

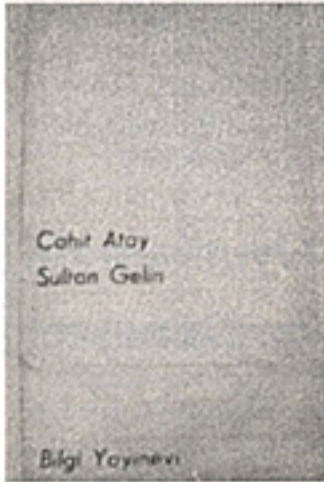
Cahit Atay'ın Oyunlarında Tipik ve Deneysel

M. Selim Ergül*

1925 yılında Çorum'da doğan Cahit Atay, Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun orta kuşak oyun yazarlarından. 1959 yılında *Pervaneler* adlı oyununun Devlet Tiyatroları'nca sahnelenmesi, art arda gelen ve büyük ilgi gören oyunlar için bir başlangıç oluşturmuştur. *Pusuda*, *Sultan Gelin*, *Ana Hanım Kız Hanım*, *Karaların Memetleri*, *Sahildeki Kanepeler*, *Hamdi ve Hamdi*, *Ormanda*, *Kırlangıçlar*, *Gültepe Oyunları*, *Palabıyık* gibi oyunları saymak, Atay'ın 1968'e kadarki üretkenliğini de özetlemek olacaktır. *Mango-ma Askerleri*, *Dalgacı Mahmut Kendine Gel*, *Godot'yu Beklemezken* ve 1993 yılında Kültür Bakanlığı Oyun Yarışması Ödülü'ne değer görülen *Göğsü Lenin Dövmeli Adam* gibi sahnelenmemiş oyunlarında belirtmek yerinde olacaktır. Adı geçen oyunlardan pek çoğu kitap olarak da basılmıştır. Bu çalışmada, Atay'ın oluşturduğu "tipik"i ile *Godot'yu Beklemezken* oyununda rastlanan deneysel girişimi üzerinde durulacaktır.

Pusuda oyunu için "Atay'ın en ünlü oyunu" nitelenmesi yanlış olmayacaktır. Tek perdelik bu kısa oyunda tipler çok net ve keskin çizgilerle çizilmişlerdir. Aydınlik, saflık ve kötülüğü temsil eden üç tipin (Yaşar, Dursun ve Yılanoğlu) arasında bir geçiş söz konusu değildir: Aydın, yalnızca aydın; saf, yalnızca saf; kötü, yalnızca kötüdür. Bu tipler için seçilen adlara da yansıyan temsilîyet, oyunu bir okul piyesi derecesine yaklaştırır da, "saf"ta yoğunlaş(tırıl)an "sempati", onun kadar oyunu da seyirci için sevilir kılar. İsmiyle müsemma Yılanoğlu, kötülüğü kendinde billurlaştırıran ağa tipidir. Saflık, Dur-

*Yrd. Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi.



sun'da temsil edilir. Oyunun genel havasına göre o, Yaşar'ın, yani aydınlığın çocukluk arkadaşıdır ve o "parçalanmamış zamanda", çocukluk zamanında "dur"malıdır. Aydın ve zalim ağa klişesinin Dursun'un başarılı biçimde vurgulanmış saflığı aracılığıyla aşıldığı ileri sürülebilir. Dursun, mevcut durumundan kurtulmak için yapacağı her eylemde, bu arada Yılanoğlu'nun kandirmacısıyla Yaşar'ı öldürme girişiminde bile haklı gerekçelere sahiptir. Yaşar'ı öldürse, o da herkes gibi kahveye gidebilecek, tabakadan sigara sarabilececek, hatta evlenebilecektir. Oyunda öldürme girişimi ters teper. Dursun Yaşar'a ateş eder, ama çiftenin namlusundan saçmalar değil, konfetiler (Dursun onlara "Kör Feti" der) saçılır. Sesi duyup gelen Yılanoğlu'na çiftenin ateş almadığını anlatmak için bir kere de onu nişanlayarak deneyen Dursun, onu öldürür.

