

69 Güngör Dilmen, **Küp Hamit-Toplu Oyunları 3** (İstanbul: MitoşBoyut Yayınları, 1996).

Son bir örnek olarak Güngör Dilmen'in en az diğer kısa oyunları kadar anlamın ve dilin derinlikleri, katmanları ile kurulmuş bir kısa oyunu olan **Küp Hamit**'e değinmek istiyorum.⁶⁹ Çamurdan küpler yapan Hamit ustanın giderek çamurlara karışması, kendini bir küpe dönüştürmesi ve hiç dinmeyen susuzluğunu çağlayanın sularında doyurması anlatılır oyunda. Başlangıçta zanaatına aynı özeni göstermeyen, işin satış kısmıyla daha çok ilgili görünen çırağı Yusuf, onun yoluna inanacak ve bu yolda canı pahasına ona yardımcı olacaktır. Küpe dönüşen Hamit'i önce para kazanma hırsıyla yanıp tutuşan tüccar Mamit, sonra camiye uğramadığı için ona kızan Hoca ve cemaat sahiplenmeye çalışacaktır. Hoca ona "artık tanrıya yönelmenin vaktidir" der ama bundan anladığı onu caminin avlusuna gömüp kullanmaktır. Ondaki toprağa dönüşüp, içine çağlayanların suyunu doldurup tanrının evreniyle birleşme yönelimini göremez, hatta engellemeye çalışır bile. Hamit'in eylemi sırasında karşısına dikilenler yönelişleri

DÖNGÜSEL ZAMANIN TÜRK TİYATROSUNDAKİ DÖNGÜSÜ

ve oyuna dahil oluş şekilleri köy seyirliklerdeki kişilere benzer. Kim oldukları ve Hamit ile çatışmalarından çok Hamit'in eylemini belirginleştirmeleri oranında önemlidirler. Hatta onu caminin avlusundan kaçırıp sırtında taşıyıp çağlayana ulaştırın çırağı bile ikincil bir öneme sahiptir. Burada önemli olan tek şey Hamit'in doğa ile birleşme eylemidir. Oyunda çatışmanın çok yalın tutulduğu, hatta bilerek abartılıp çocuksulaştırıldığı söylenebilir. Diğer oyun kişilerinin söylemindeki komik öğeler Hamit'in çarkın dönüşünde çamura dönüşme eylemini gölgelemediği gibi, şenlik ve ağıtın birlikteliğiyle destekler bile. Bir zamanlar içine kendini kattığı, sonrasında unutulmuşun hapisanesinde çırpındığı insanın çamurundan bir kez daha doğar tanrı. Hamit'in onu anımsayışıyla en eski iki döngüsel yapıda doğar, toprakta ve suda.

Murathan Mungan, romanın vaadinin insanı ucu açık olandan, belirsizlikten kurtarma, dinlerin, bilimlerin, sanatların peşinde olduğu bütünlüğü kurma olduğunu söylerken döngüsel yapıların tamamlanmışlık, açıklanabilirlik ve belirlilik sağladığına dikkat çeker. Diegesis ve mimesis arasındaki farkları unutmadan, yazarın roman için söylediği şu sözleri tiyatro için de düşünebiliriz: “İnsanoğlunun, gövdenin tamlığına, bütünlüğüne olan içgüdüsel düşkünlüğüne, bir biçim olarak dairenin tamamlanmışlığına, kendine kapanmışlığına olan güven gereksinimine en uygun düşen bir yapı karşılığı taşıyor roman.”⁷⁰ Çizgiselliğin yaşamda olmayan düzeni getirme iddiası, insan için fazlasıyla tam tersi sonuçlar doğuracaktır. Öncelikle ikna etmeyecek, sonra da insana anlamı kendisinin var etmesi gerektiğini ve ilerleyen tarih içinde yapması gerektiğini söyleyecek ama yaşam böylesi bir eylemlilikle uzlaşmayacak, uzlaştığı noktada bile döngüye doyurucu bir açıklama sunamayacaktır. Çünkü “sonsuzluk karşısında ‘sonluluğumuz’, varlığımızı koruyor”⁷¹ olacaktır. İnsan bu yüzden sonsuz olanla bütünlüşmenin bir yolunu aramıştır hep. “Döngüsel zaman ile çizgisel (akılcı) zaman arasında, özellikle de birikime dayanan (toplumsal) ve dayanmayan süreçler arasında, çelişkiye varacak düzeyde bir karşıtlık söz konusudur”⁷² der Lefebvre. Ancak Batı'nın çizgisel zamanı tüm bolluğuna karşın bunu şenliğe giderek daha az dönüştürmekte, şenlik artık özgür faaliyet alanı olmaktan çıkmakta, televizyon, sinema ve turizmin dünyasına hapsedilmektedir. Bu toplumda dramın yok olduğunu, geriye

