T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ ESER ÇALIŞMASI

GÜNER SÜMER'İN KÜÇÜK İNSANI

GÖKHAN TEKER
14723012

TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN

İSTANBUL
2018

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ ESER ÇALIŞMASI

GÜNER SÜMER'İN KÜÇÜK İNSANI

GÖKHAN TEKER
14723012

TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN

İSTANBUL
2018

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ ESER ÇALIŞMASI

GÜNER SÜMER'İN KÜÇÜK İNSANI

GÖKHAN TEKER
14723012

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 15.08.2018
Tezin Savunulduğu Tarih: 24.09.2018
Tez Oy Birliği / Oy Çokluğu ile Başarılı Bulunmuştur

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	: Dr. Öğr. Üyesi Didem ARDALI BÜYÜKARMAN	
Jüri Üyeleri	: Prof. Dr. Yakup ÇELİK	
	Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ	

İSTANBUL
EYLÜL 2018

ÖZ

GÜNER SÜMER'İN KÜÇÜK İNSANI
Gökhan Teker
Eylül, 2018

Güner Sümer'in sanatçı kişiliği tüm kalem faaliyetlerinde ana problematiği oluşturan toplumculukla biçimlenmiştir. Sümer, yaşadığı dönemde toplumsal problematiğin ezdiği insanlardan biriyken sivrilerek bu grubun sözcüsü durumuna geldi. Güner Sümer, dramatik yazarlığının odağına yerleştirdiği küçük insan temiyle toplumsal problematiği yansılamıştır. Nitekim Sümer'e göre bir dramatik yazarın asli görevi toplumsal problematiğe karşı duyarsızlaştırılmak istenen insanı bilinçlendirmektir. Bir yazarı başarılı kılan nitelik küçük insanın yükselişine tanık olmasıdır. Bundan ötürüdür ki bir yazar topluma yüksek bir kuleden bakan olamaz. Aydınlar grubu, kimliği ne olursa olsun tüm ezilen insanların bilinçlenmesine tanıklık etmelidir. Toplumsal problematikle savaşan insanın ihmali dramatik yazarın kendini kandırması anlamına gelir. Bu tezin yazılmasındaki amaç, Güner Sümer'in dramatik metinlerinin çekirdeğini oluşturan, çaresizlikleriyle mücadele eden ve yaşam koşulları ağırlaşan orta halli tiplerini dönemin politik, toplumsal ve ekonomik problematiği bağlamında ele almaktır. Metinlerdeki kahramanların her biri farklı bir toplumsal sorunu sembolize eder. Güner Sümer, bu sorunları tipik durumlar halinde ve tipler aracılığıyla yansılamıştır. Tiplerin karşıt ve koşut şekillerde çizilmesi bir dinamizm oluşturma amacıyladır. Dramatik metinlerin bir diğer özelliği tarihsel aile kurumunda geçmeleridir. Toplumsal problematiğin aileye etkileri bocalayan insan eliyledir. Aile dışındaki bireyler kötücül özellikleriyle acımasız dış dünyayı sembolize ederler. Dramatik metinlerin aile kurumu odaklı yapısı toplumun en küçük yapı biriminin sahne tekniği ve yapısına uygunluğuyla açıklanabilir. Sahneden beklenen, dramatik metinlerdeki bocalayan insanı yansılamasıdır. İzleyici, bocalayan insanın üzerine düşen gölgesiyle toplumsal problematiği içselleştime sürecine girer. Tiyatro salonundan bilinçlenerek çıkan izleyici, toplumsal değişim ve dönüşümün bel kemiğini oluşturacaktır.

Anahtar Kelimeler: tiyatro, Güner Sümer, küçük insan, aile, tip, Sevda Şener, tipoloji

ABSTRACT

GÜNER SÜMER'S COMMONERS
Gökhan Teker
September, 2018

The artist personality of Güner Sümer was shaped by the socialism which constituted the main problem in all his writing activities. Sümer, who was one of the persons crushed by the social irregularities during the period he lived, became the spokesman of this group. Güner Sümer reflected a social dilemma through the theme of commoners which were situated in the centre of his dramatic authorship. Indeed, according to Sümer, the main task of a dramatic writer was to raise the awareness of the people who wanted to be insensitive towards the disorder of the society. Witnessing the rise of commoners is the thing which can make a writer successful. Because of this, an author cannot look down to the society from a high tower. The group of intellectuals should witness the awaking of all the oppressed people regardless of their identity. The negligence of the person fighting with social problematic means that the dramatic author deceives himself. The purpose of writing this thesis is to address the middle-class types who create the core of Güner Sümer's dramatic texts by struggling with their desperation and worsening living conditions in the context of the political, social and economic problems of the period. Each of the heroes in the text symbolizes a different social problem. Güner Sümer reflected these problems through types in typical situations. It is intended to create dynamism by drawing the types in opposite and parallel shapes. Another feature of the dramatic text is that they are happening within a family environment. The human hands are faltering the effects of the ruined order on the family. The individuals outside the family symbolize the ruthless outer world with their malevolent features. The family-centred structure of the dramatic text can be explained by the stage technique and structure suitability of the smallest structure unit. The theatre is expected to reflect the faltering person in dramatic texts. The audience enter the process of internalizing the social dilemma through the shadow of the faltering person. The audience who leaves the theatre awakened will form the backbone of social change and transformation.

Key Words: theatre, Güner Sümer, commoners, family, type, tipology

ÖN SÖZ

Sahne sanatlarına ilgim beni Türkçe dramatik yazarlıkla ilgili bir araştırmaya yöneltti. Dramatik yazarlık yazarlar tarafından bir yan uğraş olarak görülmüş ve Türkçe edebiyatta olgunlaşamamıştır. Yazarlar tarafından ikinci plana atılan dramatik yazarlık ve az sayıdaki edebiyat araştırmacısının dramatik metinlere yönelik sınırlı sayıdaki çalışmaları dramatik metinleri baz alan bir tez hazırlamamda bana mantıklı gelen fikirlerin temelini oluşturdular.

Altmışlı yıllar, Türkiye için kültürel ve düşünsel anlamda bir aydınlanma çağı niteliğinde olduğundan merceğimi bu döneme tutma kararı aldım. Türkiye'deki düşünsel hayata üniversitelerin ve bilimsel dergilerin hâkim olmaya başlaması yazarlığa etki eden nesnel koşulları irdelememde kolaylık sağlayacaktı. Tezimin kapsamındaki 60'lı yıllar dramatik yazarlığının bu koşullardan ayrı ele alınması olanak dâhilinde değildir.

Güner Sümer'in yapıtları ve dramatik yazarlığı hakkında hazırlanan hiçbir tez bulunmamaktadır. Bu boşluğu dolduracak bir tez kaleme almanın heyecanı içerisindeyim. Güner Sümer, kısacık yaşamına altı dramatik metin yanında minimalist öyküler, yarım kalan bir roman, şiirler, çeviriler, tiyatro yönetmenlikleri ve aktörlük deneyimleri sığdıran çok yönlü bir sanat adamıydı. Türkçe edebiyatın büyük yapı taşlarından Adalet Ağaoğlu'nun en küçük kardeşi olan Sümer'in kalem faaliyetleri 1983'te ablası Ağaoğlu tarafından iki cilt halinde kitaplaştırılmıştır.

