

SAHNEDEKİ KÜLTÜREL TRAVMA: OYUNLARLA YAŞAYANLAR

CULTURAL TRAUMA ON
STAGE: OYUNLARLA
YAŞAYANLAR

ADNAN ÇEVİK*

Özet

Bu çalışma Oğuz Atay'ın Oyunlarla Yaşayanlar adlı oyununun kültürel travma teorileri doğrultusunda eleştirisidir. Oyunlarla Yaşayanlar'ı Türkiye'nin politik, sosyal ve kültürel tarihinde ele almak kültürel travma teorilerine dayalı bir okumayı gerekli kılar. Dahası bu türde bir okuma oyunu etkileyen tiyatro dışı unsurları da ortaya çıkarır. Araştırmacı, kültürel travma düşüncesini eleştiri kuramı olarak uygulanabilecek şekilde genişletmiş ve Oyunlarla Yaşayanlar'daki travmatik dokuyu ortaya çıkartmıştır. Kültürel travma somut durumların sayısına bağlı olarak süregelen sosyal değişim zincirinin halkaları arasındaki bağlantıdır. Kültürel travma kültürün morfolojik yapısında değişimine veya kültürel bozulmanın yıkıcı döngüsüne ait bir dönem olabilir. Bu bağlamda, Oyunlarla Yaşayanlar, Türkiye'de batılılaşma hareketinin başlangıcından beri Türk halkının yaşadığı kültürel travmayı yansıtan yegâne dramatik metinlerden biridir.

Abstract

This study offers a critique of Oyunlarla Yaşayanlar by Oğuz Atay in terms of cultural trauma theories. Locating Oyunlarla Yaşayanlar within the context of Turkey's political, social and cultural history requires a reading based on cultural trauma theories. By extension it also reveals how extra-theatrical factors impact on the play's dramatic structure. The researcher explicates the notion of cultural trauma as applicable to the theory of criticism and presents a traumatic sequence in Oyunlarla Yaşayanlar. Cultural trauma is treated as a link in the ongoing chain of social changes; depending on the number of concrete circumstances. Cultural trauma may be a phase in the constructive morphogenesis of culture or in the destructive cycle of cultural decay. In this regard, Oyunlarla Yaşayanlar is one of the unique dramatic works representing the cultural trauma that Turkish people have experienced since the beginning of the Westernization movement in Turkey.

* Okutman, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü

GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca kesin iyi olanı, daha güzele ulaşmayı ve gelişimi getirdiği düşünülüyor için sosyal değişimin idealize edildiği dönemler yaşanmıştır. Ancak, günümüzde sosyal değişim bu biçimiyle ele alınmamaktadır. 20. yüzyıl, geçmişle karşılaştırılmaz boyutlardaki sosyal değişimlere sahne olması nedeniyle insanları farklı bir ruh haline getirmiştir. Bu ruh hali ne gereğinden fazla iyimser ne de ilerlemecidir. İnsanlar değişimin karanlık yüzüyle karşılaştıkları için daha şüpheli olmuştur. Çünkü değişim, acı ve cefa çekme özdeşleşmiştir.

Değişimin tarihi üstüne sosyal teoriler araştırıldığında başlıca üç söylemin baskın olduğu görülür. Birincisi, 19. yüzyıl boyunca modern çağın doğuşu ve yayılışının kutlandığı gelişim söylemidir¹. Daha sonra, 20. yüzyılın ortalarında gelişim düşüncesinin yok olduğu² ve kriz söyleminin hâkim olduğu görülür³. 20. yüzyılın sonunda çok daha fazla sıklıkla ve aniden, travma kelimesi hastane veya psikiyatri koşullarının dışında dile getirilmeye başlanmıştır. Bu kültürel travma teorilerinin doğuşudur. Bu teori sosyal ve beşeri bilimler alanında kullanılmaya başlanırdır⁴.

KÜLTÜREL TRAVMA TEORİSİ

Kültürel travma kavramına özellikle modern sosyal değişime eleştirel yaklaşım bağlamında ihtiyaç duyulur. Sosyal varoluş veya tarih yazmaya dayanan gelişim ve ilerleme sonrası değişim teorileri sosyal biçim değiştirmeyi sürekli, rastlantısal ve bir yere kadar amaçsız ve açık uçlu yorumlar. Sosyal biçim değiştirme geçmiş gelişim dönemlerinin kazanımlarının oluşturduğu bir yapıda kendini gösterir ve tüm toplumca kabul edilen ortak bir medya tarafından şekillendirilir⁵. Sosyal varlığın gelişimi geçmişin mirası olan kültür ortamında oluşur. Bu ortam süregelen sosyal değişimi simgeleyen, ifade eden, sınırlarını belirleyen ve yorumlayan tüm toplumca kabul edilen kullanıma hazır şablonlardır⁶.

Böylesi bir sosyal değişimin belirtileri şöyle sıralanabilir:

¹ Piotr Sztompka, *Rethinking Progress* (Boston: Unwin Hyman, 1990), s. 51-55.

² Robert A. Nisbet, *History of the Idea of Progress* (New York: Basic Books, 1980), s. 13-14.

³ Robert Holton, "Problems of Crisis and Normality in the Contemporary World", (ed. J. Alexander ve P. Sztompka), ön. ver. Sztompka, 1990, s. 39 – 52.

⁴ Cathy Carute, *Trauma: Explorations in Memory*, (Baltimore: John Hopkins University Press, 1995), s. 102-107. Magaroh Maruyama, "Post-totalitarian Deconversion Trauma", *Human Systems Management* 15, s. 135 -137 ve Arthur G. Neal, *National Trauma and Collective Memory*, (New York: M. E. Sharpe, 1998), s. 99-101.

⁵ Basın yayın kuruluşlarının tümü anlamında değil iletişim ortamı anlamında kullanılmıştır.

⁶ Piotr Sztompka, *Society in Action: The Theory of Social Becoming*, (Cambridge: Polity Press, 1991), s. 22-23 ve Piotr Sztompka, *The Sociology of Social Change*, (Oxford: Basil Blackwell, 1993), s. 8-9.

SAHNEDEKİ KÜLTÜREL TRAVMA: OYUNLARLA YAŞAYANLAR

1. Toplumsal ortak noktalar üstüne yoğunlaşma, sosyal değişimin itici gücü insanları bir araya getiren farklı ortaklıklara yerleşmiştir.
2. Kültürel kaynaklara sınırlı erişebilen unsurların etkilendiği kültürel zorlamaların tanımlanması,
3. Geçmiş sosyal değişimlerin geçerli ortak noktalarına odaklanarak bunların gelecekteki sosyal değişim potansiyelini belirlemek,
4. Geçmiş sosyal değişimlerin geleceğe dair olumsuz ve karşıt etkilerini dikkate almak, diğer bir deyişle ortak noktaların gelişmeci olmayan yönlerini bulmak,
5. Geçmiş sosyal değişimin millet, sınıf, meslek, bölgesel topluluklar ve sosyal hareketler gibi toplumun farklı kesimlerine etkisini gözlemlemek,
6. Gelecekteki hareketlilikleri etkileyebilecek ani değişim dönemlerini gözlemlemek,
7. Sosyal değişimin temposunu, ritmini ve süratini gözlemlenmek,

Eğer sosyal değişim bu biçimde ele alınırsa geçmiş değişimler gelecek değişimleri aydınlatmak için önemli veriler içerir. Böylece hızlı, ani ve radikal değişimlerin incelenmesi ön plana çıkar. Çünkü bunların etkileri derin ve uzun sürelidir.

Travma kelimesi sosyal değişim alanında ele alındığı zaman bir dizi değişim muhasebesinin yapılması gerekir. Potansiyel olarak travmatik olduğu düşünülen değişimin dört asal değişim özelliği vardır.

1. Ani ve süratlidir.
2. Radikal, derin, karmaşık ve öz deşıştırıcı niteliktedir.
3. Belirli bir kaynağı vardır. Empoze edilmiş, dışsal ve dışarıdan gelen olarak algılanır.
4. Belirli bir ussal çerçevede ele alınır. Beklenmeyen, umulmayan, şaşırtıcı, şok edici ve reddedilen sosyal oluşumlardır.

Bu noktada, kültürel travmaya yol açabilecek farklı boyutlarda ve önemde sosyal değişiklik şöyle sıralanabilir:

1. Devrimler (başarılı veya başarısız)
2. Ekonominin veya borsanın çökmesi
3. Radikal ekonomik reformlar (devletçilik veya özelleştirme)
4. Göçe zorlama veya etnik temizlik
5. Soykırım ve kitleler halinde öldürme
6. Terör ve şiddet eylemleri
7. Politik liderin öldürülmesi ve devlet yöneticilerin istifası
8. Gizli arşivlerin açılması ve geçmiş hakkındaki gerçeklerin ortaya serilmesi
9. Milli kahramanlık geleneğinin yeniden yorumlanması
10. İmparatorluğun çökmesi ve savaş kaybedilmesi

Ancak, tüm sosyal değişimlerin travmatik süreci başlatacağını iddia etmek olanaklı değildir. Bu nedenle, yukarıda sayılan listenin tamamının travmatik olacağı düşünülmemelidir.

Özetle, travma durağan değil, dinamikdir. Onun bir evrim süreci olduğu ve kendine özgü bir düzende ilerlediği söylenebilir. Bu sürecin mantığı Neil Smelser'in kendi terminolojisiyle "katma değerli dinamikler"⁷ olarak tanımladığı sosyal hareketlerin filizlenmesine benzer. Buna göre travmatik süreç analitik olarak başlıca altı evrede gerçekleşir.

1. Travmanın gelişmesi için uygun kültürel ve yapısal ortam;
2. Travmatik durumlar veya olaylar;
3. Kültür mirası bağlamında travmatik olayların kendine özgü biçimde tanımlanması, yorumlanması, sınırlarının belirlenmesi ve ifade edilmesi;
4. İnanç ve davranış biçimindeki travmatik belirtiler;

⁷ Neil Smelser, *Theory of Collective Behavior*, çev. Adnan ÇEVİK (New York: The Free Press, 1968) s. 44.

5. Travma sonrası düzenlemeler, diğer bir deyişle sosyal kontrol;
6. Sonlanan travma (travma sürecinin sona ermesi veya bir başka travmatik sürecin başlangıcı)

Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için altı aşamanın da açıklanması gereklidir.

Kültürel alanda düzensizlik, sapma ve uyumsuzluk olduğu zaman kültürel travmayı besleyen koşullar olgunlaşmış olur. Diğer bir deyişle, insan yaşamının ve sosyal eylemlerin normal ve bilinen içeriği homojenliğini, uyumunu ve dengesini yitirip değişik hale geldiği veya hatta birbirine zıt kültürel kutuplaşma başladığı zaman kültürel travmadan söz etmek mümkün olabilir. Bu noktada, meydana gelen ani ve şiddetli değişikliklerin kültürün özünü oluşturan saygınlık değerleri, temel inançlar ve genel normlarda derin zedelemelere neden olması beklenmelidir.