Ancak, Dursun'un Yılanoğlu gibi Yaşar'ı da öldürmesi halinde bile saflığı kalıcı olacaktır -dahası o, Yaşar'a nişanlayarak ateş eder. Çünkü Dursun, içine girmek için çabaladığı "normaller dünyası" nı tamamen kendi hayallemeleri ve düşünceleri ışığında anlamaktadır. Son derece yetersiz olan bu algılama, onu normaller arasına almayı sağlamaz, ancak onun kendi dünyasına normallerden daha fazla sahip olduğu ileri sürülebilir.

"Işık bekleyen kasabam da yoluma bakıyor" (Atay, "Pusuda" 24) diyen Yaşar, Dursun kadar "sıcak" bir karakter olmadığı gibi, gerçekçi de değildir. "Aydınlık" ve "çağdaşlık"la kurduğu ilişki ve "cehalet"e açtığı savaş, onu ütöpik değil, atopik yapar. Bir mücadele hareketinin üyesi değildir o; kasabasına aydınlık getirmek için dönmüş, yalnız çalışan biridir -örgütlü değildir. Dünyaya sıkıcı bir iyimserlikle bakar. Onun rayından çıkmış bu coşkunluğu, Dursun'un can alıcı soruları, gerçekçiliği ve çıkarımları karşısında tuzla buz olur. Dursun'un talihsizliği, yazarın tezinin oyundaki saklanmamış katılığından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle Dursun, Yaşar'da cisimleşen tezin kanıtlanma aracına dönüşür.

Kötülüğü temsil eden Yılanoğlu, amacının aracı olmuş, araçlaşmış bir karakterdir. Buna karşın Yaşar'ın her şeyi başkaları adına gerçekleştirme ülküsünün tersine, yalnızca kendi adına ve kendinde bir refleksle hareket eder. Yazarın bütün gölgesine karşın başkalarını da, yani kendi sınıfını da temsil etmez. "Yaşayan" bir karakter olma ve gerçekliğe ilişkin bilgisi anlamında Yaşar'ı geride bırakır.

Oyunun ana teması, cehalet ve sömürüyü yenmek üzerine kurulmuştur. Ancak, bunun başarıldığını söylemek güç. Yaşar'ın bu temayı genelleştirme çabasına karşın cehalet ve sömürü, üç kişi arasında geçen ve Yaşar'daki yansımalarının zayıflığına karşın, her bir kişinin kendini açığa serdiği, kendini yapıp bozduğu bir "şahsi mesele" algısı civarında cereyan eder. İşte bu noktada Yılanoğlu'nun kendinde kötülüğü, sınıfsal bir özellikten çok, kişisel bir renk ve tamamlanmışlık olarak Yaşar'ı silen bir görünüme erişir. Yılanoğlu, oyunun sonunda, Dursun'un yine "Kör Feti" çıkacak sandığı çiftesinden çıkan saçmalarla ölür, ama kendini sahneye yaymayı da, yazara rağmen ve yazarı aşarak başarır.

Yaşar'ın iyi çizilmiş bir karakter olmadığını ileri sürmüştük. Bunun oyuna başka zararlar da verdiği gözlenmektedir. Yaşar, diyaloglarda oldukça zayıftır. Dursun kendi sözcükleriyle konuşur, ancak Yaşar'ın sözcükleri öğrenilmiş, ezberlenmiş, her durum karşısında kullanılabilceğine inanılmış sözcüklerdir. Asıl Yaşar yabancılaşmıştır. Oyunda tansiyonun en çok yükseldiği yerlerde bile sakinliğini korur. Dursun çiftesini ona doğrultur:

"DURDUN - Arkadaş kusura kalma, seni vurmam gerek!

YAŞAR - (Şaşırarak) Beni? Neden?" (18).