Dönemin dramatik eğilimlerini irdelerken büyük çapta faydalandığım yapıt Özlem Belkıs'ın 2003 yılında kaleme aldığı *1960'tan 1970'e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler* adlı doktora tezinin kitaplaştırılmış hali ve aynı yıl basılan *Kalemden Sahneye 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler* adlı incelemesidir. Tipolojik sınıflamayı da Sevda Şener'in *Çağdaş Türk Tiyatrosu'nda İnsan* adlı yapıtındaki kapsamlı sınıflandırmadan yola çıkarak yaptım.

Tezimin giriş bölümünde realist akımın insan odaklı yaklaşımından yola çıkarak tip kavramının çeşitli tanımlarına yer verdim. İnsanın tiyatro sahnesindeki temel simgesi tip kavramının dramatik aksiyondaki yerine, anlamına, sınırlarına farklı araştırmacı ve teorisyenlerden açıklamalarla değindim. İlk bölümde 1923 yılından başlayarak Güner Sümer'in de dramatik yazarlığını sürdürdüğü yetmişli yıllara kadar toplumsal, politik ve ekonomik alt yapılı dramatik eğilimleri ve aile kurumunun dramatik metinlerdeki yerini irdeledim. İkinci bölüm, Güner Sümer'in hayatı ve yazarlığı hakkındaki bilgileri içeren bölümdür. Üçüncü bölümde, Güner Sümer'in dramatik metinlerinde insanın konumu ve temsili, tiplerin dramatik aksiyona nasıl yön verdikleri üzerinde durdum. Son bölümdeyse Sevda Şener'in *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan* adlı yapıtındaki tipolojik sınıflandırmadan yola çıkarak Güner Sümer'in dramatik metinlerindeki tipleri sınıflandırdım.

Kaleme alacağım günü sabırsızlıkla beklediğim ön sözü bitirirken teşekkürlerimi iletmek istediğim birkaç kişi var. Yıldız Teknik Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünün saygıdeğer bölüm başkanı Prof. Dr. Yakup Çelik'e, gerek yüksek lisans ders dönemimde, gerekse tez yazım aşamamda bana gösterdiği anlayış, sabır, kolaylık, fedakârlık ve bilimsel rehberlik adına saygıdeğer hocam Dr. Öğr. Üyesi. Didem Ardalı Büyükarman'a, Güner Sümer'in oğlu Sinan Sümer'e, yoğun sahne yaşamına rağmen bastonuyla yardımıma koşarak çantasına doldurduğu fotoğraf, gazete küpürü, deneme, bildiri, eleştiri gibi materyalleri tarafıma sunan, eşi Güner Sümer'in hayatı ve sanatıyla ilgili en kapsamlı bilgilere ulaşmamı sağlayan ve bunu bir görev addeden Suna Selen'e sonsuz teşekkürler.

Bu süreçte tanıdığım arkadaşlarım Hasan, Selma ve Nilay'a da arkadaşlıkları ve samimiyetleri adına çok teşekkür ediyorum. Elinde büyüdüğüm, maddi ve manevi desteğini her zaman hissettiğim Özlem ablama, toplumun bana biçtiği dar elbiseyi söküp atmamdaki ısrarı için Sally'e teşekkür ediyorum. Son olarak da sahip olduğum en büyük servetim olan aileme, sevgi sofrasında büyüdüğüm yuvama sonsuz teşekkürler.

İstanbul; Eylül, 2018 Gökhan Teker

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **iii**

ABSTRACT ..... **iv**

ÖN SÖZ ..... **v**

İÇİNDEKİLER ..... **vii**

KISALTMALAR ..... **ix**

1. GİRİŞ **1**

2. 1923'TEN GÜNER SÜMER'E TÜRKÇE DRAMATİK YAZARLIKTA EĞİLİMLER **13**

3. GÜNER SÜMER'İN YAŞAMÖYKÜSÜ, SANATÇI KİŞİLİĞİ VE DRAMATİK YAZARLIĞI **35**

3.1. Güner Sümer'in Yaşamöyküsü 35

3.2. Güner Sümer'in Sanatçı Kişiliği ve Dramatik Yazarlığı 41

4. GÜNER SÜMER'İN DRAMATİK METİNLERİNDE İNSAN **59**

5. GÜNER SÜMER'İN DRAMATİK METİNLERİNDEKİ TİPLERİN İNCELENMESİ **64**

5.1. Kadın Tipler 64

5.1.1. Orta Halli ve Koruyucu Kadın Tipi 64

5.1.2. Orta Halli ve Bencil Kadın Tipi 71

5.1.3. Ezilen ve Sömürülen Kadın Tipi 75

5.2. Genç Kız Tipleri 81

5.2.1. Aydın Genç Kız Tipi 81

5.2.2. Züppe Genç Kız Tipi 84

5.2.3. Duygulu Genç Kız Tipi 87

5.2.4. Çaresiz Genç Kız Tipi 90

5.3. Erkek Tipler 93

5.3.1. Ülkücü Aydın Tipi 93

5.3.2. Olgun Erkek Tipi 99

5.4. Genç Erkek Tipi 105

5.4.1. Sorumsuz Genç Erkek Tipi 105

5.4.2. Duygulu Genç Erkek Tipi 119
5.5. Fırsatçı Tipi 123
5.6. Tüccar Tipi 125
6. SONUÇ 131
KAYNAKÇA 136
EKLER 142
ÖZGEÇMİŞ 164

KISALTMALAR

AST: Ankara Sanat Tiyatrosu
C: Cilt
çev: Çeviren
ed: Editör
haz: Hazırlayan
S: Sayı
s: Sayfa
Söyl: Söyleşi

1. GİRİŞ

Sanat akımları çağının toplumsal, ekonomik, kültürel ve bilimsel gelişmeleri sonucunda ortaya çıkmıştır. Realist ve natüralist akımlar büyük ölçüde aynı dönemsel şartların ürünleridir. Realist ve natüralist akımların ortaya çıkışı Avrupa'da endüstriye dayalı bilimin gelişmesiyle ve bilim - teknoloji ortaklığı sonucunda idealist felsefenin pozitivist felsefeye dönüşümüyledir.

Pozitivist felsefenin temelleri aydınlanma dönemi filozoflarından İngiliz emprist Francis Bacon'a (1561 – 1626) kadar uzanır. Bacon Aristotelesçi görüşlere karşı çıkarak gözlem ve deneyin temele alınıp bilimin bu esaslara göre yeniden kurulması gerektiğini savunmuştur. Saint Simon (1760 – 1825) ise bilimsel yöntemi temel alarak topluma yeniden yön vermek istemiştir. Saint Simon'un görüşlerini yayan ve pozitivizmin gelişmesini sağlayan düşünür Auguste Comte (1798 – 1857)'tur (Ural, 2006, 49). Comte pozitivizmin amaçlarını toplum olaylarını incelemek ve topluma yön vermek şeklinde açıklamıştır. Comte felsefesinin çıkış noktası geliştirdiği üç hal kuramıdır. Comte'a göre insanlık tarihi, bireyin gelişim tarihi ve insan bilgisinin her dalı üç evreden geçmiştir. Bu evrelerin ilki teolojik evredir. Teolojik evrede doğa olayları doğaüstü güçlerin sonucu kabul edilmiştir. İkinci evre metafizik evre olup doğaüstü güçler yerine soyut kuvvetlerin doğa olaylarına sebep olduğu görüşüne dayanır. Üçüncü ve son evreyse pozitif evredir. Bu evrede olayların metafizik sebeplerinin araştırılması yerine, gözlem ve akıl yürütmeyle maddesel kanunların keşfedilmesi yoluna gidilmiştir. Pozitif yani bilimsel evrede amaç insana faydalı olabilecek gerçeklerin tespit edilmesidir (Ural, 2006, 49).