Her şeyden önce, kültürel düzensizlik bazı önemli, ani ve beklenmedik sosyal değişim dönemleri sonucunda gelişim gösterir. Böyle dönemler kültürel varsayımları derinden etkiler veya tam anlamıyla saygınlık değerleri, kimlik ve ortak gurur mekanizmasıyla uyumsuzluk gösterir. Savaş yenilgisi, bastırılan bir özgürlük hareketi, imparatorluğun dağılması, dini değerlerin aşınması, geleneksel aile normlarının geçerliliğini yitirmesi, politikacıların yasa dışı davranışları kültür travmasının başlaması için uygun zemini hazırlayan dönemlerin habercisi olarak kabul edilebilir. Ayrıca, ait olunan toplumun ortak bilincinde işlenen bir suça bağlı hissedilen ortak utanç ve suçluluk kabul edilen ortak kültürel prensipler ile çatışacağından kültürel düzensizlik yaşanmasına neden olabilir⁸. Vichy rejimi⁹ ve Nazilerle ortaklık olasılığının Fransızların üstünde yarattığı utanç; Amerikan toplumunu saran kölelik dönemi gerçeği, Nazi Almanya'sının Yahudi Soykırımı ve Doğu Avrupa ülkelerinin komünist geçmişleri kültürel düzensizliğe örnek gösterilebilir. Kısaca, yukarıda sayılan tüm durumlar karşısında kültürel düzensizlik öncül kültürel temeller olarak nitelendirilen mevcut ve/veya geçmişin gerçeklerinin çatırdamasıdır.

⁸ M. Roth, *Memory, Trauma and the Construction of History*, (New York: Columbia University Press, 1995), s. 44.

⁹ Vichy rejimi veya Vichy Fransa: (Fransızca: Régime de Vichy veya Vichy) 1940 – 1944 yılları arasında Nazi Almanya'sı işgalindeki Fransız hükümetidir. Philippe Pétain liderliğinde otoriter bir yönetim sergileyen Vichy, kukla bir hükümetti ve Nazilerin politikaları çerçevesinde hareket etti. Önce Londra'da daha sonra Cezayir'de Özgür Fransız Güçleri bu yönetimin karşısındaydı.

İnsanların yaşadığı ve yaşamaya alışık olduğu kültürün yeni ve farklı bir kültür tarafından ele geçirilmesi de kültür düzensizliğine neden olur. Bu türde bir kültür düzensizliği kendini iki biçimde gösterir. Birincisi, göç hareketlerinde olduğu gibi uzamın değişmesidir. İnsanlar basitçe farklı bir kültür ortamına girerler ve bu yeni ortamda uyumsuz olarak nitelendirilirler. Ancak bu durumun tam karşıtı bir başka kültürel düzensizlik oluşumundan da söz etmek mümkündür. Bu ikinci biçimde, insanlar hareket etmez, ancak yabancı kültür onları etkisi altına alır ve tıpkı istilalar, kolonileşme veya emperyalist etki gibi, ancak daha ılımlı, kurnazca, çoğunlukla küreselleşme kılığında Batılılaşma, Amerikanlaşma ve hatta *McDonaldlaşma* isimleriyle literatüre geçmiştir¹⁰. İnsanlar bir anda kendilerini yerli kültürden farklı bir başka kültürün içinde bulur. Eğer bu durum dayanılmaz ve acı verici olursa ciddi bir kültürel travma süreci başlar. Bu türde kültürel düzensizlik Bronislaw Malinowski'den Ulf Hannerz'e kadar birçok sosyal antropologun ilgi alanı olmuştur.

Kültürel düzensizliğin oluşması beklenmeyen teknolojik, ekonomik veya politik gelişmelerin yol açtığı alışılmadık yaşam biçiminin doğal bir sonucudur. Böylece insanlar kendilerini istem dışı gelişmiş veya durumun koşulladığı geleneksel kültürden farklı yeni bir yapı içinde bulur. Yeni oluşum kültürel açıdan kabul görmeden önce geleneksel kültür toplumca onaylanmış olma niteliğini yitirerek problemlili ve engelleyici hale dönüşür. Sonuçta, geleneksel kültür saldırgan veya modası geçmiş olarak kabul edilir. Bu türde bir kültürel düzensizliğin sonucunda genellikle kuşak çatışması ortaya çıkar. Yaşlılar geleneksel kültürü savunurken, gençler yeni toplum düzeninden yanadır. Kültürel açıdan geçiş dönemlerini belirleyen bu türde düzensizlikler "kültür metamorfozu"¹¹ olarak tanımlanmıştır. Cinsellik, aile yapısı, eğlence, çalışma hayatı, sanatsal üretim biçimlerinin ve algılamalarının değişimi bu türde bir kültürel düzensizliğe yol açması açısından örnek olarak gösterilebilir.

¹⁰ Ulf Hannerz, *Transnational Connections: Culture, People, Places*, (London: Routledge 1996), s. 57 ve George Ritzer, *The McDonalitzation of Society*, (Newbury Park, Pine Forge Press, 1993), s. 34.

¹¹ Margaret Scotford Archer, *Culture and Agency*, çev. Adnan ÇEVİK (Cambridge: Cambridge University Press 1986), s. 76.

Bir başka kültür düzensizliği oluşumu geleneksel kültürün kendi içinde oluşabilir. Kültür için düzensizlikler çok çeşitli oluşabilir. Birincisi, düzensizlik kültürün farklı kesimlerde eşit olarak geliş-

memesidir. Kültürel geri kalma ile sonuçlanan bu durum kısaca bir kesimin diğerinin gerisinde kalması demektir¹². Örneğin, hukuk, ekonomi, finans ve bankacılık, popüler kültür alanlarında komünizm sonrası ülkelerde görülen gelişmeler bu biçimde ele alınabilir¹³. İkinci olarak, geçmiş kültür ile uyuşmayan, uyumu zedeleyen yeni tanımlamalar ve inançların yeniden değerlendirilmesini gerektiren kültürün kendi içinde oluşan gelişmeler düzensizliğe neden olabilir. Luther'in din alanındaki reformları, Copernic'in astronomi alanında devrim niteliğindeki çalışmaları, Einstein'in fizik alanındaki paradigmaları değiştirmesi bu türdeki kültürel düzensizliklere örnektir. Üçüncü olarak, kültür alanındaki keşifler, gerçeklerin ortaya çıkması veya yeni kanıtların belirmesi üzerine olayların veya insanların geçmiş yargılarını yeniden gözden geçirmeleri zorunluluğunun belirmesi kültürel düzensizliğin nedenidir. İsviçre bankalarının Nazi Almanyası ile ilişkisinin ortaya çıkması İsviçre toplumunun bazı kesimleri için travmatik etkiler yaratmıştır. Dördüncü olarak, kültürel düzensizlik geçmişin yeniden yorumlanması sonucunda ortaya çıkabilir. Fransız devriminin sözde yeniden yorumlanmasında terör ve şiddete odaklanılması veya Colomb'un Amerika'yı keşfinin Kızılderililerin yok edilmesi ekseninde yeniden yorumlanması ait oldukları toplumların mitlerini derinden sarsacağı için kültürel travma yaratacak etkiler üretebilir.

Bununla birlikte, yukarıda sayılan kültürel düzensizliklerin mutlaka kültürel travmaya dönüşeceği söylenemez. Travmatik süreç ancak uyumsuzluk, gerginlik ve çöküntünün üstesinden gelinmesinin bir sorun olarak algılanmasıyla tetiklenir. Yukarıda yapılan sınıflamada düzensizlikten kültürel travmaya dönüşüm toplumun entelektüel, ahlaki ve sanatsal hareketliliği tarafından şekillendirilir ve çoğunlukla sosyal hareketliliğin doğurduğu eylemlerle şiddetlenir. Özellikle, materyalizm sonrası değerler veya kültürel sorunlara yönelmiş yeni sosyal hareketlilik etkin rol oynar. Eğer medyada, açık oturumlarda veya politik tartışmalarda nefret dolu tartışmalar varsa; değerler ve yargılar derinden tartışılıyorsa; belirli konular sinemanın, tiyatronun, edebiyatın ve şiirin sürekli gündemindeyse; eğer sosyal hareketlenme kültürel hoşnutsuzluğu ifade eder olmuşsa; o zaman önü alınmamış ve gelişen bir kültürel travmanın varlığından söz etmek olasıdır.

¹² William Fielding Ogburn, *On Culture and Social Change* (ed. O. D. Duncan), (Chicago: The University of Chicago Press 1964), s. 173.

¹³ Ralf Dahrendorf, *Reflections on the Revolution in Europe*, (New York: Times Books, 1990), s. ve Piotr Sztompka, "Looking Back: The Year 1989 as a Cultural and Civilizational Break", *Communist and Post-Communist Studies* 29 (2), s. 115 – 129.

Kültürel travmanın bir başka belirtisi insanların sürekli belirli bir konudan konuşması, buna karşın o konu hakkında bir şeyler yapmak istememesidir.

Travma, tıpkı diğer sosyal oluşumlar gibi, nesnel ve öznel olabilir. Belirli bir olay veya olguya dayanan travmanın ister hayali ister gerçek bir olaya dayansın normal ve rutin olanı zedelemesi en genel özelliğidir. İnsan doğası gereği düzenli, rutin, tekrarlanan, süregelen, standart, tahmin edilebilir, garanti edilmiş bir ortamda yaşamayı ister. Bu koşullar insanın güvenlik ihtiyacının karşılanmasına hizmet eder. Travma ise bir kırılma, düzensizlik ve yaşanan evrenin kaosa sürüklenmesi sonucunda ortaya çıkar. Travmatik deneyimin şiddeti yarattığı düzensizlik veya kırılmanın, geçmiş düzen veya düzenin devam etmesi isteğiyle doğru orantılıdır. Bu nedenle travmanın şok etme niteliği olan olaylar sonucunda gerçekleştiği söylenebilir. Bu durumda travmanın şiddeti temelde iki nedene bağlıdır. Birincisi, geleneksel, düzenli ortam ile travmatik olay sonrasında meydana gelen farklılık ne kadar büyükse travmatik deneyim o kadar güçlü olacaktır. İkincisi, travma ortak değerler özüne ne kadar çok etki ederse, o kadar güçlü hissedilecektir.

Travmatik olaylar veya durumların yarattığı travmatik koşullar en genel anlamıyla sıra dışı koşullar, alışılmadık ilişkiler düzlemi, ke-sintiler ve kaos ortamında gerçekleşir. Bununla birlikte, travmatik durumların sadece olumsuz koşullara bağlı olarak geliştiğini iddia etmek olanaklı değildir. Bunun en önemli örneği Doğu Avrupa ülkelerinin komünist rejimin yıkılmasından sonra Batı ülkeleriyle yakınlaşmalarına rağmen yaşadıkları travmadır. Emil Durkheim bu durumu *başarı anomisi* olarak daha önceden açıklamıştır¹⁴. Doğu Avrupa ülkelerinde yaşanan bir tür değişim travmasıdır. Bu değişim önce coşkuyla karşılanmış olmasına rağmen, bu ülkelerde daha sonra işsizlik, statü kaybetme, yoksullaşma ve suçluluk oranının artmasına bağlı travmalar yaşanmıştır.

Durkheim'e göre travma sosyal bir gerçekliktir. Belli bir grubun tüm üyelerini etkiler. Etkilenen grubu sırasıyla aile, mahalle, şehir ve ülke biçiminde ele almak olasıdır. Bu biçimiyle grubun ortak

¹⁴ Emile Durkheim, *Suicide*, (New York: The Free Press, 1951), s. 83.

değerlerini değiştiren ve etkileyen her türlü olay ve olgu travmatik olarak kabul edilmelidir.

Bu anlamda kültürel travma, kültürü etkiler ve kültür katmanlarını direk olarak etkileme özelliği vardır. Hızlı ve aykırı bir sosyal gelişme sonrasında kültür iki kutuplu hale gelir. Kültürün sembolleri geçmişte olduğundan çok farklı anlamlar kazanmaya başlar, geçerli değerler değerini yitirir, minik ve jestler bile geçmişte olduğundan daha farklılaşır, inançlar inkâr edilir, idoller yok olur. Kültürel travma bu biçimiyle diğer travma türlerinden çok daha uzun süreli ve şiddetli olabilir. Ortak bilinç ve bilinçaltı aracılığıyla kalımsal olarak kuşaklar boyunca etkisi sürer. Günümüzde Doğu Avrupa ve Balkanlarda bu türde bir travmanın izlerini görmek olasıdır.