Yaşar, bir tür "göndermeler kümesi" için yaratılmış gibidir. Dursun'un her cümlesine karşılık olarak, yazarla aynı dünya görüşünü paylaşanların zihnindeki kutsallara göndermeler yapması, sıklıkla yinelenir. Dursun, kazara "çiçek" demesini, Yaşar hemen "evet" deyip, "o koca, o mavi ağacın mutluluk çiçekleri" (25) sözünü yapıştırır. Bu, Nâzım Hikmet'in "gökyüzü denen o masmavi ağaç" dizesine bir göndermedir. "Seni vuramam" diyen Dursun'a, "Seni böyle yüz üstü bırakmaya gönlüm razı olmaz. Ben... Ben hümanistim" (25) demesi de anlamlı ve bağlamında kullanılmış bir karşılık değildir. İnsan çocukluk arkadaşına bunu der mi? Gerçekte Yaşar, Dursun'u çok seviyor, koruyor gibi sunulsa da, onu ezen bir kişiliğe sahiptir ve bunu her fırsatta gösterir. Sahne bir türlü Dursun'un da anlayabileceği bir terminolojiye evrilmez; dil, Yaşar'ın hükmeden, buyurgan dilidir.

Oyundaki mekân düşüncesi atıptır. Oyun kırdı geçer, herhangi bir bina yoktur. Bu seçimin, kişilerin mekân tarafından belirlenen davranışlarını gizlediği düşünülebilir. Buna karşın köylü zihninin doğal öğeleri de insan yapısı mekânlarla ilgili algısı içinde değerlendirilebilir. Ama eğer Yaşar'ın coşkunluğu, mekânın basıncından kurtulmayla ilişkilendirilebilirse, yapılagelen değerlendirme dayanaksız kalacaktır. Zaten Atay'ın oyunlarının en önemli başarılarından biri de buradadır; onun oyunları pek çok farklı okumaya açıktır.

Atay, *Pusuda*'dan sonra kırsal bölgelerin sorunlarına daha çok eğilmeye ve bunları daha çok kullanmaya başlar. *Karaların Memetleri* oyunu da köyü ve köyün sorunlarını odağa alan bir oyundur. Bu oyunla ilgili değerlendirmelere geçmeden önce, tekste rastlanan kimi "tuhaf" noktalara değinmek gerekiyor. Atay, bu oyunun girişi ile yönetmen ve oyuncular için açıklayıcı ve yönlendirici notların olduğu parantezlerde, sahnede gösterilmesi mümkün olmayan ifadeler kullanmaktadır. Bunlar, bazen de edebî betimlemeler olarak karşımıza çıkar. Örneğin, oyunun girişinde, olayın geçeceği yer ve dekor anlatılırken şu ifadeler kullanılır:

"Çınltepe" sel sularının yer yer çizgilediği, çıplak, kayalık, yazın sıcaklığında kara yılanların, iri kertenkelelerin güneşlendiği bir tepe... Ne ot, ne bir şey. Çobanlar bile uğramaz. "Karalar" köyü tepenin öbür yamacında... Görünmez. Tarla ise tepenin bu tarafında dörtgen biçiminde... Bu tarla tepeden kazanılmış olsa gerek. Memet'ten önceki sahibi buranın taşını temizlemiş, sürmüş anlaşılan. Fakat gine de ne taşı tükenir; ne





toprağı toprak, ne de ekini ekin. Adı tarla işte. (Atay, "Karaların Memetleri" 33, özgün imlâ)