70 Murathan Mungan, “Hayatım Roman, Hayatımız Hikâye”, **Adam Öykü**, Sayı 16, Mayıs-Haziran 1998, s. 73.

71 A.g.e., s. 73.

72 Henri LEFEVRE, A.g.e., s.66.

kesinliklerin, işlerin, rollerin kaldığını belirten Lefevbre “Yine de gülünç ve dev güçler, gündelik hayatın üzerine atılıyor, onu pençeleriyle parçalamak için gidişe, kopuşa, düşe, fanteziye, kaçışa dek kovalıyorlar”⁷³ diyor. Her ne kadar gündelik hayatın çizgisel ilerleyişi eleştiri konusu yapılsa da bu tespitin kuruluş biçimi halen zamanın bildik tanımlamalarından umudun kesilmediğinin ve bunu kıran-bozan algıların ürküntüyle karşılandığının göstergesidir. Oysa cümle tersine kurulabilirdi. Kalıcı ve mitik güçler, akli ve ilerleme düşüncesini parçalanmaya, kendini inkara kadar kovalıyorlar. Benzer biçimde, Türk tiyatrosunda, zamanın çizgisel algılanışına dair değişim ve ilerleme fikrinin ya da tarih ile hesaplaşma, ondan dersler çıkarmanın oyun yapısına çoğunlukla yansımaması, kapalı biçim ya da gerçekçi türde yazılmış oyunlarda bile bir ölçüde böyle olması, geleneksel algılarımız yüzünden geçemediğimiz bir eşik olarak görülmek yerine, kendinde kalma yönünde bir direniş, kendi estetik özgünlüğü kurban etmeme yönünde bir savunma mekanizması olarak da okunabilir.

KAYNAKLAR

Aksal, Sabahattin Kudret. **Bir Odada Üç Ayna - Bütün Yapıtları-Oyunlar**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

Altan, Çetin. **Çemberler-Toplu Oyunları I**. İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 1994.

And, Metin. “Köşebaşı”, **Eleştirmen Gözüyle-Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi II**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994.

And, Metin. **Ritüelden Drama: Kербala – Muharrem – Taziye**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Anday, Melih Cevdet. **Mikadonun Çöpleri - Toplu Oyunları 1**. İstanbul: Adam Yayınları/Adam, 1987.

Aristoteles, Augustinus, Heidegger. **Zaman Kavramı**. Çev.: Saffet Bahür, Ankara: İmge Yayınevi, 2007.

Augé, Marc. **Unutma Biçimleri**. Çev.: Mehmet Sert, İstanbul: Om Yayınları, 2000.

Ayvaz, Ülkü. **Yeniden Yaratma**. İstanbul: Cem Yayınları, 1984.

Ayvazoğlu, Beşir. **İslam Estetiği**. İstanbul: Ağaç Yayınları, 1992.

Bakhtin, Michail. **Karnavalın Romanı**. Çev.: Sibel İrzik, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Bachelard, Gaston. **Mekanın Poetikası**. Çev.: Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayınları, 1996.

Borst, Arno. **Avrupa Tarihinde Zaman ve Sayı: Computus**. Çev.: Zehra Aksu Yılmaz, Ankara: Dost Kitabevi, 1997.

Bouthoul, Gaston. **Zihniyetler - Kişi ve Toplum Açısından Zihin Yapılarına Dair Psikososyolojik Bir İnceleme**. Çev.: Prof. Dr. Selmin Evrim,