Burada ele alınan biçimiyle kültürel travmanın sosyoloji kuramları çerçevesinde çok daha önceden ele alındığı da bir başka gerçektir. Anomi, uygarlık yetersizliği, sosyal sürtüşme, güvensizlik, ortak suçluluk duygusu, ortak utanç, kimlik bunalımı, krizlerin haklılaşması, kültürel boşluk bunlar arasındadır.

Buraya kadar incelenen kültürel travma aslında kendisinden çok daha büyük bir sosyal değişimin parçasıdır. Sosyal değişim süreklidir ve her an varlığını sürdürür. Sosyal değişim içinde travmatik sürecin başka değişimlerin bir sonucu ve yeni değişimlerin ateşleyicisi olmak üzere iki farklı rolü vardır. Bu açıdan bakıldığında kültürel değişim mekanizması kültürel travmayla sonuçlanan ve buna bağlı olarak yeni bir değişimin başladığı bir diyalektik içinde sürekli varlığını korur. Bu açıdan bakıldığında, kültürel travma her ne kadar olumsuz etkilerinden söz edilmiş olsa bile toplumsal açıdan asla ulaşılamayacak olumlu olana doğru bir hareketlenmeyi de işaret eder. Geçerli değerlerin yok olması her ne kadar acı verici olsa bile, yeni olanın tohumlarının atılması için kültürel travmanın yaşanması bir zorunluluktur. Bu durumda kültürel travma farklı bir açıdan kültürel birleştirme ve yapılandırma aracıdır denilebilir.

Sırasıyla Rönesans, Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi, iki büyük dünya savaşı ve günümüzde küreselleşme dünyanın sürekli bir değişim içinde olduğunun tarihsel kanıtlarıdır. Tüm dünyada dram sanatı toplumsal değişime karşı sürekli bir duyarlılık içinde olmuştur. Bunun en önemli nedeni değişime uğrayan toplumlarda insanın yadsınamaz bunaltılar yaşamamasıdır. Değişim eskinin tüm kurumlarının, gelenek ve göreneklerinin ve hatta inançların kökten sarsılmasına neden olur. Bunun doğal sonucu insanın ait olduğu, olması gereken veya olduğunu düşündüğü topluma yabancılaşması, öz bilincini yitirmesi ve kimi zaman yok olmasıdır. Travmatik deneyim kendi içinde bireysel olma özelliği göstermesine rağmen bireyin yaşadığı *ethos* ile de yakından bağlantılı olduğu bildirilmiştir¹⁵. Porter özetle geçmişin dinsel ve ilmi gerçeklerinin hükümranlılığına karşı duran Avrupa Aydınlanma Dönemi'nde Batı kültürünün asal amacının usamlamanın ön plana çıktığı bir toplum gelişmesine ulaşmak olduğunu belirtir¹⁶. Modern zamanın isteği tahmin edilebilir bir düzene ulaşmaktır. Bauman bu görüşün imkânsızlığı üstünde durmuştur¹⁷. Gerçekte, düzen ve düzensizlik diyalektik kavramlardır ve çatışmadan, karışmadan arındırılmış bir toplum düşüncesi modern zamanların en büyük yanılsamasıdır. Bu noktada Charles Taylor'un *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* adlı eserinde bir kültürün ahlaki araştırılmasının yapılmasında başlıca üç eksenin varlığından söz eder: 1) insan hayatına saygı, 2) iyi ve anlamlı bir yaşamın temelleri, 3) kişisel onur kavramı. Sözü edilen bu üç eksen farklı kültürde çeşitli ağırlık değerlerine sahiptir. Taylor'a göre "modern zamanlar ikinci eksenin üstüne inşa edilmiştir" ve "modern insan yaşamı bir anlamı olup olmadığı bunaltılı bir biçimde sorgular"¹⁸.

Bu bağlamda, günümüzde travma tanımlaması "içsel yaşamın toplumsal yaşamdan ayrılmasını"¹⁹ da kapsayacak biçimde değiştirilmiştir. Böylece Kimberley'in travma teorileri açısından karşı çıktığı "PTSD'nin²⁰ sosyal ve kültürel" boyutlarının "göz ardı edilmesinin"²¹ önüne geçilmiş olur. Toplumsal değişimin travmatik deneyimlere yol açtığı açıktır. Bunun etkileri en fazla yukarıda sözü edilen kültürün ahlaki boyutlarının değişime uğraması çerçevesinde analiz edilebilir. Bununla birlikte değişimin travmatik etkisinin en yoğun yaşandığı toplumsal kurumların belirlenmesi

¹⁵ John Jenkins, "Ethnocultural aspects of posttraumatic stress disorder. Issues, research, and clinical applications", Culture, emotion, and PTSD, (Ed. Marsella, A. J., Friedman, M. J., Gerrity, E. T. and Scurfield, R. M.), (Washington DC: American Psychological Association, 1996) s. 165–182.

¹⁶ Roy Porter, A social history of madness: Stories of the Insane, (London: Weidenfeld and Nicolson, 1987), s.

¹⁷ Zygmunt Bauman, Modernity and Ambivalence, (Cambridge: Polity Press, 1991), s. 243.

¹⁸ Charles Taylor, Sources of the Self. The Making of the Modern Identity, (Cambridge: Harvard University Press, 1989), s. 17.

¹⁹ Patrick J. Bracken, "Post-modernity and post-traumatic stress disorder", Social Science & Medicine, Volume 53, Issue 6, Eylül 2001, 733 – 743, s. 741.

²⁰ Post Traumatic Stress Disorder

²¹ Laurence J. Kirmayer, "Confusion of the senses: implications of ethnocultural variations in somatoform and dissociative disorders for PTSD" (ed. Marsella, A.J., Friedman, M.J., Gerrity, E.T. and Scurfield, R.M.), Ethnocultural Aspects of Posttraumatic Stress Disorder. Issues, Research, and Clinical Applications, (Washington DC: American Psychological Association, 1988), s. 150.

açısından Kimayer ve Young'un çalışması önem taşır. Bu araştırmaya göre:

Birçok farklı kültürden insan için ailenin veya ait olunan grubun uyumu bireysel özerklikten önce gelir.²²

Prof. Dr. Yılmaz Esmer'in 2003 yılında gerçekleştirdiği *Avrupa ve Türkiye Değerler Araştırması* başlıklı TÜBİTAK Projesine göre Türkiye'de insanların değişimin kaynaklı bir travma yaşadığını söylemek mümkündür. Esmer, Türk insanını şöyle tanımlar:

Ülkenin geleceği hakkında kötümser
Oy verme dışında siyasal katılım düzeyi düşük
Sivil örgütlere katılım düzeyi son dere düşük
Siyasal kurumlara fazla güveni olmayan
Yurttaşlar olarak birbirlerine hemen hiç güvenmeyen
Değişik olana, marjinal, aykırıya fazla hoşgörüsü olmayan
Çoğunluğu kendisini ortanın sağında tanımlayan
Oldukça eşitlikçi ve gelir dağılımındaki bozukluktan rahatsızlık duyan²³

Türk insanını tanımlayan bu ifadelerin ardında kültürel travmanın izlerini görmek olasıdır. Türk toplumu "olumsuzluk ve beklentisizlik ya da umusuzluk düzeyleri"²⁴ çok yüksek insanlardan oluşur.

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA KÜLTÜREL TRAVMA

Son yıllarda özellikle İstanbul'da "Kaliforniya Villaları" olarak nitelendirilen milyon dolarlık evlerin satılabilmesi, büyük alışveriş merkezlerinin ve otellerin açılması, özel üniversitelerin yatırımcıların dikkatini çekmesi batılılaşma anlamında değişim sürecinin durmadığını gösterir. Ayrıca, Metalica konserine 30.000 kişinin gelmesi yanında arabesk müzik hayranlarının da aynı sayıda olduğu gerçeği değişimin sınırlarını belirlemesi açısından önemlidir. Bu noktada gelir ve kültür düzeyinin yüksekliğinin ve düşüklüğünün birbirine bütünüyle zıt iki sosyal sınıfın oluşmasına neden olduğu söylenebilir²⁵. Ancak her iki sosyal sınıfın da mutluluk düzeylerinin aynı seviyede ve düşük olması yaşanan kültü-

²² Laurence J. Kirmayer ve A. Young, "Culture and somatization: clinical, epidemiological, and ethnographic perspectives", *Psychosomatic Medicine* 60, 1998, 420-430, s. 427.

²³ Prof. Dr. Yılmaz Esmer, *Avrupa ve Türkiye Değerler Araştırması*, TÜBİTAK SSB Proje No: SBB-3004, [PR-2003-489], 2002, s. 24.

²⁴ Prof. Dr. Ziya Özcan ve diğerleri, *Toplumsal Yapı, Refah Göstergeleri ve Toplumsal Raporlama*, TÜBİTAK SSB Proje No. 3020, [PR-2003-158], 2003, s. 74.

²⁵ Feyzan Erkip, "Global Transformations versus Local Dynamics in Istanbul Planning in a Fragmented Metropolis" çev. Adnan ÇEVİK, *Cities*, Volume 17, Issue 5, October 2000, s. 371 - 377.

rel travmanın bir göstergesidir.

Kültürel travmanın dram sanatı tekniği açısından çatışma ve çelişki üretme potansiyeli olduğu açıktır. Dramatik olanın vazgeçilmez ögesi çatışma kültürel travma kapsamında başlıca iki biçimde dramatik metne yansıtılır: 1) Saygınlık değerleri değişimi, 2) toplumsal yapının değişimi. Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu repertuarının bu iki tema üstüne kurulu dramatik metinler açısından oldukça zengin olduğunun altı çizilmelidir.

Türk toplumunda saygınlık değerleri değişiminin temelinde “geleneksel” ve “modern dünya görüşleri arasındaki farklılık” olduğu düşünülmektedir. Bu iki dünya görüşünün “laik” ve “din”²⁶ sürtüşmesine yol açtığı öne sürülmüştür. Türkiye’nin içinden geçtiği değişim sürecinde yaşadığı saygınlık değerleri karmaşası hakkında Heinz Kramer’in tespiti ilgi çekicidir:

Türkiye’de yeni sosyal hareketin temel hatası kesin ve yol gösterici değerler sisteminin olmamasıdır. Küreselleşmekte olan Batı medeniyetinin karakterini yol gösterici değerler bağlamında açıklık ve yaşanan toplumda bireyselleşmenin teşvik edilmesi oluşturur. Bu iki nitelik hem dine dayalı geleneksel Türk davranış biçimi kodlarıyla hem de eşit toplum merkezli Kemalist prensiplerle kesinlikle ters düşer. Sonuç olarak, Türkiye’de yerleşmiş davranış biçimleri ve değerler sistemi medya tarafından yurtdışından ithal edilen ve mevcut organik dünya görüşünü zedeleyen yeni görüşlerin tehdidi altındadır.²⁷

²⁶ Zaymay Khalilzad, *Future of Turkish – Western Relations: Toward a Strategic Plan* çev. Adnan ÇEVİK, (Santa Monica: Rand, 2000), s. 10 ve Heinz Kramer, *Changing Turkey: Challenges to Europe & The United States* çev. Adnan ÇEVİK, (Washington: Brookings Institution Press, 2000), s. 11.