Oyunun birinci perdesinde yine cehalet ve modern akıl karşı karşıya gelirler. Ermiş Memet, arkadaşı Ali'yi "şih"ın yönlendirmesiyle ve nedensiz yere öldürür. Cinayetin işlendiği bölümün bu perdenin geneline göre daha az etkili olduğu gözlenmektedir. Olay birdenbire olur biter: Ermiş Memet uyur, uyanır ve Ali'yi vurur. Asıl yoğunluk, çarpıcı biçimde iki orakçının cinayeti üstlenmelerinde ortaya çıkar. Öte yandan, Ali'nin karısının olay yerine tahkikata gelen jandarma erlerinin boyuna değişen tahminleri doğrultusunda başka olası katillere inanması da son derece çarpıcıdır. Akira Kurosawa'nın *Rashomon* filmi kadar etkili bir durum söz konusudur burada. Nihayet Ali'nin karısının da bu cinayeti ve nedenini anlamasına imkân yoktur: Orakçılar "biz öldürdük" dediğinde onlara, Er-

miş Memet kendine gelip itiraflarda bulunduğu da ona inanır. İki jandarma arasındaki diyalog da çok çarpıcıdır. Ölüm, öldürmek, birinin öldürülmüş olması gibi durumlar, onlar için sıradan durumlardır. Bu olay, onların kendilerini yeniden konumlandıklarını, gözden geçirmelerini sağlar; ancak bağlamın içinde kalmadan. Bağlamı hemen kişiselleştirme söz konusudur burada. Bunun nedenini, jandarma tipinin varlık nedeninde aramak gerekiyor. Jandarma, kendi rasyonalize ettiği "saçma"sının içinde dolaşırken yine. "Sivildeki" konumundan uzaktır o ve artık hiçbir itirazda bulunmadığı yeni konumunun biçimine bürünmüştür. Kimsenin gerçek nedenleri sorgulamadığı, ancak işlevsel bulduğunun sürmesinden yana olduğu bir "atmosfer".

İkinci perde, "Yangın Memet" adını taşıyor. Yazar burada da edebî betimlemeler yapıyor. Bazen de, oyuncular gibi, köy şivesini parantezlere taşıyor: "Gerçekten de adam ezraillik, eli tabancalı bir insan hali hiç mi hiç yakışmaz" (61). Yazar, karakterleriyle öylesine özdeşleşir ki, birinin öbüründen gerçek kimliğini saklamasını parantez içinde şöyle savunur: "Gamalı'nın oğluyum mu desin?" (61).

Üçüncü perde, "Kerpiç Memet" adını taşımaktadır. Burada, oyunun başından beri taşınagelen gerilim ve etki, sayılan kusurları unutturacak derecede bir ustalıkla örtüştürülür. Teknik, gerçekten de olağanüstüdür. Üç perdede üç Memet: 1. Memet cinayet işler, 2. Memet cinayet işlemekten vazgeçer, 3. Memet dağa çıkar ve sosyal eşkıya olur. Zaman oldukça genişir ve karşılaşmalar, doğru zaman ve doğru yerde gerçekleşir. Bu kez tez, yetkin biçimde ve sanatın kabil sınırları içinde verilir.

Atay'ın *Ana Hanım Kız Hanım* adlı oyunu da kırsal bölgede geçmektedir. Bir anne ve kızının benzer yazgıları ve mutsuz evliliklerinin konu edildiği oyun, kendi vasatını aşmamaktadır. Ancak, oyunda bir ustalık örneği olarak sahnenin kullanılış biçiminden söz etmek gerekiyor. İkiye bölünmüş sahnede iki ayrı oyun, iki ayrı insan olan anne ve kız tarafından oynanıyor. İkisinin yazgılarının benzeştiği yerlerde iki ayrı mekâ-

nin aynı sahne üzerinde görülebilmesi, birinden ötekine geçiş ya da ikisinden de aynı sözlerin duyulması, oyuna teknik açıdan çok şeyler kazandırıyor.