DÖNGÜSEL ZAMANIN TÜRK TİYATROSUNDAKİ DÖNGÜSÜ

- İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1975.*
- Campbell, Joseph. **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**. Çev.: Sabri Gürses, İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2000.
- Candan, Aysin. "Türk Tiyatrosunda Oyunun Biçimsel Özellikleri", **Çağdaş Eleştiri**. Yıl 3, Sayı 2, Şubat 1984, s. 42-47.
- Carlson, Marvin. **Tiyatro Teorileri- Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme**. Çev.: Eren Buğlalılar-Bariş Yıldırım, Ankara: De Ki Yayınları, 2007.
- Connerton, Paul. **Toplumlar Nasıl Anımsar?** Çev.: Alâeddin Şenel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Çamuroğlu, Reha. **Dönüyordu (Bektaşilikte Zaman Anlayışı)**. İstanbul: Om Yayınları, 1999.
- Çaylak, Adem. **Osmanlı'da Yöneten ve Yönetilen – Bir Şerif Mardin Çözümlemesi**. Ankara: Kadim Yayınları, 2005.
- Debord, Guy. **Gösteri Toplumu**. Çev.: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Eliade, Mircea. **Ebebi Dönüş Mitosu**. Çev.: Ümit Altuğ, Ankara: İmge Kitapevi, 1994.
- Eliade, Mircea. **Kutsal ve Dindışı**. Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları, 1991.
- Fabian, Johannes. **Zaman ve Öteki**. Çev.: Selçuk Budak, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.
- Frye, Northrop. **Kudretli Kelimeler: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı Üzerine İkinci Bir İnceleme**. Çev.: Selma Akgül Baş, İstanbul: İz Yayınları, 2008.
- Gaster, Theodor H. **Thespis, Eski Yakındoğu'da Ritüel, Mit ve Drama**. Çev.: Mehmet H. Doğan, İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2000.
- Goody, Jack. **Yaban Aklın Evcilleştirilmesi**. Çev.: Koray Değirmenci, Ankara: Dost Kitapevi, 2001.
- Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu**. Çev.: Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Kalyoncu, Güngör Dilmen. **Küp Hamit-Toplu Oyunları 3**, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1996.
- Köseoğlu, Erol. "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Zaman Anlayışı", **Cogito-Zaman: 12'ye 1 Var**, Sayı 11, 1997, s. 201-222.
- Lefebvre, Henri. **Modern Dünyada Gündelik Hayat**. Çev.: Işın Gürbüz, İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Karadağ, Nurhan. **Köy Seyirlik Oyunlar**. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1978.
- Mcluhan, Marshall. **Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu**. Çev.: Gül Çağlalı Güven, İstanbul: Yapı Kredi yayınları, 2007.
- Moran, Berna. **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış: Ahmet Mithat'tan A.H. Tanpınar'a**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1987.
- Mungan, Murathan. **Geyikler Lanetler**. İstanbul: Metis Yayınları, 1992.
- Mungan, Murathan. **Taziye**. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
- Mungan, Murathan. "Hayatım Roman, Hayatımız Hikâye", **Adam Öykü**. Sayı 16, Mayıs-Haziran 1998, s. 69-76.
- Nisbett, Richard E. **Düşüncenin Coğrafyası – doğulular ile batılılar na-**

sıl ve neden birbirinden farklı düşünürler? Çev.: Gül Çağalı Güven, İstanbul: Varlık Yayınları, 2005.

Nutku, Özdemir. **Kültür Tarihimizden Manzaralar.** İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 1995.

Ong, Walter J. **Sözlü ve Yazılı Kültür.** Çev.: Sema Postacıoğlu, İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

Özcan, Mehmet Emin. "Yayıma Hazırlayanın Özsözü", Reinhart Koselleck. **İlerleme.** Çev.: Mustafa Özdemir, Ankara: Dost Yayınevi, 2007.

Parla, Jale. **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri.** İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Paz, Octavia. "Tarihin Sonu'nda Batı Doğu'ya Dönüyor", Nathan Gardels (Ed.). **Yüzyılın Sonu (Büyük Düşünürler Çağımızı Yorumluyor).** Çev: Belkıs Çorakçı, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2003.

Rosenau, Pauline Marie. **Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri.** Çev.: Tuncay Birkan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi, 2004.

Rosenberg, Marvin. "Dramatik Biçim Üzerine Bir Benzetme", **Yeni Dergi.** Yıl 7, Sayı 81, Haziran 1971.

Sanders, Barry. **Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Bir Tarih Olarak Gülme.** Çev.: Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Sokullu, Sevinç. **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi.** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Şayegan, Daryuş. **Batı Karşısında Asya.** Çev.: Derya Örs, İstanbul: Anka Yayınları, 2005.

Şener, Sevda. **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Şener, Sevda. "Yapısalcı Bir Yaklaşım", **Çağdaş Eleştiri.** Yıl 1, Sayı 5, Temmuz 1982, s. 36-47.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Köşebaşı", **Edebiyat Üzerine Makaleler.** İstanbul: Dergah Yayınları, 1997, s. 427-428.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Şiir ve Rüya I-II", **Edebiyat Üzerine Makaleler.** İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997, s. 30-37.

Tecer, Ahmet Kudsi. **Köşebaşı.** Ankara: Kültür Basım ve Yayım Kooperatifi, 1947.

Umehara, Takeshi. "Orman Uygarlığı: Eski Japonya, Postmodernizme Yol Gösteriyor", Nathan GARDELS (Ed.). **Yüzyılın Sonu (Büyük Düşünürler Çağımızı Yorumluyor).** Çev: Belkıs Çorakçı, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2003.

Ünlü, Aslıhan. "Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zaman Algısı", **Folklor/ Edebiyat.** Sayı 48, 2006, s. 341-358.

Ünlü, Aslıhan. "Yeniden Kurulan Geçmiş. Ülkü Ayvaz'ın Oyunları Üzerine Bir İnceleme", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi.** Sayı 20, Güz 2005, s. 7-20.

Ünlü, Aslıhan. **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi.** Ankara: Aşına Kitaplar, 2006.

Yüksel, Ayşegül. **Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar.** İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1997.

Zerzan, John. **Gelecekteki İkkel.** Çev.: Cemal Atilla, İstanbul: Kaos Yayınları, 2000.