²⁷ y.a.g.e., s. 12.

²⁸ Karen Horney, *Neurosis and Human Growth; the Struggle Toward Selfrealization*, (New York: Norton, 1950), s. 12.

İster geleneksel ister modern olsun sürekli değişen veya değiştirilmek istenen saygınlık değerleri Türkiye’de bireyselleşmenin önünde bir engel oluştururken aynı zamanda Karen Horney’e göre birey olarak öz gerçeklemek zorundaki Türk insanının karşısında travmatik bir deneyim olarak durur. Ana hatları çizilen saygınlık değerlerine dayalı travmanın nedenleri derinlemesine incelendiğinde “ekonomik gelişme, politik yönlendirme ve ideolojik gelişme”²⁸ olarak üç ana başlık altında toplanır. Türk oyun yazarlarının saygınlık değerleri bağlamında temsil ettikleri zümre,

meslek grubu veya sosyal sınıfın tipik özelliklerini yansıtan oyun kişilerine yer vererek kurguladıkları oyunları yine bu üç ana başlık altında toplamak mümkündür.

Ekonomik gelişme maddi olanakların yetkinliği biçiminde algılanabilir ve buna dayanan öz gerçekleştirme biçimine dram sanatı tarih boyunca şiddetle karşı durmuştur. Erdemle desteklenmeyen ekonomik gelişmenin doğurduğu travmatik sonuçlar dram sanatının sürekli gündeminde yer almıştır. Türk tiyatrosu repertuarında bu türde oyunlar çoğunluktadır. Maddi gücü öz gerçekleminin tek yolu olarak kabul eden ve kazanç mücadelesi sonucunda saygınlığa ulaşsa bile travmatik olmaktan kurtulamayan oyun kişilerine verilecek örnekler sayısızdır. Türk tiyatrosunun en çarpıcı biçimde eleştirdiği ve toplumsal bir travmaya yol açan bu durumun en belirgin nedeni “Batıcı elitlerin dönüştürücü çağdaşlaşma projesine göre kapitalizmin toplumun yeni ekonomik tabanı”²⁹ olması sayılabilir. Bu nedenle saygınlık değeri göstergesi olarak zengin olmak ön plana çıkmıştır. Türk toplumunda insanların “her koşulda daha çok paraya sahip olmak” isteğinde olduğu bildirilmekte ve bu düşüncenin ardında da paranın “genel güvensizlik ve belirsizlik duygusunu aşmak”³⁰ amacına hizmet edeceği görüşü olduğu eklenmektedir.

Refik Erduran *Deli* adlı oyununda saygınlık değerlerindeki değişimi eleştirir. Samiye Hanım toplumda statü sahibi bir paşanın kızı olmasına rağmen oyunda sürekli maddi güç peşinde koşan biri olarak resmedilmiştir. Yazar, oyun kişilerini eskinin ahlaki değerlerine bağlı olanlar ve yeni saygınlık değerine körü körüne adanmışlar olarak iki gruba ayırmıştır. Verilen mesaj eskinin saygınlık değerlerinin korunması gerektiğidir. Samiye Hanım’ın ruhsal dengesini bozacak derecede maddiyatçı olmasının kişisel boyuttaki nedenleri oyun metninde oldukça cılızdır. Bu nedenle oyunu bireysel travma olarak ele almak olası değildir. Çetin Altan’ın *Tahterevali* adlı oyununda da benzer bir biçimde Türk toplumunda meydana gelen saygınlık değerleri değişiminin kurbanı oyun kişilerinin öyküsü konu edilir. Oyunda Lütfi’nin bodrum katında yaşamaktan kurtulma arzusu, öz gerçekleştirme ve saygınlığa ulaşmayı simgelemektedir. Yazar, bir başka oyunu

²⁹ Nazım İrem, “Turkish Conservative Modernism: Born of a Nationalist Quest for Cultural Renewal”, *International Journal for Middle East Studies*, 34, 2002, 87 – 112, s. 87.

³⁰ Prof. Dr. Ziya Özcan ve diğerleri, *Toplumsal Yapı, Refah Göstergeleri ve Toplumsal Raporlama*, TÜBİTAK SBB Proje No. 3020, [PR-2003-158], 2003, s. 76.

Beybaba'da ise yine yeni ve eski saygınlık değerlerini dramatik çatışma yaratma aracı olarak kullanmıştır. Saygınlık değerlerinin değişimine bağlı olarak toplumu oluşturan en küçük birim ailenin de sarsılmasına neden olmuştur. Turgut Özakman'ın *Ocak* adlı oyununda aileyi oluşturan bireylerin ayrı ayrı maddi güce ulaşma mücadeleleri sahneye getirilir. Bu oyunda oyun kişilerinin saygınlık değerlerine ulaşma hayallerinin gerçekçi olmaması sonucu yaşadıkları travmadan söz edilebilir. Ancak her biri ayrı bir travma ile sonuçlanan bireysel öykülerin Türk toplumunu oluşturan aile kurumunu da çökertmesi yaşanan toplumsal travmanın şiddetinin göstergesidir. Ancak yine oyun kişilerinin neden iyi ve neden kötü olduklarına açıklık getirecek kişisel boyut ile ilgili verilere metinlerde rastlamak güçtür.

Türk toplumunda Batılılaşmanın beraberinde getirdiği kapitalizmin saygınlık değeri ve öz gerçekleştirme biçimi olarak kabul edilmesine eleştirel bir yaklaşım getiren bir başka yazar Cevat Fehmi Başkut'tur. *Paydos* adlı oyununda yazar fırtınalı değişim rüzgârına karşı durmaya çalışan idealist bir öğretmenin çabasını sahneye taşır. Ancak öğretmen Murtaza'nın çabası boşunadır. Başkut'un yaklaşımında değişime karşı durmanın olanaksızlığı dikkat çekicidir. Yazarın *Soygun* adlı oyununda idealist öğretmenin yerini idealist bir hâkim almıştır. Onu da öğretmen Murtaza'nın benzeri bir son beklemektedir. Her iki oyun kişinin mücadelesi kendi adına verilmiş bir öz gerçekleştirme biçimi olarak kabul edildiğinde, artık Türk toplumunda maddi gücün alternatifi olan bir başka öz gerçekleştirme biçimi kalmadığı sonucuna ulaşılır. Değişen saygınlık değerleri karşısında etkisiz kalan ve alternatif öz gerçekleştirme biçimleri geçerli olmayan insanlara bir başka örnek Turgut Özakman'ın *Güneşte On Kişi* adlı oyunudur. Bu kez yeni gelişmelere ve toplumun yeni düzenine karşı duran genç bir gazetecidir. Kapitalist düzenin yasadışı yollardan gelir elde eden şirketlerine karşı girişilen mücadele sonuçsuz kalır. Gazetecinin verdiği mücadeleyi çok uzaktan ve gerçek dışı bir bakış açısıyla, tepkisiz izleyen halk değişim sürecinin sona erdiğini ve yeni saygınlık değerinin kabul edildiğini simgeler. Öte yandan, idealist ve toplumdaki travmatik değişimlere karşı duran oyun kişileri eylemlerini haklı gösterecek kişisel boyuttan yoksundur. Diğer bir deyişle neden idealist olduklarını bilmeyen oyun kişile-

rinin bu eylemleri yine Karen Horney'in ün arayışında olan insan ve öz gerçekleyen insan kavramlarıyla örtüşmektedir. Hâlbuki yazarların seyirciye iletmek istediği kişisel boyutun yok edilerek bütününü toplumsal boyutta düşünen ve toplumsal boyutta *iyi* olarak nitelendirilen vatandaşlar olunmasıdır. Bu açıdan bakıldığında Türk tiyatro yazarlarının asla gerçekleşmeyecek bir ütopyayı veya birey üstü protez bir Türk vatandaşı kimliğini seyirciye ideal olarak sunduğu söylenebilir.

Yeni saygınlık değerlerini kabullenmeyen ve bu biçimde öz gerçekleyemeyen veya gerçekleştirmeyi reddedenler ise travmatik olmayı daha en başından kabullenirler. Cevat Fehmi Başkut'un *Kadıköy İskelesi* adlı oyununda oyun kişileri kesin hatlarıyla iki grupta toplanabilir. Ekonomik sıkıntılar nedeniyle ev sahibinin baskısına dayanamayan, daha sonra sığındığı villanın bahçesinden de kovulan Arif yeni saygınlık değerlerine ulaşamadığı için öz gerçekleyemeyen ve travmatik olmaya mahkûm edilen insan grubunun tipik bir örneğidir. Öte yandan, maddi güç olarak saygınlık değerlerine ulaşma araçları arasında dini inancın kullanıldığı *Kleopatra'nın Mezarı* adlı oyununda yazar Arif'in aksine Abdurrahman Ağa'nın yaşayacağı olası travmaya izin vermemiştir. *Tablodaki Adam* adlı oyunu ise Başkut'un paranın Türk toplumunda saygınlık değerlerinin en üstünde kabul edilmesine karşı düşsel eleştirisi biçiminde kabul edilebilir. Oyunda geçmişi temsil eden Kaptan ve değişen toplum düzeninin ürünü Hırsız arasında geçen konuşmalar ahlaki mesajlara dönüşür. Ancak yazar, *Öbür Gelişme* adlı oyununda Batılılaşma sonucu bir değişim sürecine giren Türk toplumunda yüzyıllar süren birikimin ürünü ve Türk toplumunun karakterini belirleyen saygınlık değerlerini siyasi iktidarların koruma çabasını ele alır. Siyasi iktidarın uyguladığı Milli Koruma Kanunu³¹ işlevini yerine getirememektedir. Bir başka deyişle, kanun olağanüstü durumlarda devletin devamını sağlamak için maddi olanakların ve beraberinde saygınlığının artırılması amacıyla çıkarılmıştır. Başkut'un bu oyununda altı çizilmesi gereken nokta toplumu oluşturan bireylerin yanı sıra devletin de saygınlığı maddi güç olarak algılamasıdır.

Türk toplumunda Batılılaşma süreci nedeniyle meydana gelen

³¹ 18.01.1940 tarih ve 3780 sayılı kanun. 26.01.1940 tarih ve 4417 sayılı Resmi Gazetede yayımlanarak yürürlüğe girmiştir. 1. maddesine göre "Fevkalade hallerde Devletin bünyesini İktisat ve Milli müdafaa bakımından takviye maksadıyla" bir dizi önlem alınmasını içerir. 1940 yılında azınlıklara uygulanan Varlık Vergisi bu kanuna dayanarak çıkarılmıştır.

saygınlık değerlerinin eleştirisi olarak nitelendirilebilecek oyunlara pek çok örnek verilebilir. Ancak, oyunların temelinde yatan saygınlık değerleri değişiminin ahlaki ve onursal değerlerden maddi değerlere doğru değişimin şiddetle eleştirilmesi genel anlamda dram tekniği açısından çatışmanın yaratılmasına uygun ortamı hazırlar. Örnekleri çoğaltmadan saygınlık değerlerini eleştiren oyunların kurgulanma biçimini travma teorileri açısından incelemek çok daha net bir sonuca ulaşılmasına olanak sağlayacaktır.