Comte'un bu görüşleri sonucunda edebiyatta ruha karşı madde, tanrısal gerçeğe karşı duyusal gerçek, sezgiye karşı gözlem ve dinsel inançlara karşı laik düşünceler gelişmiştir (Şener, 1998a, 168). Pozitivist toplum görüşü sanata aktarılmış ve Auguste Comte'un pozitivist görüşleri benimsenmiştir. Yazarların somut gerçeklere yönelmesinde, nesnellik ve bilimsellik tutkusunda, acı gerçeklerin

üzerine gitmesinde, ahlâk kurallarına bağlı kalmamasında ve duygusallıktan kaçınmasında pozitivist etken söz konusudur.

Natüralist ve realist edebiyatın gelişmesinde etkili olan en önemli düşünürler Fizyolojist Claude Bernard, Sosyolog Hippolyte Taine ve Charles Darwin'dir. Edebiyatta natüralizmi en yakından etkileyen düşünce sistemi Charles Darwin'in (1809 – 1882) Evrim Teorisi'dir. Darwin *Türlerin Kökeni (The Origin of Species)* (1859) adlı yapıtını yayımladıktan sonra, XIX. yüzyılın ikinci yarısında Batı dünyasında din, gelenek ve bilim arasında büyük fırtınalar kopmuştur. İnsanın sahip olduğu fiziksel ve ruhsal evrim seviyesine erişmek için milyonlarca yıl süren bir evrim süreci yaşadığı ve böyle bir evrim sürecini sürdürmekte olduğu düşüncesi, Batı kültürünün geleneksel değerlerini ve Hıristiyanlığın dogmalarını kökünden sarsmıştır.

Darwin, *"İnsanın Düşüşü" (The Descent of Man)* (1870) adlı yapıtında insanın yaşadığı bu evrim sürecinde güçlünün yaşaması ilkesini özellikle vurgulamıştır. Evrim süreci ve yaşam savaşı içinde çevreye en iyi uyumu sağlamak için normdan sapma yapan ve uyum için karakteristik özellikler geliştiren organizmalar, bu özelliklerini genç nesillere aktarmakta ve güçlünün yaşamasını sağlamaktadırlar. Evrim doğada ve insanda, güçlünün yaşamasıyla olanaklıdır (Kantarcıoğlu, 2009, 139).

Hippolyte Taine (1893 – 1828) edebiyatı ve sanatı insanın doğal işlevleri olarak görür. Taine'ye göre insanın yaratıcı yeteneği üç etmen egemenliği altındadır. Bu etmenler soy, ortam (coğrafi ve toplumsal çevre) ve dönem (belli bir tarihsel süreç)'dir. İnsanın yaratımı sanat ve edebiyat farklı coğrafi, toplumsal ve kültürel etkilere göre değişik biçimlere bürünmüştür. Bundan ötürü Taine, yazınsal yapıtları ve sanat ürünleri eleştirisinde ya da açıklamasında insan ile yapıtı birleştirir. Yazarın ana yeteneğini sorgularken de soy, ortam ve dönemi belirleyici etmenler olarak görür. Yazarı kuşatan bu üç etkenden yola çıkarak yapıtın soyağacını çözmeye girişmiştir. 1882'de tamamladığı *Sanat Felsefesi* adlı yapıtında sanatı tarihe dayandırarak anlamlandırmıştır. Anlatımsal özelliklerin araştırılması sanat yapıtının incelenmesinde önemli bir yer tutar. Bu açıdan tarih insanların yakından tanınmasına katkı sağlamıştır (Rıfat, 2008, 88).

Hippolyte Taine, düşünceleriyle yazınsal incelemeye, dönemine göre farklı sayılabilecek bir bakış açısı getirmiştir. Taine'nin bu görüşü dizgesel olmaya çalışan bir kafa yapısının pozitivist ve akılcı bir yaklaşımıdır. Çevresindeki düşünceleri ve kavramları doğrulamaya çalışan bir kuramcıdır. Olgular doğrulanmak için varsalar, yazınsal yapıtlar da doğrulanmayı bekleyen olgulardan biridir. Bir roman, Taine'nin bakış açısına göre kendi kendini tanıtmaya yarayacak deneyimler yığınından başka bir şey değildir. Yazınsal eleştiriyi Saint – Beuve'un (1804 – 1869) tasarlamış olduğu düşüncelerin doğal tarihi savına dayanan bir etkinlik olarak tasarlamıştır. Çünkü eleştirmen, ruhun doğa bilimcisidir ve eleştirmenin görevi her yazar için soy, ortam ve dönem koşullarıyla belirlenmiş temel yeteneği bulmaktır (Rıfat, 2008, 89). Bir yazarı anlamak için dönemin toplum ve kültür durumunu kavramak gerektiğini ve sanatın çevrenin ürünü olduğunu ileri sürmüştür. Bu bilimsel tavır Hippolyte Taine'nin gözlem, hipotez ve hipotezin insan unsuruyla formüle edilmiş bulgularının ürünüdür. Bulgu ve varsayımlara göre insan kalıtımla gelen bireysel özelliklerine, gövde ve ruh yapısına, toplumsal ortamına, bu ortamın ekonomik koşullarına, gelenek ve değer yargılarına bağımlıdır.

Taine'nin çevresine yazgılı insan fikrini realist sanat ve edebiyat adına yetersiz bularak felsefi bir doktrin olarak realizmin tanımını insan merkezliliğe göre düzenleyen filozof William James'tir. Pragmatizm ve çağdaş hümanizmin kurucusu William James (1815-1902) insanı, değerin kaynağı ve ölçüsü yapan felsefenin temelinde deneyimi bulmuş ve çağın deneyim doktrinini geliştirmiştir. İnsanın sadece çağdaş değerlerini değil, geçmiş ve gelecekteki değerlerini de çok kapsamlı felsefi bir konuma oturtan James, insanı evrenin merkezine koymuştur James, pragmatizmi bir analitik metotlar sistemi olarak tanımlamıştır. Hümanizm ise insanın deney ve tecrübelerinden kaynaklanan, gerçekliği ve geçerliliği kanıtlanmış değerleri bir sentez içinde sistemli bir şekilde sunan sentetik bir metotlar sistemidir.

Eleştirel gerçekçiliğin temeli pragmatik felsefenin amacı analitik ve sentetik metotlarıyla insan deneyiminden kaynaklanan tüm değerleri evrensel bir sistemde birleştirip kendi metafiziğini oluşturmaktır. James, Darwin'in Evrim Teorisi'ni kabul etmiş, fakat bu teorinin savunduğu, insan hayatını yöneten mekanik ilkelere karşı çıkmıştır. James, natüralizmin ve XIX. yüzyıl materyalizminin bilimsel kaderciliğini

reddetmiş, geçmişteki rasyonel ve dogmatik felsefelerin insan tecrübesinden kopuk otoriter felsefi sistemlerini kabul etmiştir.