Oyunda yanlış evliliğin sorunsallaştırıldığı görülüyor. Ancak sosyolojinin diliyle söylersek, oyunda evlilik bir olgu değil, bir olaydır ve bu biçimde anlaşılır. Bu yüzden evrensel bir temadan çok, *Pusuda* gibi yerel, hatta kişisel bir tema ile karşılaşılır. Atay'ın tezinin gerisine düştüğü, tezinin altında ezildiğine de sıkça rastlanabilmektedir. Bu yüzden en ilginç buluşlar, en çarpıcı anlatım imkânları, deyim yerindeyse "heba edilir". Örneğin *Ana Hanım Kız Hanım*'daki Kız'ın çocuğu olmadığı için üzerine kör bir kız kuma olarak alınır. Kör Kız'ın bir süre sonra karnı şişmeye başlar. Bu aşamada Kör Kız, bir kadınlık duygusuna yaklaşmaya, onu yaşamaya başlar. Ancak yazar hemen Kız'ın yanına geçer; Kör Kız'ın karnı "yalancı gebelik" nedeniyle şişmiştir. Bu kez Kız, kocasının gözünde yeniden yücelmeye başlar, ama Kör Kız'ın hayatta kalmak için orada, onların yanında kalmaktan başka seçeneği yoktur. Bu yüzden "kötü" yollara başvurmaya başlar. Bu entrikalar, yazar tarafından oyunda ve parantez içlerinde nefretle karşılanır. Akla şu geliyor; eğer Kız yanlış bir bilincin, köylülük ve cehaletin kurbanıysa, Kör Kız neyin kurbanıdır?

Koca, Haşlak Ali'nin duyguları yok, hakkında hiçbir şey öğrenilemiyor. Oyunun sonunda iki kadını da terk edip gitmesi, oyunu kurtaran bir hareket. Zira, bu da olmasa, oyun tam anlamıyla didaktik bir oyun olacaktı. Buna karşın, *Ana Hanım Kız Hanım*, zekânın buluşlarının dünya görüşüne karartılmasının oyunudur. Oyunun hemen her etkili sahnesi, kamunun, seyircinin görüşlerine başvurulması yoluyla kesilir. Oyuncu seyirciye döner ve meram anlatmaya başlar. Kentli küçük burjuva, memleketin bir köşesinde ıstırap çeken köylüsünü görür ve bundan sonra apartmanındaki kim bilir neler çekmiş kapıcısına daha iyi davranmaya karar verir. Kesintiler, amaçlananın aksine, seyirciyi oyuna taşımaz, onu dehşetin bir parçası haline getirmez. Seyirciye fazla yaslanılır yalnızca, seyirci şımartılır.

Sultan Gelin oyunu, kırsal bölgelerin sorunlarını işleyen ve sahnelendiği zamanlar büyük ilgi görmüş oyunlardan biridir. 1964-65 sezonunda Ankara Sanat Tiyatrosu ile İstanbul, İzmit ve Eskişehir Şehir Tiyatroları'nca sahnelenen bu oyun, yine evlilik hakkındadır. Üç bölümlük oyun, tekstteki tür adında "komedi" yazsa da komedi değildir. Hatta oyunda tek bir komik öğe bulunmamaktadır. Oyun, kırsal bölgelerde "gelin" in, her koşulda kayınlarının "mal"ı olduğuna vurgu yapar. Burada söz konusu olan Sultan Gelin'in dramıdır. Sultan Gelin, ölen ilk kocasından sonra onun kardeşini, o kaçınca bu kez kundaktaki bebeği, karısı olmak üzere bekler. Genel olarak Atay'ın oyunlarında kadınlar, töre ve cehaletin kurbanları olarak çizilmişlerdir. Kadınlardan esirgenen karşı çıkma ve güç, erkek karakterlere ayrılmış gibidir.