Türk tiyatrosunda maddi güce dayalı saygınlık değerleri hemen tüm yazarlarımız tarafından eleştirilmiştir. Türk toplumunun arketip özelliği namus, onur, şeref gibi saygınlık değerlerinin geçerliliğini yitirmesi Türk oyun yazarlarına göre kabul edilmez bir durumdur. Batılılaşma hareketiyle birlikte Türk toplumunun karakteristik niteliklerinin değişimini temel travma olarak kabul eden oyun yazarları toplumun çeşitli kesimlerini ve farklı sınıflarını temsil eden oyun kişilerinin maddi güce dayalı saygınlık değerlerine ulaşma mücadelesinde yaşadıkları travmatik deneyimleri ve bu deneyimin sonuçlarını sahneye aktarırlar. Türk oyun yazarları bu oyunları başlıca üç biçimde kurgulamıştır. Birinci grupta maddi güce eskinin değerlerini hiçe sayarak ulaşanlar yer alır. Bu gruptaki oyun kişileri oyunun doruk noktasında elde ettikleri saygınlığın ve öz gerçekleminin travmatik olduğunun farkına vardıkları anda travmatik nitelik kazanırlar. İkinci grup oyun kişileri eskinin değerlerine bağlılıkları nedeniyle öz gerçeklemeden uzakta kalırlar. Yazarın kurgulama tercihine göre bu grubun oyun kişileri eski değerlerden ayrılmadıkları için ödüllendirilebilir veya bütünüyle yok olma tehlikesiyle karşılaşır. Eski değerlere bağlılığın ödüllendirilmesi melodramatik bir son yaratırken, bütünüyle yok olma daha sarsıcı ve gerçekçi oyunlarda görülür. Üçüncü grupta eski değerlere bağlı oyun kişileri ve değişim sonrasında değerlerine bağlı oyun kişileri kahraman – anti kahraman çatışır. Yazarın kurgusal tercihine bağlı olarak bu oyunlarda da eskinin değerlerine bağlı olan oyun kişilerinin üstünlüğü melodramatik etkiyi güçlendirirken, aksi durumda daha gerçekçi ve değişimin daha şiddetli eleştirildiği dramatik metinler ortaya çıkar.

Böylece Türk tiyatrosunun yukarıda sözü edilen kurgu tekniğiyle yazılmış oyunlarında oyun kişinin aksiyonun toplumsal boyutuna göre yönlendirildiğini düşünmek doğru bir yaklaşım olacaktır. Oyun kişinin toplumsal boyutun önermesiyle karar aldığı ve aksiyonu bu yönde ilerleyen yukarıdaki dramatik metinlerde, yazarlar Türk toplumundaki saygınlık değerleri değişimini eleştirirken oyun kişilerinin kişisel boyutunu geliştirmeye ister istemez önem vermemişlerdir. Bu nedenle oyun kişilerinin eylemlerini haklılaştıracak kişisel boyuta ve dürtüye dayalı nedenler kısırlaştırılmıştır. Sadece maddi güç peşinde koşan oyun kişileri katıksız kötü resmedilirken, bu grubun karşısındaki eskinin saygınlık değerlerine bağlı oyun kişileri sınırsız bir iyilikle ödüllendirilmiştir. Kişisel boyutun silikleşmesi ve buna bağlı olarak oyun kişinin dürtüsünün tanımlanamaması sadece iyi – kötü karşıtlığının dramatik metnin çatışmasını oluşturan bir işlev görmesine neden olmuştur. Bu türde bir çatışma birbirine benzer, hatta tıpatıp denebilecek dramatik metinlerin ortaya çıkmasının en başta gelen nedenidir. Türk yazarları, Batılılaşma süreci sonucunda değişen ve gelişen sosyal sınıflar ile bu sınıfların en üstüne ulaşan veya ulaşma mücadelesi veren oyun kişilerini istenmeyen kişiler olarak niteler. Bunun karşısında eski değerlere bağlı kalan ancak asla toplumda bir yer edinmeyen, kendilerini gerçekleştirmekten uzak oyun kişilerini ise örnek iyiler olarak nitelendirmesi “makbul vatandaş”³² öğretisinden başka bir biçimde açıklanamaz. Türk tiyatrosunda bu gruba giren dramatik metinlerde sahnelenme öncesi yoğun bir dramaturji çalışması yapılması bu metinleri günümüz seyircisinin ilgisini çekecek biçime sokabilir.

Kültürel travmanın dram sanatına bir başka biçimi toplumsal yapının değişime uğraması sonucu ortaya çıkan çatışma ve çelişkilerdir. Orhan Kemal’in *Eskici Dükkânı*, Adalet Ağaoğlu’nun *Çatıdaki Çatlak* ve Ferhan Şensoy’un *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* adlı oyunları Türk toplumunda Batılılaşma sürecinde yaşanan toplumsal değişimin ticaret hayatına etkisini eleştiren oyunlardır. *Eskici Dükkânı*’nda bir aileyi geçindirmeye yetmeyen eskicilik mesleği ele alınır. *Çatıdaki Çatlak* geçmişin kazanç getiren ve toplumda saygın bir yeri olan tuhafiyecilik mesleğinin geçerliğini yitirmesi üzerinde durulur. Diğer iki oyuna göre günümüze en yakın zamanda yazılmış *Kahraman Bakkal*

³² Füsun Üstel, *Makbul Vatandaş’ın Peşinde II. Meşrutiyet’ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), s. 1.

Süpermarkete Karşı adlı oyunda Türk toplumunda mahalle olgusunun ayrılmaz parçası bakkalların kapitalist düzenin gereklerine ve değişime ayak uyduramayıp yok oluşları eleştirilir.

İnsanların birbirini tanıdığı, yardımlaşmanın, paylaşımın, saygı ve hoşgörünün üst düzeyde olduğu mahalle olgusunun yıkılması da yine Türk toplumunda değişimin travmatik etkisinin dramatik metinlerde yansıması olarak kabul edilmelidir. Yirmi yıl boyunca değişmeden kalan İstanbul'un eski semtlerinden Rüstempaşa, Ahmet Kudsi Tecer'in *Köşebaşı* adı oyununda bunaltılı değişikliklere uğrar. Tecer 1961 yılında sahnelenen son oyunu oyunu *Satılık Ev*'de değişim sürecinin Türk toplumu açısından kutsallığı yadsınamaz aile değerlerini yıpratmasını işler. Cevat Fehmi Başkut'un Türk toplumundaki değişikliğin boyutunu ortaya koyduğu *Harput'ta Bir Amerikalı* ise körü körüne batı hayranlığı yaşayan ve özünü bu yönde ancak eskiyi bütünüyle yıkarak güncelleyen bir toplumun resmini çizer.

Benzer bir biçimde Haldun Taner'in *Fazilet Eczanesi* değişim karşısında giderek silikleşmeye başlayan eski değerlerin savunulduğu bir oyundur. Eski düzenin yerini hızla ve yüzeysel bir biçimde değişime uğraması beraberinde yaşamın anlamını da hızla değiştirmiştir. Bunun sonucunda içinde yaşadığı toplumu anlayamayan ve yabancılaşan insanların öykülerini Refik Erduran *Cengiz Han'ın Bisikleti* adlı oyununda sahneye taşır. Cevat Fehmi Başkut'un *Emekli* adlı oyununda geçmişte yönetim katında görev yaptığı halde emekli olduktan sonra saygınlığını ve toplumdaki yerini bir anda kaybeden Salim Bey, toplumu oluşturan bireye saygı kavramının da değişime uğradığının kanıtıdır. Geçmişin tüm kurumlarıyla yitmesi, geçmişe ait olan nesnelerin insan da dâhil olmak üzere geçmişte kalmasını zorunlu kılar.

Geçmiş ve modern arasındaki travmatik değişim kimi oyunlarda komik olana vurgu yapılarak dramatik malzeme yapılmıştır. Bunlar arasında 1960'lı yıllarda geçen oyunda Askeri Müze muhasebecisi İsmail Bey'in bir anda canlanan iki mumyayla karşılaşarak dehşete kapılmaları ve İsmail Bey'e çevresindeki insanların asil niyetlerini anlaması için sihirli bir ayna vermelerini konu eden

Cevat Fehmi Başkut'un *Ayna* adlı oyunu sayılabilir. Sabahattin Kudret Aksal ise baba otoritesinin yıkılması, ancak daha sonra bir anda yeniden kurulması arasında geçen komik olayları *Şakacı* adlı oyununda toplumsal hiciv biçiminde sahneye aktarır. Bu iki oyunda da travmatik olan geçmiş ve gelecek arasındaki bağı oluşturan toplumsal bilinç ve bu bilincin silinememesidir. Yeni olana uyum ancak eskinin yok edilmesi biçiminde algılandığından toplumsal değişimin hızına birey ayak uyduramaz. Aynı bedende farklı iki kişiliğin maskeleyen ve asal olmak üzere var olması zorunluluğu komik olanın kaynağını oluşturur.

Batılılaşma hareketiyle birlikte Türk toplumunda başlayan değişim süreci tüm ülkede aynı düzeyde olmamıştır. "Türkiye'de batıdan doğuya gidildikçe yoksulluğun ve geleneklere bağlılığın artması"³³ bu durumun en önemli kanıtıdır. Genelde köylerde ve özelde Türkiye'nin Doğusunda yer alan köy ve kasabalarda büyük toprak sahipleri ve köylü arasında yaşanan çatışmanın yanı sıra köy yaşamının getirdiği sıkıntılar da Türk tiyatro repertuarında önemli bir yer tutar. Köylünün üstünde baskı kuran mekanizmalar genellemeye gidilirse din, feodal yapı ve geçim sıkıntısıdır. Bununla birlikte, köydeki sorunlara yaklaşım genelde oyun yazarlarının kentli bakış açısıyla yansıtıldığı için asal sorun bu yazarlara göre köyün geleneksellikten kurtulamaması ve değişmemesidir. Böylece Türk tiyatrosunda kentliyi temsil eden oyun kişilerinin Batılılaşma karşısında özüne yabancılaşarak yaşadığı travma, köyde özüne bağlı kalma ve öz güncelleyememe düzeyinde gerçekleşir. Köylünün cehaletinin ve yobazlığının altının çizildiği Hidayet Sayın'ın *Topuzlu* ve Cahit Atay'ın *Karaların Mehmetleri* üçlemesinden *Ermış Memet* adlı oyunları bu biçimde kurgulamış oyunlara örnek olarak gösterilebilir. Köyde geçerliliği günümüzde hala süren özellikle evlilik, mal paylaşımı ve miras ile ilgili gelenekleri eleştiren ve değişmesi gerektiğini vurgulayan oyunlar arasında Necati Cumali'nin *Nalınlar* adlı oyunu da saymak mümkündür.

Türkiye'de toplumsal değişim köyden kente doğru bir iç göç dalgasının yaşanmasına neden olmuş ve olmaktadır. Göçün temel nedenleri insanları köyden gitmeye zorlayan veya şehre gelmeyi

³³ Fatma ve Mansur Coşar, "Women in Turkish Society", *Women in Muslim World* (Ed. L. Beck ve N. Keddie) çev. Adnan ÇEVİK, (Cambridge: Harward University Press, 1978), s. 125.

cazip kılan olmak üzere iki başlık altında toplanabilir. Alt başlıklar ise birden fazla nedene bağlanabilir³⁴. Nedeni ne olursa olsun göç tek başına travmatik bir deneyimdir. Türk tiyatrosunda köyden kente göç temasını işleyen oyunlara birçok örnek verilebilir. Köy yaşamını terk ederek kentte yaşamaya başlayan insanlar varoşlarda gecekondulu mahallesi adı verilen bölgelerde yaşarlar. Göçün temel nedeni “gelir ve varlık eşitsizliği” olarak bildirilmektedir. Daha fazla kazanç göçün bir nedeni olarak düşünülse bile göçmen için kentlinin yaşam standartlarına ulaşmak isteği de önemli bir nedendir. Ancak, geleneklerin silikleşmeye başladığı kent yaşamında gecekondulu mahallesi adı verilen varoşlarda yaşamaya başlayan göçmenin travmatik deneyimler yaşamasına neden olur.