William James'e göre evren sürekli değişmekte ve gelişmekte olan bir kaostur. İnsan milyonlarca yıldır devam eden bir evrim sürecinin ürünü olup beden ve ruh olarak aynı evrim süreci içinde yaşar. İnsanın beden ve bilinç evrimi arasında güçlü bir ilişki vardır. Sürekli değişen bu ortam içinde insan, mekanik bir evrimin ve rastlantıların kurbanı olmak zorunda değildir. İnsan, tarihsel süreçte, dış dünyanın kaosuna istediği değer ve düzenleri kabul ettirmiş, dünyasına kendi istek, arzu ve beklentileri doğrultusunda şekil vermiştir. James'e göre insan natüralizmde olduğu gibi kendi dışındaki güçlerin ürünü ve oyuncağı değil, canlı doğanın üstünde sınırlı olmasına karşın kusursuzlaşabilen bir varlıktır. James değerin kaynağı olarak insanı ve deneyimi göstermiştir. Deneyim, dış dünyanın hiç durmaksızın değişen akışkan ortamında özne ve nesnenin kesişimidir. İnsana ait değerler bu kesişme anının koşullarıyla geçerli olur. İnsanın hipotez ve iddiaları kendi duygu, düşünce ve arzuları doğrultusunda oluşup deney ve tecrübe merceğinden geçtikten sonra gerçekleşmektedir (Kantarcıoğlu, 2009, 151 - 152).

Realizmin natüralizmden ayrılan temel yanı realist düşüncenin natüralizmin çevresine yazgılı insan tanımını yetersiz ve sübjektif bulmasıdır. Romantizmin gerçekten kopuk hayalciliğine ve insanı tanrılaştıran felsefesine de karşı çıkan realizm, kendi insan, tabiat ve estetik kavramlarını eleştirel gerçekliğin temelleri üzerine oturtmuştur. Eleştirel gerçekçilikse kendi metotları olan pragmatizm ve hümanizmle özdeşleştirilmiştir. Çünkü eleştirel gerçekçilikte bireysel veya toplumsal gerçeklerin belli bir dünya görüşü ekseninde eleştiri süzgecinden geçirilerek anlatılması esastır. Bu da belli bir insani bilincin var olması sonucunda gerçekleşecektir. Balzac, Stendhal, Guy De Maupassant, Charles Dickens, George Eliot, Maksim Gorki, Tolstoy, Çehov gibi yazarlar sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasi şartları içinde ele aldıkları insanı, olayları ve durumları bir eleştiri süzgecinden geçirerek dikkatlere sunarlar.

Gerçekçilik veya gerçek tüm sanat akımlarının üzerinde ısrarla durduğu ana sorunsallardan bir tanesidir. Tarih boyunca gerçeğin ne olduğu tüm yazınsal akımlar tarafından tartışma konusu edilmiştir. Tarihin akışı içinde gerçeklik tanımında bir fikir birliği sağlanması mümkün olmamıştır. Akımların gerçekliğe ilişkin fikir

ayrılığına düştükleri başka bir konu da gerçeğin sanatta ve yazınsal yapıtlarda nasıl yansıtılması gerektiğidir. Realizmin gerçek ve bu gerçeğe ulaşmada başvurduğu gözlem ilkeleri insan ve toplum adınadır.

Realist edebiyat ve sanatın amacı çağdaş sosyal insanın ve toplum hayatının nesnel bir biçimde yazınsal yapıta aktarılmasıdır. Bu nedenle realistler, toplumun her katmanında ve her ortamında yaşanan hayatı (sarayı, köşkü olduğu kadar köyü), bu hayatın her türlü insanını (aristokratı, ruhbanı olduğu kadar burjuvayı, köyü işçiyi) ve onların bin bir çeşit sorunlarını güzeli olduğu kadar çirkini de ön yargısız bir biçimde tasvir etmişlerdir. Burada, James'in insan merkezli realizm anlayışıyla karşılaşılır. Realistler, insanı ele alırken insan gerçeğini bilimin verileriyle sınırlamazlar. Yukarda bahsedildiği gibi James, Darwin'in çevresine yazgılı insan düşüncesini reddetmiş ve insanın bilinçlenerek çevresine hâkim olmasıyla ideal insanın yaratılmış olacağına inanmıştır. İnsanın içinde bulunduğu durumun gerçekçiliği kadar yakın gelecekteki idealleri de yapıtlardaki yerini almıştır.

XIX. yüzyılda bilimsel ilerlemelerin etkisiyle I. Dünya Savaşı sonlarında ortaya çıkan ekonomik, politik ve toplumsal altyapılı maddeci dünya görüşü edebiyat ve tiyatro dünyasında derin yankılar uyandırmıştır. Tarihsel maddeciliğe göre, üretim güçleri ve üretimi yapan sosyal grupların birbirleriyle olan ilişkisi toplumun üstyapısı denilen ahlâki, hukukî ve dinî düşüncelerini ve sanat anlayışını oluşturur. Bundan ötürü bir toplumun üstyapısını ve burada meydana gelen gelişmeleri anlamak için altyapıyı bilmek gerekir. Felsefe sistemlerinin doğuşu, dinsel inançlardaki değişimler ve yeni sanat formlarının ortaya çıkması ekonomik yapıda meydana gelen değişikliklerin sonuçlarıdır. Sınıflara ayrılmış bir toplumda üstyapı, ekonomik bakımdan egemen durumdaki sınıfın düşüncelerini ve isteklerini yansıtır. Başka bir ifadeyle, bir toplumun ideolojisi o toplumdaki egemen sınıfın çıkarlarını korumak ve meşrulaştırmaya yöneliktir. Sanat da üstyapının bir parçası olduğuna göre döneminin ideolojisini yansıtacak, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde egemen sınıfın çıkarlarına hizmet edecektir. Böylece, toplumun altyapısı üstyapı ideolojisini belirleyecek ve sanat yapıtı da bu ideolojiyi yansıtan bir araç olacaktır. Altyapı ile üstyapı arasındaki ilişkilerin ne derece kesinlikle uygulanacağı sorunu tartışmalara yol açmıştır (Moran, 2016, 43 - 44).

Edebiyat ve toplum arasındaki ilişki toplum üzerinde yönlendirici etkisi olan ekonomik, sosyal ve politik sistemlerdeki sorunların yansıtılmasına dayanır. Edebiyat kuramcıları, toplumun edebiyat üzerindeki etkisini göstermek ve tanımlamak, edebiyatın toplum içindeki yerini belirleyip kararlaştırmak için inceledikleri yapıtlardaki ortak yönleri saptadıktan sonra kuramlar üretirler. Edebiyata karşı takınılan bu sosyolojik tavır özellikle belirli bir toplum felsefesine inanan ve bunu savunan eleştirmenler grubunca desteklenir (Wellek, Varen, 1993, 74).

Marksist teorisyenler edebiyat ve toplum arasındaki ilişkiyi yalnız incelemekle kalmazlar. Eleştirmenler, bu ilişkilerin hem yaşanılan çağda hem de gelecekteki "sınıfsız" toplumda nasıl olması gerektiği konusunda da görüş bildirirler. Yapıtlardaki sosyal ilişki ve imaların geçmişte nasıl olduklarını söylemekle yetinmeyip bugünkü durumlarını ve gelecekte nasıl olması gerektiklerini de belirtirler.