Cahit Atay'ın *Godot'yu Beklemezken* oyunu, onun deneysel çalışması olması ve "klasikler" in yeniden yazımı gibi açılardan önem taşımaktadır. Burada, Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'sinin Cervantes'in *Don Quijote*'siyle kurduğu ilişkiyi, Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*'nın 105 kez yeniden yazılışını hatırlatmak yerinde olacaktır. Bu tür deneyler, klasikleşmiş metinlerin, deyiş yerindeyse, "boşluklarından" yararlanırlar. Bir bakıma, yaslanılan metni tamamladıkları da ileri sürülebilir. Orhan Pamuk'un *Beyaz Kalesi*, *Don Quijote*'nin eksik bıraktığı, anlatmayı geçtiği bir "hikâye" sini odağa alır (Parla 366, n. 8). Ancak Atay'ın *Godot'yu Beklemezken*'inin tersine Pamuk, hikâyeyi "tamamlar". Bu, "intihal" değil, başka bir metnin boşluklarından fıskırma deneyidir. Atay'ın metni ise, böyle bir tavırdan çok, *Godot'yu Beklerken*'e bir nazire olma özelliğini taşır.

Beckett'deki Vladimir ve Estragon, Atay'da Ahi ve Vahi ile karşılaşır. Bir farkla ki, Vladimir ve Estragon gerçekten de *Godot'yu* beklerlerken, Ahi ve Vahi *Godot*'dan kaçarlar. Atay'ın metnindeki diyaloglar, *Godot'yu Beklerken*'deki (bundan sonra "ana oyun" diyeceğiz) gibi hızlı ve vurucudur. Atay, birçok yerde de Beckett'in diyaloglarını yineler. Pozzo ve Lucky'nin Atay'daki karşılığı da Beyzo ve Muto'dur. Ana oyundaki Çocuk karakteri ise, alınmamıştır.

Godot'yu Beklemezken'de de parantez içi betimlemelere rastlanır (Atay, *Godot'yu Beklemezken* 9). Beckett'deki evrensel göndermeler, Atay'da birtakım yerel motiflerle bezenir. Bu arada *Pusuda*'da olduğu gibi burada da Nâzım Hikmet'in şiirlerine göndermeler yapılır. Ancak bu göndermelerden birisi, "gülenler" yerine "ağlayanlar" denmesi suretiyle etkili bir karşıtlığı açığa çıkarır:

"VAHİ - Gülsünler bakalım. Ama ne demiş ozan?

AHI - Ne demiş?

VAHİ - 'Nasrettin Hoca gibi ağlayanlar' demiş" (13, Bu ifade Nâzım'ın dizesini tersine çevirir. Nâzım'ın dizesi, "Hoca Nasreddin gibi gülen" şeklindedir. M.S.E.).

Yerel motifler, Beyzo ve Muto'nun Orta Anadolu şivesiyle konuşmalarında da belirir. Ahi ile Vahi'nin varoluşsal sorunları, geleneksel hayat ve onun temsilcilerinin ber-kittiği duvarlara çarpıp kırılır. Nihayet Beyzo, Muto'ya binmiş ve ona "katır" diyen bir ağadan başka biri değildir, Lucky'nin boynuna bağladığı ipi bir an olsun bırakmayan Pozzo gibi. Atay'da bu "taşımaya" sorunu, ana oyundan biraz farklıdır: Muto nasıl Beyzo'yu sırtında taşımaya yazgılıysa, Beyzo da Muto tarafından taşınmaya yazgılıdır. Yazar şunu söylemiş olur: "Hayır, yanılıyorsunuz, yalnızca Muto değil, Beyzo da özgür değil". Özgürlük ve zorunluluk arasında kurulan bu ilişki çok ilginçtir. Bununla birlikte, taşımaya yazgılı olan Muto'ya hemen hemen hiç söz verilmez. Oysa Beckett'in Muto'su olan Lucky oldukça sık sık söz alır. Özellikle "Puncher ve Wattmann'ın genel çalışmalarında ortaya koyduğu üzere" sözleriyle başlayan noktasız, virgülsüz iki sayfalık ünlü tiradı hatırlatmak gerekiyor.