Modern yaşamı simgeleyen apartmanlar ve gelenekselliği simgeleyen gecekondulu yaşamı arasındaki derin uçurum dram sanatı açısından çatışma potansiyeli taşır. Gecekondunun yetersiz barınma şartlarında geleneksel olanı ve apartmanın nispeten konforlu görünümü Batılılaşmış ve geleneksel arasındaki çatışmanın sahneye getirilmesi için uygun koşulları hazırlar. Bununla birlikte köy yaşamına ve geleneklere bağlı gecekondulu insanları apartmanda yaşamayı reddederek bir tür “gecekondulu ruhu” oluşturur ve bu ruhu sürdürürler³⁵. Bu nedenle “gecekondulu ailesinin bir ucu köyde (...) diğer ucu kentte”³⁶ olmak üzere toplumsal travmatik değişimi en ağır biçimde hisseden kesim olma özelliğine de sahiptir.

Oktay Rifat Çil Horoz, Orhan Kemal’in *Kardeş Payı*, Haldun Taner’in *Keşanlı Ali Destanı* adlı oyunları gecekondulu mahallesinde yaşayan insanların sorunlarını irdeleyen oyunlara örnek gösterilebilir. Çil Horoz’da yaşamda tutunabilmek için ahlaki açıdan o döneme göre sapkınlık sayılabilecek bir ilişkiye giren Şoför Hasan’ın yaşadığı travmatik değişim süreci anlatılır. *Kardeş Payı* köyden kente göç edenleri sömüren Gafur’un kurduğu çeşitli oyunları ve kent yaşamında göçmenin sadece bir mal gibi görünmesini sahneye getirir.

Raşit Çelikezer’in *Otopark Cinayetleri* adlı oyununu da yine gö-

³⁴ Mohammad Hemmasi ve Carolyn V. Prorok, “Women’s Migration and Quality of Life in Turkey” çev. Adnan ÇEVİK, *Geoforum*, Volume 33, Issue 3, Ağustos 2002, 399 – 411.

³⁵ Tahire Erman, “Squatter (Gecekondulu) Housing versus Apartment Housing: Turkish Rural-to-Urban Migrant Residents’ Perspectives” çev. Adnan ÇEVİK, *Habitat International*, Volume 21, Issue 1, Mart 1997, 91 – 106.

³⁶ İbrahim Yasa, “Geçiş Halinde Bir Aile Tipolojisi”, *AÜSBF Dergisi* 25, 1970, 9 – 18, s. 10.

çün ve değişimin travmatik etkisinin Türk tiyatrosuna yansması olarak ele almak olasıdır. Ancak bu oyundaki göç saygınlık değerleri ve toplumda bir yer sahiplenmek adına eğitim için yurtdışına gitmiş bir adamın yurda döndüğünde gerçekleğiği özün veya sahip olduğunu yaşamın anlamsızlığını fark etmesidir. Oyunun kahramanı Adam'ın gerçekleğiği özün evrensel insanlık değerlerinden uzaklaşmak anlamına geldiğini anlaması travmatik bir oyun kişisi olmasına neden olur.

Otopark Cinayetleri'ni Türk toplumunda değişim süreci içinde aydın kesimin eleştirisi biçimde ele almak da mümkündür. Türk tiyatrosunda aydın kimliğinin yukarıda sözü edilen değişen ve değişmeyen kaynaklı travmaya çözüm üretememesi açısından sorgulandığı oyunların da yine travma teorileri açısından çözüm lenmesi olasıdır. Türk tiyatrosunun bu başlık altında ele alınabilecek oyunlarında genellikle makbul vatandaş öğretilerine benzer biçimde makbul aydın öğretisi iliştilirilmişdir. Evrensel boyutlarda olması gereken aydın kimliği ve sorumluluklarının vurgulandığı bu oyunlar arasında Refik Erduran'ın *Karayar Köprüsü*, *İkinci Baskı*, Cevat Fehmi Başkut'un *Paydos* adlı oyunları örnek gösterilebilir.

Karayar Köprüsü, oyun kişisinin kişisel boyutunun oldukça sınırlı tutularak aydın kimliğinin sorgulandığı ve sorumluluklarının dayatıldığı bir oyun olması açısından dikkat çekicidir. Oyunda, tıpkı Çelikezer'in *Otopark Cinayeteri*'nde olduğu gibi uluslararası yarışmalarda ödülleri kazanmış yetenekli mimar Cem'in kendi ülkesine hizmet etmemesi eleştirilir. Bu nedenle Cem, Türk tiyatrosunun genelde önerdiği ideal aydın tiplerinden çok uzaktır. Cem'in yasal ve sadece kendi emeği ile zengin olması aydın kimliğine yakışmaz bir durum olarak gösterilir.

Kültürel değişim ve düzensizliğe dayanan toplumsal değişim hareketi ister çağdaşlaşma ister Batılılaşma olarak ele alınsın Türk toplumunu derinden etkileyen bir travmadır. Toplumunu geniş bir yelpaze içinde etkisi altına almış ve hala süren söz konusu travmatik etki Türk tiyatro metinlerinin çoğunda gözlemlenir. Bu nedenle Türk tiyatrosu metinlerini değişim ve değişimin getirdiği

travmatik etki çerçevesinde çözümlenmek büyük oranda olasıdır. Ancak, Oğuz Atay'ın *Oyunlarla Yaşayanlar* adlı oyunu bu travmayı toplumun hemen her kesiminden örneklenerek tasarlanan oyun kişileri, tarihsel göndermeleri ve Türk tiyatro repertuarının yukarıda kısaca değinilen metinlere nazaran sıra dışı bir örneği olması nedeniyle travma teorileri bağlamında yapılacak çözümlemelerde model olarak ele alınacaktır.

OYUNLARLA YAŞAYANLAR'DA KÜLTÜREL TRAVMA

Oğuz Atay'ın *Oyunlarla Yaşayanlar* (1985) adlı oyunu Türk toplumunda meydana gelen kültürel değişimi ve bu değişim sürecinin travmatik etkisini vurucu bir biçimde yansıtan oyunlardan biridir. Toplumda öz gerçekleminin temelinde oyunlarla yaşamak zorunluluğu eksine oturtulan *Oyunlarla Yaşayanlar*'da başta Coşkun Ermiş olmak üzere tüm oyun kişilerinin birer varoluş oyunu oynadığını söylemek mümkündür. Bu oyunların ardındaki nedense, toplumsal yapının ve yaşam biçiminin değişmesidir. Bu bağlamda her oyun kişinin oyunu gerçekte değişim ve buna bağlı toplumsal travmaya karşı geliştirilmiş birer savunma mekanizması görünümündedir. Oyunda, oyun kavramı travmaya karşı bir savunma mekanizması iken oyun kişileri toplumsal yelpazenin farklı kesimlerini temsil eder biçimde seçilmiştir.

Oyunlara en basitten en karmaşık olana doğru giden bir dizgede yaklaşılacak olursa Cemile Ermiş'in oyunuyla başlamak doğru bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Cemile Ermiş toplumsal ilişkiler açısından aykırılık göstermeyen ve evinin geçimini terzilik yaparak sağlayan bir ev kadınıdır. Onun coşkudan uzak ve durağan bir yaşam arayışı kocası Coşkun Ermiş'in coşkularını dengeler. Cemile'nin oyunu, kabul etmek, katlanmak ve sahip olduğu özden bütünüyle feragat etmek üstüne kuruludur. Ancak, Cemile'nin Komşu Kadın ile elbise provası ve Saffet'in Coşkun ile oyun provasının iç içe geçmesi Cemile'nin de toplumsal yaşama uyum sağlamak adına oyunlar oynadığını gösterir. Çünkü Cemile'nin elbise provası gerçek değil gerçeğin denemesidir. Bu durum Coşkun'un oyun okuma provalarıyla katlanarak seyirciye iletilir³⁷. Bununla birlikte, Cemile'nin toplumsal kuralları kabullen-

³⁷ Oğuz Atay, *Oyunlarla Yaşayanlar*, (İstanbul: İletişim Yayınları1999), s. 16.

miş, tüm coşkularından sıyrılmış ve pürüzsüz bir yaşam biçimi anlayışının değişimin getirdiği travmatik koşullara karşı durmanın en akılcı yolu olduğu da oyunda belirtilmiştir. Bedeli öz benlikten uzaklaşmak bile olsa Cemile için yaşamak “kendi düzenini”³⁸ düşünmektedir. Ancak bireyin düzeninin modern insan için toplumsal düzenin sağlanmasıyla mümkün olacağı düşünülecek olursa Cemile’nin ödediği bedelin ne kadar büyük olduğu ortaya çıkar. Cemile asla kendi olamayan veya olmaması gerektiğini düşünen toplumsal değişime karşı ne yandaş ne de paydaş olmalıdır. Oynadığı oyun sadece kendi düzenini korumak adınıdır. Onun kendi düzenini koruma içgüdüğü sadece kendi varlığıyla da sınırlı değildir. Cemile’nin düzen anlayışında aile kavramı da yer almaktadır. Coşkun evi terk etmek istediği zaman Cemile onun gidemeyeceği düşünür³⁹. Bu nedenle, Cemile’nin oyununda aile düzeninin korunmasını da kapsar.

Toplumsal değişimin yarattığı travmaya karşı oluşturulan savunma mekanizması açısından görece basit olarak nitelendirilebilecek oyun, Saadet Nine’nin oyunudur. Her ne kadar gerçek olmadığının farkında olsa bile Saadet Nine’nin oyunu, Osmanlı dönemindeki toplumsal yapının sürdüğünü kabul etmesi ve diğer oyun kişilerinin onun oyuna figüran olarak katkıda bulunmalarından ibarettir. Saadet Nine’nin trajikomik olarak nitelendirilebilecek durumu toplumsal yapının nasıl bütünüyle değiştiğinin çarpıcı bir göstergesidir. Bu oyun kişinin ait olduğu toplum ve bu toplumun tarihi arasında derin bir uçurum meydana gelmiştir. Bunun sonucunda toplumsal açıdan varoluş biçimi değişmiş ve değişim travmatik sonuçlar üretmiştir. Saadet Nine’nin bu değişimleri göz ardı etmesi ve diğer oyun kişilerinin onun bu oyuna katkıda bulunmaları belki de sadece yaşlı olması nedeniyle değişime ayak uydurma zorunluluğu veya zamanı olmadığından hoş karşılanabilir. Hatta Saadet Nine’nin evden kaçtıktan sonra karakolda Komiserin önce oyuna katılmak istememesine rağmen daha sonra “Bir daha paşanın sözünden çıkma”⁴⁰ demesi yaşlılığın toplumsal değişime uyumsuzluk için bir özür oluşturduğunu gösterir. Bununla birlikte, toplumsal değişimin yarattığı travmatik etkiyi yok sayarak çözümleme kalıcı bir çözüm değildir. Saadet Nine’nin oyun süresi içinde gerçekleşen ölümü bu türde bir savunmanın kısa süreli ve kalıcı olmayan bir çözüm olduğunu

³⁸ y.a.g.e., s. 79.

³⁹ y.a.g.e. s. 100–101.

⁴⁰ y.a.g.e. s. 76.

göstermesi açısından önemlidir. Değişime karşı kayıtsız kalmanın kabul edilme koşulu yaşlılıktır. Bu noktada, yaşlılık toplumsal bir aktör olarak bireyi etkisiz ve göz ardı edilebilir hale getirir. Saadet Nine'nin çözümü geçmişten kopmayı reddetme üstüne kurulurdur. Bu oyun kişisi örneğinde görüldüğü gibi toplumsal değişimin travmatik etkisini kayıtsız kalarak çözümleme girişimleri kalıcı bir çözüm değildir.