Yazınsal yapıtlar sınıfların ortadan kalktığı sosyalist toplumda daha iyi bir dünya kurulması için insan yeteneklerini geliştirmeye yardımcı, doğa ve toplum içinde uyumlu bir yaşam sürdürmede destekçidir (Oktay, 1986, 25). Lukacs "Umutsuzluk felsefesinin bir dünyanın çöküşüne ve kültürün yıkılışına gözyaşı döktüğü yerde, Marksçılar yeni bir dünyanın doğum sancılarını gözler, bunları hafifletmeye çalışır, doğuma katkıda bulunurlar." der (Lukacs, 1987, 8). Fakir Baykurt, *Anadolu Garajı* adlı öyküsünün başında kaleme aldığı "Sanatın Bugünkü Devrimci Görevi" adlı denemesinde, ucu dünyayı değiştirmeye varmayan hiçbir eylemi devrimci saymadığını belirtir. Lukacs ve Baykurt'un belirtmek istedikleri tam da toplumcu gerçekçiliği diğer realist yaklaşımlardan ayıran özelliktir. Toplumcu gerçekçilik, yeni bir insan, yeni bir ahlâk, yeni bir değer ve yeni bir toplum yaratmak amacındaki ideolojik bir harekettir (Tunalı, 1993, 146).

Marksçı tarih felsefesi insanı bir bütün olarak ele alır ve çözümler. İnsani evrimin tarihini, gelişimin çeşitli dönemlerinde bütünlüğe ulaşma ya da ulaşamama olgusuyla bir bütün olarak düşünür. Bütün insani ilişkileri yöneten gizli yasaları ortaya çıkarmaya çalışır. Toplumcu hümanizmanın amacı eksiksiz insan kişiliğini yeniden kurmak insanı toplumda uğradığı sapmalardan ve dağılmalardan kurtarmaktır. Marksist edebiyatın merkez kategorisi ya da ölçütü, hem karakterlerde

hem de durumlardaki genel ve özneli organik olarak birbirine bağlayan kendine özgü sentez tiptir. Tip ortalama niteliğe sahip değildir ve bireysel yönüyle nitelik kazanmaz. Tip, insani ve toplumsal açıdan temel belirleyicilerin en yüksek gelişim düzeyinde bulunduğu, onlardaki gizli olanakların sonuna kadar açıldığı, ortaya konduğu, insanların, dönemlerin zirvelerini ve sınırlarını somutlaştıran çizgilerin sonuna kadar temsilidir (Lukacs, 1987, 13 - 14).

Engels, Margaret Harkness'in *Şehir Kızı* romanına yazdığı eleştiri mektubunda "Gerçekçilik, ayrıntıların gerçekçiliğinden başka, tipik durumlarda tipik kişilerin gerçeğe uygun şekilde gösterilmesidir." (Engels, 1985, 47 - 48) şeklindeki tanımıyla tipik olanı gerçekçiliğin kendisi olarak görür.

Gerçekçilik, insanı ve toplumu görünümlerinin yalnızca şu ya da bu yanını göstermek yerine iki kavramı da eksiksiz, bütün varlıklar olarak betimler. Gerçekçiliğin karşı çıktığı, kişilik bütünlüğünün ve insanlarla durumların nesnel tipikliğinin, anlık, geçici ruh haline aşırı bağlılıklarla ortadan kaldırılmasıdır (Lukacs, 1987, 14). Yazar, gerçek insan tiplerini keşfetmek üzere derinlere indikçe tüm insani kişiliğin büyük tragedyasını ortaya çıkararak modern toplumu gözleri önüne serer. Lukacs, tipleri insan davranışlarının değerlendirildiği birer olgu sayar. Bunlar tarihsel gelişimleri içinde ortaya çıktıkları alandaki toplumsal eğilimleri ve toplumun değişim sürecini gösterirler. İnsanlar içinde bulundukları çevrede ağır basan bir takım güçlerle değişirler. Fakat değişen tek tek insanların kişilikleri değildir. (Lukacs, 198, 141). Toplumsal bir değişim söz konusudur.

Teknik anlamda tipik bir kahraman bir hikâye kahramanının öz benliğinin toplumdaki nesnel güçlerce belirlemesiyle ortaya çıkar. Belli bir tarihsel dönemin belirleyici etkenleri kişiliklerde yoğun olarak görülebilir. Yani her tip sosyal, ekonomik ve tarihi şartların o dönem içindeki odaklaşmasının bir sonucudur. Bu kişilerdeki bireysel özelliklerle tipik yanları birbirine bağlayan diyalektik bir ilişki vardır. Aslında her tipik kahraman devrinin yaşayışına bütün kişiliği ile tepki gösterir. Her tip biraz da devrine karşı sosyal bir tenkittir. Bu sebeple, belli bir tarihsel dönemde bir olay yalnız bir tiple temsil edilebilir (Lukacs, 1986, 141).

Albert Camus, edebiyatın çabasının ve amacının kapalı evrenler ve eksiksiz, ideal tipler yaratmak olduğu düşüncesindedir. Bu mükemmel tipler yarattıkları imajlarla topluma yol gösterirler. Batı yaratımlarında günlük yaşamını yeni baştan

çizmekle yetinmez. Kendisini ateşlendiren büyük imgeler yaratmak ister durmadan, bunların arkasından koşar (Camus, 2015, 242).

Ancak bu kahramanlar halktan biri gibidir. Bizim dilimizi konuşur, zayıflıkları bizim zayıflıklarımız, güçleri bizim güçlerimizdir. Evrenleri bizimkinden ne daha güzel, ne daha sağlamdır. Buna karşın yazgılarının sonuna dek koşarlar, tutkularının son noktasına kadar giden kahramanlar gibi altüst edici kahraman da olmaz (Camus, 2015, 246).

Mehmet Kaplan ise tip hakkında şunları belirtir:

> "Hayatta ve edebiyatta muayyen bir tipin yaşayabilmesi, onu idealize eden bir toplumun bulunmasına bağlıdır. Tip, bir özleyişin ifadesidir. Fakat bu özleyiş toplumun içinde bulunduğu tarihi an, sosyal durum ve medeniyetle yakından ilgilidir. Bunlar değişince, onlara cevap veren reel ve ideal tipler de değişir." (Kaplan, 1985, 66)

Yukarıdaki ifadelerinde Kaplan, Lukacs'ın ve Taine'nin fikirlerini birleştirmektedir. Her toplumun, ihtiyacı olan yeni tipler vasıtasıyla kendisini geleceğe taşıdığını söyleyen Kaplan'a göre, tipler, içinde yaşadıkları kültür ve medeniyetin mahsulüdürler. Dünya görüşlerini, ahlâk telakkilerini, davranış örneklerini çocukluktan itibaren içinde yaşadıkları toplum ve çevreden almışlardır (Kaplan, 1985, 66). Tipler değerler sistemi içinde yer aldıklarına ve bu değerler uğruna savaştıklarına göre, doğrudan doğruya bu değerlerin taşıyıcısı, yayıcısı ve devam ettiricisidirler (Kaplan, 1985, 120).

Değişik iki tip tanımı da Zeynep Karabey'in Ferit Edgü ve Berna Moran'la yaptığı söyleşilerde vardır. Ferit Edgü, tipin insanların belli koşullarda birbirine benzeyen tepkiler gösterdiği görüşünden kaynaklandığını belirtir. Bu görüş XIX. yüzyıla hakim determinizm felsefesinin edebiyata yansımasıdır (Edgü, 1982, 98). Berna Moran'a göre tip kendi dışında bir şeyi temsil eden roman kişisidir. Romancı romanı yoluyla bir şeyler söylemek istiyorsa, tezli bir roman yaratmak dileğindeyse, bunun bir yolu tiplere bağlı kalmak, söylemek istediklerinin anlamını onlarla dile getirmektir. Tipiklik sembolizm de değildir. Tip yazarın hayat hakkında söylemek istediği şeyleri taşıyacak bir araçtır. Yazarın söylemek istediği şeyin niteliğine göre, tipin de nitelikleri değişir. Ayrıca döneme göre ve ulusal gelenekler içinde de tip kavramı değişebilir (Moran, 1982, 97).