Atay'ın kahramanları *Godot*'ya küfrederler bazen. Bunun nedeni, Atay'ın oyunun sonuna sakladığı "çözüm"de aranabilir. Buna göre, ana oyunun ortaya çıkardığı ve orada bıraktığı çözümsüzlük, çözülebilirdir -buna geri döneceğiz. Nitekim "ön-oyun"da Estragon ve Lucky'nin fotoğraflarının oluşturduğu fonun üzerine şiir okunur; şiir, iki ikilinin (Estragon ve Lucky ile Muto ve Beyzo) benzerlik ve farklılıkları üzeri-

nedir. Atay, ana oyunun açık bıraktığı kimi uçları da gündeme getirir. Ahi ve Vahi bir ara Godot'yu görürler. Ancak bu Godot kafalarında kurdukları bir "kahraman" değil, savaş artığı bir askerdir.

"Aşırı bir yorum bombardımanına" tutulmuş olan *Godot'yu Beklerken*, hemen klasik olmasının talihi ve talihsizliğini bir arada yaşamıştır. İlk kez Théâtre Babylon'da Roger Blin'nin yönetimiyle sahnelenen oyunun dünyadaki ikinci sahnelenışı Muhsin Ertuğrul tarafından 1954'te gerçekleştirilmiştir (Birkan 6). Atay'ın yeniden-yazımı da bir yorum sayılabilir. Ancak bu deneysel girişim, Atay'ı kendi tipğine geri taşır. Ana oyun üzerinde yapılan bu yoğun kolaj, çözümü "umut"ta bulur. Böylelikle sahne üzerinde yorum tamamlanır ve tiyatro binasının dışına bir şey taşınmamış olur.

Beckett'in oyunu "belli bir belirsizlik"le biter. Eğer Godot gelmezse Estragon ve Vladimir intihar edeceklerdir. Bu oyunda "sonra ne olmuş"a yanıt alamadan, biraz da perdenin inmesi nedeniyle ayağa kalkar ve oyuncuları alkışlarız. Atay'ın oyununda ise Ahi ve Vahi "deniz"e gitmeye karar verirler. Toplumcu sanatın en gözde klişelerinden olan deniz, Mao'nun halk için kullandığı "deniz" mecazından başka bir şey değildir. Ahi, "Hangi gün olur dersin" diye sorar, Vahi'nin yanıtı "kesin"dir: "Pek uzak olmasa gerek, belki yarım gideriz" (Atay, *Godot'yu Beklemezken* 60). Aslında şu son cümledeki mecaz, Atay'ın, ana oyunu sözel düzeyde ne kadar derin özümlediğinin bir kanıtı olarak değerlendirilmelidir. Çünkü *Godot'yu Beklerken*'de de mecazın aşırı kullanımı söz konusudur. Oyunda mecaz, gerçeğin yerini almıştır. Bu haliyle gerçekten kopuk olduğunu ileri sürmek güçtür (Birkan 7). Ancak, Atay'ın oyununu "umut"la bitirmesi, kendi oyununu kuruşuna değilse de ana oyuna aykırı düşer. Sözel düzeydeki yoğun özümseme, düşünsel karşıtlığı açık biçimde göstermeye yenik düşer. Oysa Atay'ın ana oyundaki grotesk yönü de görmesi gerekirdi, diye düşünüyoruz.

Sonuç olarak, Cahit Atay'ın tipğinin kırsal bölge insanının dramını anlatmak olduğu açığa çıkmaktadır. Geleneksel açıdan doğru ve gerekli görülen evliliklerin, evlilik modellerinin yanlışlığı, cehalet, sömürü, yeni fikirlerden korkma gibi durumlar, işlenen belli başlı konulardır. Bu tür oyunlarda klişelere kapılma ve klişeleri bozma tutumları iç içe geçer. Didaktığın gölgesi kendini her zaman hissettirse de, Atay'ın bu oyunlarının yorumuna açık oldukları ileri sürülebilir. Yazarın deneysel girişimi olarak ele aldığımız *Godot'yu Beklemezken* ekseninden bakıldığında, tipik oyunlarda birer ayrıntı nezaketi taşıyan deneysel bütünüyle açığa çıkışı görülür. Ancak "son", bakışımı tamamlar ve Atay'ı yeniden tipğine taşır. Buna rağmen *Pusuda*'nın herkesin içine tuhaf bir sıcaklık yaymaya devam edeceğini söylemek, bu yazının konusuyla ilgili bir sonuç cümlesi olacaktır.