Saadet Nine'nin oyununa benzer ancak asimetrik çözüm, Coşkun ve Cemile'nin oğlu Ümit Ermiş'de görülmektedir. Ümit sadece modern ve değişmiş olana ait olduğu için geçmişe günümüzden bakmaktadır. Bu nedenle, o oyun kişileri arasında toplumsal değişim travmasından en az etkilenendir. Onun için geçmiş "telefon rehberinden"⁴¹ farksızdır. Ümit, toplumsal değişimin en önemli araçları devrimleri anlayamaz ve algılayamaz. Tarihsel olayların toplumsal değişim süreciyle birlikte birer pazarlama aracına dönüşmesi ve yeni düzenin alaycı bir edayla tanıtılması görevi ona düşer. Onun konuşması ve davranış biçimi yüzeyseldir; değişimin yarattığı travmanın şiddetini geçmişinden kopuk olduğu için algılayamaz. Onun açısından yaşananlar "tu-luat"⁴² havasında bir oyundur. Bu oyun onu kimi zaman tarihle ve devrimlerle, kimi zaman güncel medyanın etkisiyle oluşturduğu dalgacılıklara iterken Saadet Nine'nin değişimden kaçış oyununun da başyardımcısı haline getirir. Oyun süresi içinde toplumsal değişim kaynaklı travmadan en az düzeyde etkilenen oyun kişisi olmasına rağmen oyunun sonunda iki defa sorduğu sorusu Ümit'in de travmatik deneyimin başlangıcında olduğunu gösterir: "Neler oluyor?"⁴³. Sorunun yanıtı *Oyunlarla Yaşayanlar*'ın toplumsal travmanın döngüsel özelliğini kanıtlayan bir biçimde bu defa Ümit için yeniden oynanmaya başlanacağını işaret eder.

Oyunlarla Yaşayanlar'ın toplumsal statülerini oyunlar sayesinde kazanan grubu Saffet, Servet ve Emel toplumsal değişimin vurgulanmasına hizmet eden oyun kişileridir. Emel her ne kadar sanatsal değeri yüksek oyunlarda rol almak istese bile maddi nedenlerden ötürü reklâm filmlerinde rol alır. Coşkun'la ilişkisi zaten sanatsal olana ulaşma oyunundan başka bir şey değildir. Emel bir anlamda Ümit'in travmatik olanı yaşamış biçimi olduğu

⁴¹ y.a.g.e., s. 11.

⁴² y.a.g.e. s. 20.

⁴³ y.a.g.e. s. 100-101.

söylenbilir. Ancak tek farkla, Emel tıpkı Cemile gibi kendi düzenini koruma yanlısıdır. Coşkun'un Cemile'yi terk edip Emel'e geldiği zaman dışlanmasının nedeni budur. Emel kendi düzenini korumak adına Coşkun'u reddetmek zorundadır. Kendi düzenini koruma ve travmatik olandan uzakta kalma Emel ve Cemile'nin ortak özellikleri olmasına karşın; Cemile'nin düzeni Coşkun'un gidişiyle, Emel'in düzeni ise Coşkun'un bütünüyle hayatına girmesiyle bozulacaktır. Diğer bir deyişle Emel için Coşkun, yaşadığı toplumsal değişim travmasından kurtulmak için bir çözüm mekanizmasıdır. Emel, Coşkun'da asla geçerli olmadığını bildiği geçmişin kırıntılarını bulur.

Tiyatro işletmecisi Servet Duygulu açısından da geçmiş özlemle anılan konumundadır. Geçmişin romantik ve yüce duygularla dolu oluşuna özlem duyan Servet'in konuşması daha önce de belirtildiği gibi toplumsal değişimin vurgulanması amacına hizmet eder. Servet'e göre toplumsal değişim özellikle batı kökenlidir. "(...) batının karanlığından gelen Barbarlar"⁴⁴ mevcut düzenin tarihsel akışını değiştirmiştir. Değişimle birlikte yüce duygular yerini, futbol sahalarında güruhların haykırışına bırakmıştır. Servet'e göre gerçek insanlar ise "gölgeler" esareti altında "evlerine sığınarak"⁴⁵ yaşamaya çalışırlar. Diğer taraftan, Coşkun'un yazmaya çalıştığı oyunlar Servet'in toplumsal değişim karşısında yaşadığı travmaya karşı oluşturduğu çözümdür. Servet için Coşkun'un romantik oyunlar yazma olasılığı geçmişe doğru uzanan bir köprüdür ve bu köprü sayesinde Servet yaşadığı travmanın şiddetini azaltacağı düşünülür.

Coşkun Ermiş'in toplumsal değişim kaynaklı travmadan etkilenme biçimi ise diğer oyun kişilerinden farklı bir biçimde gerçekleşir. Diğer oyun kişilerinin hepsi de bir biçimde yaşadıkları travmaya karşı bir savunma mekanizması üretmiş olmalarına karşın Coşkun için bunu söylemek olası değildir. Onun yaşamının her anının toplumsal uyumsuzluk ve bu uyumsuzluğun sıkıntıları altında geçtiğini söylemek mümkündür. Travmadan kurtulmak için ürettiği tüm savunma mekanizmaları mevcut toplumsal değişime karşı durmak temeli üstüne inşa edildiği için geçerliliğini kısa zamanda yitirir. Tarih öğretmeni olması geçmişle sıkı bağlarının

⁴⁴ y.a.g.e. s. 25.

⁴⁵ y.a.g.e. s. 26.

olduğunu gösterir. Ancak değişim veya gelişimin tarihsel dengeli bozması ve buna karşı duramaması Coşkun'un travmatik bir oyun kişisi olmasına neden olur. Bu açıdan bakıldığında onun travmasının diğer oyun kişilerinden farklılığı daha da belirginleşir. Çünkü o toplumsal bir statü elde etmenin ötesinde daha çok düzeni değiştirmeyi amaç edinmiştir. Böylece Coşkun'un entelektüel yönü açığa çıkar. Bütün gücüyle "zavallı milletim"⁴⁶ dediği halka ister öğretmenlik ister müzik ve isterse oyun yazarlığı olsun bir biçimde yol göstericilik görevini yerine getirmek Coşkun'un en birinci oyunudur.

Coşkun'un ikinci ve belki de travmatik etkiyi daha da şiddetlendiren oyunu kendisiyle hesaplaşmak istediğidir. Hesaplaşmak arzusunun altında, yaşanan toplumsal değişiminden bir aydın olarak kendini suçlaması yatmaktadır. Bu nedenle onun kendisinin neden olduğuna inandığı travmatik değişimin sonuçlarına uygun bir savunma oluşturması da beklenemez. Onun içindeki suçluluk duygusunun travmatik şiddeti "suçlu olduğum anlaşılacak ve hayatıma kendi ellerimle son vereceğim"⁴⁷ sözleriyle açıkça belirlidir. Bu nedenle Coşkun'un oyunları, değişimin travmatik etkisini sadece kendisi için değil milletim dediği tüm insanları için azaltmak hatta yok etmeyi kapsar. Böylesi bir çaba sadece Coşkun için değil onun temsil ettiği tüm aydınlar için olanaklı değildir. Coşkun'un hiç kimse tarafından başarılamayacak bir sorunun çözümüne kendi düzenini feda ederek ulaşma çabası "modern oyunların" kahramanları "gibi silik bir hayat"⁴⁸ yaşamak istemesinden de kaynaklanır. Ancak değişim insanın silikleşmesini ve bu silikleşme sayesinde travmatik etkiden uzaklaşmayı gerektirmektedir. Coşkun somut bir şeyler bırakmak istediği insanlığın değiştiğinin farkında değildir. Bu nedenle Coşkun'un ölümü toplumsal değişim sürecinin tüm kurumlarıyla yerine oturması anlamına gelir. Daha önce de belirtildiği gibi bir sonraki değişim sürecinin travmatik etkisinin farkına varılması Ümit'in sorduğu "Neler oluyor" sorununun yanıtında gizlidir.

Oyunlarla Yaşayanlar'ın özünde tüm oyun kişilerinin etkilendiği değişim kaynaklı travmanın nedeni Oğuz Atay tarafından oyunda kimi zaman açıkça kimi zaman gizil biçimde belirtilmiştir. Değişim toplumun batılılaşma süreciyle yakından ilişkilidir. Değişimin özünde "yabancı ülkelerden getirilen Bunalım Tanrıları'nın ülkeye"⁴⁹ yaptığı oyun vardır. Atay'ın özellikle *bunalım* kelimesini

⁴⁶ y.a.g.e., s. 51.

⁴⁷ y.a.g.e., s. 53

⁴⁸ y.a.g.e. s. 107.

⁴⁹ y.a.g.e., 86.

tanrılaştırarak kullanması ve bunu tüm bir ülkeyi etkilediğini belirtmesi değişimin travmatik boyutunun kesin bir kanıtıdır. Atay'a göre, *Bunalım Tanrılarının* neden oldukları kaos ortamı "*Kalbi-mize saplanan ecnebi sahte sancı*"ya⁵⁰ dönüşmüştür. Yazarın şifreleyerek kullandığı "ŞOMİ! (...) Şimal Okyanusu Muharipler İttihadı"nın⁵¹ gerçekte NATO'yu temsil etmesi Türk toplumuna ekti eden yabancı kaynaklı kurumların oyunda belirtilmesi açısından önemlidir. Bu nedenle yaşanan travma dış kaynaklı bir kültürün eski kültürün yerini alması nedeniyle yaşanmıştır. Böylece *Oyunlarla Yaşayanlar*'ın bütünüyle toplumsal değişimin travmatik etkisi üstüne kurgulanmış bir oyun olduğunu söylemek mümkündür.

Oyun kişileri ve ait oldukları kültür arasında farklılık üst boyuttadır. Saadet Nine bütünüyle geçmiş yaşantısına sığınarak değişimin etkisinden kurtulma çabasındadır ve bu çözüm başarılı olarak kabul edilemez. Cemile değişimin gerektirdiği gibi davranır ve bunu bir yaşam biçimi haline getirmeyi sürdürür. Ancak, bu çözüm yöntemi onun gerçek kişiliğinin ve hatta kimliğinin bütünüyle silikleşmesine neden olur. Cemile'nin çözümlenmesinde söylenecek tek söz sadece toplumsal düzene kendi düzenini korumak adına uyum sağladığıdır. Gerçek anlamda bir Cemile karakterinden söz edilmesi olasılık dışındayken onun sadece modern insan kimliğinde olduğu kabul edilebilir. Bu nedenle Cemile'nin değişimin travmatik etkisinden kurtulmak için ürettiği çözüm yönteminin geçerli olduğu düşünülse bile insani olduğu söylenemez. Ümit geçmişten kopuk olduğu için değişimin travmatik yönünü algılayamaz, ancak yaşananların ne olduğunun da farkında değildir. Emel de tıpkı Cemile gibi kendi düzenini koruma çabasındadır. Emel kendi düzenini korumak için nasıl reklâm filmlerinde oynuyorsa benzer bir biçimde Coşkun'u reddeder. Servet bir tiyatro işletmecisi olarak geçmiş kültür yapısına sıkı sıkıya bağlıdır. Onun değişime ayak uyduramamasının sonucunda hem manevi hem de maddi zarar vardır. Servet tarihsel gelişimin nasıl böylesine farklı bir yönde ilerlediğini algılamakta güçlük çeker. Coşkun ve ait olduğu kültür arasındaki uyumsuzluk diğer oyun kişilerine göre oldukça farklı boyutta gerçekleşir. Kültürel uyumsuzluk Coşkun adına tek başına bir sorun oluşturmazken, uyum sağlamanın anlamsız veya kendi özünden vazgeçmek anlamına geldiği bir kültürün oluşması onun asal sorunudur.