Tiyatro bilimcisi Sevda Şener, tipin oluşumundaki etkeni tiyatro sanatından yola çıkarak açıklar. İnsanın hem birey hem de toplumun bir parçası olarak genel

nitelikleriyle yansıtılması diğer insanlarla benzerliklerinin saptanması koşuluna bağlıdır. Saptanan benzerliklerin bir veya bir kaçının spesifikleştirilerek belirtilmesiyle tip oluşur. Tip, insana özgü genel bir özelliğin bedenleştirildiği kişidir. Tipler insana ait doğal ya da toplumsal bir özelliği ve bu özelliğin evrensel anlamını belirtirler (Şener, 1972, 16). Tipin tek yönlülüğü gelişigüzel çizildiği anlamına gelmemelidir. Bu özelliği tipi güçlü kılan ve yazar eliyle sivriltilen tarafıdır.

Karakterse kişinin oluşmasında etkili psikolojik, biyolojik ve toplumsal etkenlerin kendisini koşullayan olay veya durumlar içinde sergilenerek sentezlenmesidir (Şener, 1972, 29). Karakter, tipe ait özellikleriyle geneli, bu özelliklerin yazar eliyle yaratılan yeni bir sentezini ortaya koymasıyla da özeli yansıtır. Karakter, gerçekçi bir tip görünümüyle genelken, karmaşık yanıyla özeldir. E.M. Forster, *Romanın Unsurları (Aspects of The Novel)* adlı yapıtıyla karakter eleştirisini romana kazandırır. Forster roman eleştirisine yuvarlak ve düz karakter terimlerini getirir. Düz karakterler XVII. yüzyılda insan mizacındaki hakim unsurları temsil eden tipler ve karikatürler olarak tanımlanır. Düz karakter tip tanımına uygundur. Eğer düz karakterler, birden fazla nitelik veya unsura sahip olmaya başlarlarsa yuvarlak karakter olmaya başlarlar (Stevick, 1988, 172). Forster'in ve Şener'in karakter tanımları tipten hareketle oluşturulur. Tip, karakterin çizilmesindeki ana koşuldur.

Güner Sümer'in dramatik metinlerindeki aksiyonu irdelemekte Etienne Souriax tarafından kuramlaştırılan ve dramatik aksiyonun ortaya çıkışında etkili olan güçleri altı ayrı işleve ayıran teoriyi açıklamak gerekir. Souriax'a göre altı işlevsel gücün ilki tematik güç veya asıl kahramandır. Bir olayın gerçekleşmesi iki karşıt gücü gerektirir. Bu karşıt güçlerin ilki aksiyonu başlatan, istek ve kaygıların bir nesnesi değil, öznesi konumundaki ve deneyim sahibi olarak ilerleyen güçtür. Etienne Soruiax, tematik güce bağlı aksiyonun sebeplerini, isteğe, korku veya sevilme ihtiyacına bağlamıştır. Dramatik aksiyonun ikinci koşulu düşman koşuludur. Dramatik unsurun ilerlemesi bir çatışmanın var olması koşuluna bağlıdır. Birinci derecedeki kahramanla temsil edilen tematik gücün karşısında konumlanacak karşı bir güç gerekir. Kahramanın gelişmesine, ilerlemesine, misyonunu tamamlamasına

engel olmak için ortaya çıkar. Karşıt kahraman, başat kahramanın gelişmesinde engelken daha sonra kahramanın kendini gerçekleştirmesine yardım eder.

Üçüncü dramatik koşulsa, hedeflenen amacın bir simgesi ve nesnesidir. Kahramanı harekete geçiren bir eksiklik, problem ve korku olmalıdır. Dramatik durumların dördüncüsü yönlendirici olup çatışmaya yön vermesiyle önem taşır. Olayın düğümü bu yönlendirmeyle çözüme ulaşır. Bir bakıma olayın olumlu veya olumsuz dengesini kuran, olayın gidişatını çizen bir belirleyicidir (Bourner, 1989, 150).

Alıcı kahraman beşinci dramatik unsurdur. Bir çatışmada her zaman başkahraman kazanan olmaz. Bir başka kahraman da savaştan galip çıkabilir. Asıl kahraman elde edeceği zaferi, kendisi için değil, bir başkası için ister. Goriot Baba'nın kendisini hiçe sayarak yalnızca kızlarının mutluluğunu düşünmesi gibi. İşlevsel dramatik aksiyonun sonuncusu yardımcı kahraman unsurudur. İlk dört temel işlevin yerine getirilmesinde bir başkasının yardımına gerek olabilir. Bunların her zaman insan olması gerekmez. Bazen bir durum, bir belge, bir konuşma veya başka bir şey de yardımcı kahraman işlevini üstlenebilir.

Yazar kimi zaman kendi sözcülüğünü yapacak birine anlatıcı rolü verir. Yansıtıcı rolündeki anlatıcıların çoğu böyledir. Yazar, kendi dünya görüşünün, anlayış ve düşünüş tarzının temsilcisi bir kahramanın kimliğine bürünebilir. Yapıtın kendi alanı dışına taşan bu tutum, biyografik yöntemle yapılacak bir araştırma ile ortaya konabilir. Bütün bunların dışında temel hiçbir fonksiyonu olmayan, ancak varlıkları ile bir fon görevindeki kahramanlar vardır. Bunların tek fonksiyonları, kalabalık sahneleri yaratmak, sosyal yapının genel eğilimlerini vermek, ihtiyaç duyulan mahalli rengi yansıtır (Bourner, 1989, 151).

1960 – 1970 yılları arasında Türkçe dramatik yazarlık büyük bir ilerleme kaydetmiştir. Ödenekli tiyatroların yerli dramatik metinlere daha çok önem vermesi, özel tiyatroların sayısının büyük bir artış göstermesi, 1961 Anayasası ile yazara görece bir özgürlük sağlanması bu gelişimin başlıca etkenlerindendir. Bu dönemdeki dramatik eğilimlerden birisi, dramatik yazarların ekonomik, politik ve toplumsal yapıdaki bozukluğun aile kurumu ve birey bağlamı üzerindeki etkisine dayanarak aile dramları kaleme almalarıdır (And, 1973, 580). Aile kurumundaki parçalanma, geleceğe dair güvensizlik ve bireydeki pesimist etkiler, ekonomik, politik ve

ekonomik yapıdaki aksaklıklar sonucuyla ortaya çıkar (Şener, 2003, 25). Yazarların bu tematik eğilimi toplumsal tipler yaratmalarını gerektirir. Şener, toplumsal tiple ilgili şunları belirtir:

> "Bu tipler toplumun genel özelliklerini somutlaştırmaktadırlar. Çeşitli toplum birimlerinin ve kurumlarının üyelerini, toplumsal ilişkilerdeki karşıt güçleri simgelerler. Toplumsal yaşantının dramatik ve komik yönlerini canlandırırlar. Toplumsal tipler, toplumun portresini çizmekte olduğu kadar, toplum sorunlarının temel öğelerini belirlemekte de kullanılmaktadırla**r." (**Şener, 1972, 27)

Dramatik metinlerini 60'lı yıllarda ve 70'li yılların başlarında kaleme alan Güner Sümer, toplumsal tiplerin ayrıntılı iç gerçeklerini yansıtmada başarılıdır. Sümer'in dramatik kahramanları çaresizlik içerisinde bunalmış, yaşam koşulları sonucunda acı çeken, geçim sıkıntısıyla boğuşan orta halli tiplerdir. Küçük esnaftan, küçük memurdan oluşan bu kesim, çıkar savaşlarının egemenliğinde ezilmeye mahkûmdur. Kişiler tüm çabalarına karşın bu mücadelenin aile düzenlerini, aşk ve evliliklerini etkilemesine engel olamazlar. Bu durumla başa çıkma istekleri onları yasalarla ya da toplumun yerleşik değerler sistemi ile karşı karşıya getirir.