Kaynakça

- Beckett, Samuel. *Godot'yu Beklerken*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Kabcacı Yayınları, 1992.
- Birkan, Tuncay. "Çevirmenin Önsözü". *Godot'yu Beklerken* 5-8.
- Atay, Cahit. "Ana Hanım Kız Hanım". *Pusuda, Karaların Memetleri, Ana Hanım Kız Hanım*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1980. 107-63.
- . *Godot'yu Beklemezken*. İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları, 1994.
- . "Karaların Memetleri". *Pusuda, Karaların Memetleri, Ana Hanım Kız Hanım* 29-105.

- , "Pusuda". *Pusuda, Karaların Memetleri, Ana Hanım Kız Hanım* 9-27.
 —, *Sultan Gelin*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1965.
 Parla, Jale. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

ÖZET

1925 yılında Çorum'da doğan Cahit Atay, çağdaş Türk tiyatrosunun en önemli oyun yazarlarından biridir. 1960'lı yıllardan sonra, özellikle kırsal bölgelerde yaşanan gelenek baskısını işlediği oyunları, büyük bir ilgi görmüştür. Bu yazıda, Atay'ın oyunlarındaki tipik özellikler ve bu tipik içindeki farklı yönelimler ile deneysel oyunu olan *Godot'u Beklemezken* üzerinde durulmaktadır. Tipik ile atipik arasındaki gerilime odaklanan çalışma, Atay'ın oyun yazarlığındaki kırılmaları da açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

Atay'ın uzun süre "tezli" oyunları yazdığı gözlemlenmektedir. Hatta bu tez kaygısı, oyundaki dramatik yapının yanı sıra, oyun teksti üzerinde de görülebilmektedir. Tezin oyunun içine gizlenmesine gerek duyulmaz; tipler kesin sınırlarla belirlenmiştir. Bu anlamda daha tanıdık, daha yerli bir bakış açısı söz konusudur. Bu çerçevede Batı tiyatrosunun en avangard örneklerinden olan *Godot'u Beklerken* (Samuel Beckett) ile metinlerarasılık bağlamında ilişki kuran Atay'ın bu deneyimi, onun tipik ile atipik arasında okunmaya açık pek çok olguyu ortaya çıkarmaktadır. Bu çalışma, Atay'ın Beckett'in eksik bıraktığı noktaya müdahalesine odaklanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Cahit Atay, saçma, avangard, tezli oyun*

ABSTRACT

Cahit Atay, was born in 1925 in Çorum, is one of the most important play wrighter of contemporary Turkish theatre. Specially dramas about traditional dominance experienced in rural areas draw great interest after 1960s. In this essay typical characteristics and distict tendencies in Atay's plays and namely his experimental play *Godot'u Beklemezken/ Not Waiting for Godot* are examined. Focusing on the tension between typical and atypical, aim of this essay is to display the fractures in wrightership of Atay.

Atay wrote thesis plays for a long time. Specially this "anxiety of thesis" has been seen on texts of plays as seen in dramaturgical structure. Hiding the thesis into play is not needed and moreover the characters are determined definitely. More familiar and local gazes are subject. In this aspect Atay constructs a intertextual relation with the most avant-garde example of Western theatre, *Waiting for Godot* (Samuel Beckett) and this relation enables lots of phenomenon between typic and atypic to arise. This essay focuces on the interference of Atay to the Beckett's deficiency.

Key Words: *Cahit Atay, absurd, avant-garde, thesis play*