⁵⁰ y.a.g.e., s. 49.

⁵¹ y.a.g.e., s.38. Atay burada İngilizce açılımı "North Atlantic Treaty Organisation" olan NATO'nun Osmanlıca karşılığının kısaltması olan ŞOMİ'yi kullanmıştır.

Oyun kişilerini etkileyen değişim fiziksel bir değişimin sonucu olmamasına rağmen farklı bir kültürün tüm unsurlarıyla geçmiş yok edercesine etkili olması değişimin merkezi nedenini oluşturur. Buna göre batılılaşma süreci Türk toplumu açısından olumlu veya olumsuz olduğuna bakılmaksızın ilk adımda değişimi gerekli kıldığı için travmatiktir. Gelenekselden ayrılan yeni kültürün temelleri oyunda Ümit ve Emel'in davranış biçimleriyle bütünüyle atılmış olduğu söylenebilir. Ümit'in geçmişten bütünüyle kopukluğu ve Emel'in kendi düzenini korumak adına öz benliğinden feragat etmek zorunda kalması geleneksel ayrılan yeni kültürün ve toplumsal düzenin temellerinin atıldığına göstergesidir.

Öte yandan geleneksel kültür Servet, Saffet ve Coşkun üçlünün açısından geçerliliğini yitirmemiş ve bütünüyle silikleşmemiştir. Özellikle Servet geçmiş düzenin özlemine geçer ve değişim sürecinden memnun olmadığını açıkça belirtir. Coşkun toplumsal değişimin bir nedeni olarak kendini görür ve suçlar. Oyunun temelinde geçmiş toplumsal düzenin bütünüyle silikleşmemesi nedeniyle yaşanan travmatik deneyim yer alır.

Bunun sonucunda, tarihsel kültür bilinci ve toplumsal ortak benlik travmatik boyutta etkilenmiştir. Özellikle Ümit'in sözlerinde bu durumun açık belirtilerine rastlamak olasıdır. Müzik Hocası'nın "Hacı Arif Bey"⁵² benzetildiğinde bunu hakaret olarak algılaması ve "kemani" yerine "viyolonist"⁵³ kimliğini kabul etmesi tarihsel kültür bilincinin dil boyutunda etkisinin göstergeleridir. Toplumsal değişim sonucu tarihsel kültür pazarlama aracı olarak kullanılmaya başlanmış ve toplumsal ortak bilinç her oyun kişinin yaşadığı travmatik değişime karşı oluşturdukları farklı çözüm yöntemleri nedeniyle uyumsuzlaşmıştır. Bu nedenle oyun kişilerinin temsil ettikleri toplumsal sınıflar ve kimlikler bazında tüm toplumu etkileyen bir ortak bellek yitimine örnek oluşturdukları söylenebilir.

SONUÇ

Tüm bu verilerin ışığında *Oyunlarla Yaşayanlar* adlı oyunun ekseninde, toplumsal değişim sürecinin çeşitli yaş ve toplumsal sınıfların temsilcisi oyun kişilerini etkileyen travmatik deneyim olduğunu düşünmek olasıdır. Atay, toplumsal değişim travması eski ve yeni çatışmasından öteye götürmüştür. Böylece, top-

⁵² y.a.g.e., s. 31.

⁵³ y.a.g.e., s. 28.

SAHNEDEKİ KÜLTÜREL TRAVMA: OYUNLARLA YAŞAYANLAR

lumda yaşanan kaos ortamı toplumsal ilişkiler bazında ele alınabilmiştir. Her oyun kişinin değişim karşında oluşturduğu farklı savunma mekanizmaları ve farklı davranış biçimleri açıkça belirlenebilmektedir. Bunun ötesinde, değişim sürecinin tamamlanmamış olması travmatik etkinin sürdüğü izlenimini yaratmaktadır. Bu nedenle oyunun sadece Coşkun'un ölümüne rağmen tamamlanmamışlığı haklılık kazanır. Batılılaşma sürecinin tamamlanması ve yaşanan toplumsal değişime dayalı travmanın sonlanması yine Coşkun'un sözlerinde "Biz büyük bir milletiz (...) Biz çocuk kalmış bir milletiz"⁵⁴ sözlerinde saklıdır. Bu söz değişmeceli anlamıyla ele alındığında psikolojik açıdan gelişimini henüz tamamlamamış ve öz benliğini ulaştırmak istediği ideal benliğine güncelleyememiş bir Türk toplumu karşımıza çıkar. Eğer yukarıdaki alıntıyı gelişmesini tamamlamış bir toplum olarak yorumlarsak o zaman da kültürel travma teorileri ışığında yabancı bir kültürün etkisine girmiş ve bu nedenle kültürel bir travma yaşayan Türk toplumundan söz etmek olasıdır.

Ancak, oyunun toplumsal değişime ve bu değişim sonucu yaşanan toplumsal travmaya dayalı olması ve hatta Türk toplumunun kültürel bir travma yaşıyor olmasının olumsuz olduğu sonucuna ulaşmak da yanlış olur. Bunun başlıca iki nedeni vardır. Birincisi, ister olumsuz ister olumlu her türlü deneyimin travmatik olma potansiyeline sahip olması ve travmanın değişimin olumlu veya olumsuzluğuyla ilgili olmamasıdır. İkincisi, her ne kadar trajik etkisi olsa bile oyunda değişen toplumsal yapıya temelden uyumsuz olan iki oyun kişisi Saadet ve Coşkun'un ölümüyle değişim sürecinin ve dolayısıyla bu sürece ait travmatik etkinin sona erme aşmasında olduğu gerçeğidir. Daha önce ayrıntılarıyla değinilen kültürel travma teorilerine göre toplumsal gelişim diyalektik olarak bir travmalar paradigması biçiminde gerçekleşecektir. Bu da Türk toplumunda batılılaşma hareketi sonucu yaşanan travmatik deneyimin sonuçlanma aşamasında olduğunu göstermektedir. Çünkü geleneksel olan modern olana güncellenme aşamasında Saadet veya Coşkun örneğinde olduğu gibi tüm kişileriyle, kemani ve paşa örneğinde olduğu gibi tüm kimlikleriyle, hilafet örneğinde olduğu gibi tüm kurumlarıyla bütünüyle bir güncellemeyi gerektirir.

⁵⁴ y.a.g.e., 48.



Kaynakça

ARCHER, Margaret Scotford, *Culture and Agency*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

ATAY, Oğuz, *Oyunlarla Yaşayanlar, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999.*

BAUMAN, Zygmunt, *Modernity and Ambivalence*, Polity Press, Cambridge, 1991.

BRACKEN, Patrick J., "Post-modernity and post-traumatic stress disorder", *Social Science & Medicine*, Volume 53, Issue 6, Eylül 2001, 733 – 743.

ÇOŞAR, Fatma ve Mansur Coşar, "Women in Turkish Society", *Women in Muslim World* (Ed. L. Beck ve N. Keddie), Harvard University Press, Cambridge, 1978.

DURKHEIM, Emile, *Suicide*, The Free Press, New York, 1951.

ERKİP, Feyzan, "Global Transformations versus Local Dynamics in Istanbul Planning in a Fragmented Metropolis", *Cities*, Volume 17, Issue 5, October 2000, 371 – 377.

ERMAN, Tahire, "Squatter (gecekondu) Housing versus Apartment Housing: Turkish Rural-to-Urban Migrant Residents' Perspectives", *Habitat International*, Volume 21, Issue 1, March 1997, 91 – 106.

ESMER, Prof. Dr. Yılmaz, *Avrupa ve Türkiye Değerler Araştırması, TÜBİTAK SSB Proje No: SBB-3004, [PR-2003-489], 2002.*

HANNERZ, Ulf, *Transnational Connections: Culture, People, Places*, Routledge, London, 1996.

HEMMASİ, Mohammad ve PROROK, Carolyn V., "Women's Migration and Quality of Life in Turkey", *Geoforum*, Volume 33, Issue 3, Ağustos 2002, 399 – 411.

HOLTON, Robert, "Problems of Crisis and Normality in the Contemporary World", (ed. J. Alexander ve P. Sztompka), *Rethinking Progress*, Unwin Hyman, Boston, 1990, 39 – 52.

HORNEY, Karen, *Neurosis and Human Growth; the Struggle Toward Self-realization*, Norton, New York, 1950.

İREM, Nazım, "Turkish Conservative Modernism: Born of a Nationalist Quest for Cultural Renewal", *International Journal for Middle East Studies*, 34, 2002, 87 – 112.

JENKINS, John, "Ethnocultural aspects of posttraumatic stress disorder. Issues, research, and clinical applications", *Culture, emotion, and PTSD*, (Ed. Marsella, A.J., Friedman, M.J., Gerrity, E.T. and Scurfield, R.M.), American Psychological Association, Washington, DC, 165-182, 1996.

KIRMAYER, Laurence J. ve Young A., "Culture and somatization: clinical, epidemiological, and ethnographic perspectives", *Psychosomatic Medicine* 60, 1998, 420-430.

KIRMAYER, Laurence J., "Confusion of the senses: implications of ethnocultural variations in somatoform and dissociative disorders for PTSD" (ed. Marsella, A.J., Friedman, M.J., Gerrity, E.T. and Scurfield, R.M.), *Ethnocultural Aspects of Posttraumatic Stress Disorder. Issues, Research, and Clinical Applications*, American Psychological Association, Washington, DC, 131-163.

NEAL, Arthur G, *National Trauma and Collective Memory*, M.E. Sharpe, New York, 1998.

NISBET, Robert A., *History of the Idea of Progress*, Basic Boks, New York, 1980.

OGBURN, William Fielding, *On Culture and Social Change* (ed. O.D. Duncan), The University of Chicago Press, Chicago, 1964.

ÖZCAN, Prof. Dr. Ziya ve diğerleri, *Toplumsal yapı, refah göstergeleri ve toplumsal raporlama*, TÜBİTAK SBB Proje No. 3020, [PR-2003-158], 2003.

PORTER, Roy, *A social history of madness: Stories of the insane*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1987.

RITZER, George, *The McDonalitzation of Society*, Pine Forge Press, Newbury Park, 1993.

ROTH, M., *Memory, Trauma and the Construction of History*, Columbia University Press, New York, 1995.

SMELSER, Neil, *Theory of Collective Behavior*, The Free Press, New York, 1968.

SZTOMPKA, Piotr, *Rethinking Progress*, Unwin Hyman, Boston, 1990.

SZTOMPKA, Piotr, *Society in Action: The Theory of Social Becoming*, Polity Press, Cambridge, 1991

SZTOMPKA, Piotr, *The Sociology of Social Change*, Basil Blackwell, Oxford, 1993.

SZTOMPKA, Piotry, "Looking Back: The Year 1989 as a Cultural and Civilizational Break", *Communist and Post-Communist Studies* 29(2), 115 – 129.

TAYLOR, Charles, *Sources of the self. The making of the modern identity*, Harvard University Press, Cambridge, 1989.

ÜSTEL, Füsün, *Makbul Vatandaş'ın Peşinde II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

YASA, İbrahim, "Geçiş Halinde Bir Aile Tipolojisi", *AÜSBF Dergisi* 25, 1970, 9 – 18.