İnsan, sınıfsal yapıda kapitalist üretim biçimi dolayısıyla ötekileşmiş ilişkiler içinde bulunur. Bu ilişkiler onun gerçeği anlamasına engeldir. Yazarın görevi bu bilinci kazandırmaktır. Yazar gerçeğin bilgisini vermelidir. Böylece bilinçlenen insan, sınıfının çıkarlarını kavrayıp dünyayı değiştirmek amacıyla mücadele edebilir. Bu mücadelenin sonunda da sosyalist toplum düzenine geçilir (Oktay, 1986, 24). AST'nin yönetimindeyken verdiği ve 1 Mayıs 1968 tarihli *Varlık* dergisinde yayınlanan bir röportajında "Sahne bizim için kendi zevklerimizi tatmin ettiğimiz bir yer değildir. Orada doğrunun araştırmasını yaparız." şeklinde konuşan Sümer, yazarlık anlayışını açıkça dile getirir (Şener, 1968, 13). Kaleme aldığı dramatik metinlerin bireylerin dramından toplumsal sorunlara doğru açılan yapısal düzeni izleyiciyi gerçekler üzerinde düşünmeye ve bu durumun içinde bocalayan insanın dramını algılamaya davet eder (Sümer, 2006a, 5). Olaylar arasındaki nedensellik bağının yarattığı etki tiplere karakterize nitelikler kazandırmaya başlar. Toplum kişiyi var eden ve onu yönlendiren başlıca koşuldur. Kişinin ruhsal bunalımı toplumsal yapının bir sonucudur.

İnsan, ilkin tek kişidir, bireydir. Birey olan insanın kökeni toplumdur. Marx, Artistoteles'in öne sürdüğü "antropos zoon politikon" (insan toplumsal bir canlıdır) anlayışına uyarak insanı toplumsal bir varlık olarak belirler:

> "Birey, toplumsal bir varlıktır. Onun yaşam olayı, toplumsal yaşamın bir dışlaşması ve somutlaşmasıdır. İnsan özel bir birey olduğu ölçüde bir birey ve toplumsal varlık, birey olduğu ölçüde toplumsal ve ideal bir bütünlüktür. Gerçekte insan, insani yaşam olayının bir bütünlüğü olduğu gibi, düşünülen ve duyusal olarak kavranan toplumun subjektif bir varlığıdır." (Tunalı, 1993, 85 - 86)

15 Ekim 1965 tarihli *Varlık* dergisinde Sümer,"Bazı kişiler toplum ve bireyi birbirinden ayrı yorumluyorlar. Bireyin öz çıkarının farkında olmadan bir toplum, toplum olma niteliğini kazanamaz. Bir sanat dalı bireyin kendini anlamasına yararlı oluyorsa topluma da yararlı oluyor demektir. Ve günün birinde bireyler söz konusu olmadan topluma" (Alpsal, 1965, 10) şeklinde konuşur.

Dramatik yazarlar, altmışlı yıllarda ekonomik, politik ve toplumsal yapıdaki kargaşanın özelde bireyin geneldeyse toplumun üzerindeki etkilerini dramatik metinlerine konu edinmişlerdir. Bu bozuk, güvensiz ve yetersiz yapının aynı niteliklere sahip bireyler üretmesi yazarları tipler yaratmaya iter. Çünkü tipik olanın gösterilmesi toplumsal olanın ortaklığını ve gerçekçiliğini kanıtlar. Ekonomik, politik ve toplumsal bozuklukların dramatik metinlere konu olmasının altında toplumcu bakış açısı yani bireyi aydınlatma ve daha iyi bir dünyanın var olabileceği düşünceleri yatar. Yazarlar merceklerini toplumsal ve ekonomik yapının temelindeki çelişkilerden doğan sorunlara ve bu sorunların bireylere yansımasına tutmuşlardır.

Güner Sümer'in dramatik yazarlığı bireyin açmazlarına toplumsal bozuklukların neden olduğu kanısına dayanır. Güner Sümer'in birey ve toplum yaklaşımı Marksist görüşle uygunluk göstermektedir. Toplum ve bireyin ayrılmaz bir bütün olduğu ve karşılıklı ilişkilerle devinim halinde oldukları düşünülür. Sınıflı toplumda bireyin aydınlaması toplumun aydınlanmasını getirir. Bu aydınlanmayı sağlayacak olansa tiyatrodur. Toplumsal sorunların sahne aracılığıyla dile getirilip çözümlenmesi özelde bireye genelde de topluma yönelik bir iyileştirme sürecini başlatır. Toplumun genelini yansıtan sorunları en anlaşılır biçimde sergilenmesi tipik olanı tipler aracılığıyla göstermektir. Güner Sümer dramatik kahramanları aracılığıyla toplumun tipik gerçeklerini gösterir. Sümer'in amacı bu tipleri kullanarak toplumsal sorunları göstermek ve izleyiciyi düşünmeye sevk etmektir. Öteki konumda bulunan insanı aydınlatmak Güner Sümer'in dramatik yazarlığının başlıca amacıdır. Tezimizin ilerleyen sayfalarında bu tipler Güner Sümer'in sanatçı kişiliği bünyesinde ve toplumsal bağlamda ele alınacaktır.

2. 1923'TEN GÜNER SÜMER'E TÜRKÇE DRAMATİK YAZARLIKTA EĞİLİMLER

Bağımsızlık Savaşı, Türkiye'nin tüm politik ve toplumsal yapısını değiştirmede etkin bir araç olur. Mustafa Kemal Atatürk uzun savaşlar sonunda kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ni çağdaşlaştırmak adına mücadelelere girişmiştir. Atatürk'ün amacı dogmatik bir düşünce yapısına sahip toplumu ilerletmek ve Batı uygarlığına dayanan yeni bir çağdaş düzen kurmaktı. Cumhuriyet döneminde yapılan köklü değişimler ülkenin sanat anlayışında da kendini göstermiştir. 1923 yılı Türk siyasi ve toplumsal hayatında olduğu kadar sanata dair bir değişim ve dönüşümün de miladıdır. Atatürk resim, heykel, müzik, tiyatro ve mimari gibi bütün güzel sanatları kültürün oluşumu içinde ele almak ve değerlendirmek gerektiğini belirtmiştir. Kültürel ilerlemenin müzik ve sahne sanatlarının modernleştirilmesi ve bu sanatlarda Batı zevkinin benimsenmesine bağlı olduğu gerçeği yadsınmamıştır. Atatürk ve cumhuriyetin diğer ileri gelenlerine göre bu sanatların okullaştırılması şarttı.

Anadolu topraklarında yüzyılların biriktirdiği korku, kuşku ve güvensizlik duygusu Kurtuluş Savaşı sonrası ulaşılan zaferin sevinciyle bir arada yaşanmıştır. Sonuç olarak aydınlanma felsefesine, bilime, aklın doğrusuna inanmış devrimci aydınlarla bağnaz, yobaz, öfkeli ve tutucu kesimin çatışması kaçınılmaz oldu. Bir başka toplumsal çatışma da eski İstanbul terbiyesinin geleneksel ölçülerini, modern dünyanın incelik ölçüleriyle bağdaştırmış olanlarla modernliği tüm değer yargılarının yadsınması olarak algılayanlar arasındaki görüş ayrılığı kaynaklı ortaya çıkmıştır.

Günlük yaşamda gözlemlenen çatışmaların bir diğeri de ideolojik kökenlidir. Meşrutiyet döneminde güçlenen milliyetçilik akımını savunanlar, toplumsal evrimde Batı teknolojisinin benimsenmesinin zorunluluğunu kabul etmekle beraber, tarih,

sanat, kültür alanlarında izlenecek politikaların milliyetçi olmasından yana tavır almışlardır. Buna karşın başka bir aydın grubu toplumsal evrimin diyalektik materyalizm kurallarına uygun olarak gerçekleşebileceği inancındadır. Antiemperyalist tavrı benimseyen ve Milli Mücadele'ye ihanet edenlere karşı cephe alan aydınlar arasındaki çatışma siyaseti, toplumu, ekonomiyi ve edebiyatı yönlendirici etkiye sahipti.

Kurtuluş Savaşı esnasında, bitişinde ve Cumhuriyet'in başlangıcında güçlenen milli mücadele ruhuyla kaleme alınan ve yakın geçmişin sorunlarını yansıtan dramatik metinlerde işgal güçleriyle işbirliği yapmış olanların Batı hayranlığı çıkar ilişkilerine bağlı olduğu gerekçesiyle eleştirilirken, kimi dramatik metinlerde de aynı eleştiri etik ve geleneksel değerler doğrultusunda getirilmiştir (Şener: 1998b, 51 - 52). Dramatik yazarlar yakın geçmişte yaşanan sorunları eleştiri süzgecinden geçirme eğilimindeydiler. Dramatik yazarların modern dramatik akımları yakından izledikleri ve bu akımlardan etkilendikleri görülmüştür. Cumhuriyet ideolojisindeki yazarların kaleme aldıkları dramatik metinleri Anadolu'ya taşıma ve Anadolu halkına tiyatro kültürünü aşılama görevini ilkin Halkevleri sonra da Köy Enstitüleri üstlenecektir.

Ulusal bilince güç vermek ve toplumun çağdaşlaşmasına hizmet etmek gibi amaçlarla kurulan Halkevleri 1932 – 1952 yılları arasında faaliyet göstermiştir. Halkevleri'nin önemli kollarından biri temsil kolları, şehir ve kasabaların tiyatro ihtiyacını gidermek, gençleri güzel ve serbest konuşmaya alıştırmak, halkın fikir, sanat ve dil terbiyelerine katkı sağlamak, tiyatro sanatçısı olabilecek yeteneklerin kendilerini göstermelerine olanak vermek ve iyi hatip yetiştirmek gibi amaçlarla kurulmuştur (Şener: 1998b, 89).

Dramatik yazarlıkta Osmanlı kurumlarının işleyişindeki bozukluklar ve halkın karşılaştığı sorunlar rağbet görmüş, Osmanlı dönemine karşı Türkiye Cumhuriyeti'ni yücelten dramatik yapıtlar devrimlerin olumlu sonuçlarını göstermek ve Türk gençlerinin kendilerine güvenlerini artırmak için kaleme alınmıştır. Dramatik metinlerde öğretmenlik mesleği yüceltilmiş, mühendislerin yurt bayındırlığı için özveriyle çalıştıkları belirtilmiş, doktorların tıp alanında uluslararası buluşlara imza attıkları ve sanatçıların dünya çapında başarılı oldukları gösterilmiştir (Şener, 1998b, 90).

Bu dönemdeki dramatik eğilimlerden bir diğeri doğadan ve karakter özelliklerinden kaynaklanan ruhsal çelişkileri, mutsuzluğa yol açan nedenleri çevreden ve toplumsal koşullardan çok bireye dayandırma eğilimidir. Halit Fahri Ozansoy, Vedat Nedim Tör ve Cevdet Kudret gibi yazarlar ilk dramatik metinlerinde psikanalitik yönteme yer vermişlerdir. Nazım Hikmet ve Necip Fazıl Kısakürek özel durumlardan hareketle genel ve toplumsal sonuçlara giderek çizdikleri kişilerin ruh durumlarını titizlikle irdelediler.

Kırklı yıllara doğru yazarların dramatik eğilimlerinde öne çıkan tavırların ilki değer yargılarının değişmesinde etkili olan yüzeyselliğe, eğitimsizliğe ve görgüsüzlüğe yönelik eleştirel tavır; ikincisiyse sorunlara karşı takınılan ahlâkçı ve didaktik tavırdır. Buna ek olarak yazarlar oldukça romantik bir tutumla ekonomik sorunlar üzerinde durmaya başlamışlardır. Paranın basitliği ve insan ahlâkı üzerindeki yıpratıcı etkisi dramatik metinlerde sıkça işlenmiştir. Aile kurumunu, salt ahlâk kuralları bağlamında değil, ekonomik ve toplumsal düzenin çarkları içinde işleyen dramatik metinler kaleme alınmaya başlanmıştır.

Meşrutiyet yazarları aileyi ele alırken o dönemdeki aile kurumunun geleneksel yapısı içinde psikolojik durumları, sapık eğilimleri ve çeşitli saplantıları işlemişlerdi. Bir sonraki kuşağa mensup yazarlar cumhuriyetin kadınlara verdiği haklar karşısında şaşkınlığa uğrayarak, kadının iş hayatında yerini almasının aileyi yıkabileceği kaygısını dile getirmişlerdir. Bu düşünceler doğal olarak tutucu bir anlayışı yansıtır. İkinci Dünya Savaşı döneminde kalem faaliyetlerinde bulunan dramatik yazarlar, kadının özgürlüğünü kazanması halinde ortaya çıkması olanaklı kompleksi bir kenara bırakıp para üzerine kurulu bir düzende kadının aile içindeki yerini incelemeye çalışmışlardır (Şener, 1998b, 120).

Ellili yıllar tiyatrosu, dramatik yazarlık ve uygulamada farklı deneyleri ve dinamik bir dönemi başlatan yazar, yönetmen, sanatçı, dramaturg ve eleştirmenlerin temsil ettiği bir evredir. Sorunları yalnızca göstermekle kalmayan onları yorumlayan ve birtakım sonuçlara varan bu kuşak, kendinden sonra gelen daha teorik 1960 kuşağıyla uyum gösterecek şekilde ilerledi. Dramatik yazarlar genellikle bireyden çıkarak toplum sorunlarına yönelmeye başladılar. Oktay Rıfat Horozcu (1914 – 1989), Melih Cevdet Anday (1915 – 2002), Haldun Taner (1916 – 1986), Nazım Kurşunlu (1922 – 1980), Orhan Asena (1921 – 2001), Çetin Altan (1925 – 2015),

Refik Erduran (1928 – 2017), Turgut Özakman (1930 – 2013) gibi yazarlar dramatik metinlerinde ruhsal baskıları, tedirginlikleri ve çatışmaları toplumcu bir eğilimle gösterdiler. Dramatik yazarların temel tutumları öze dönük bir yenilenmenin gerekliliği ve parçalanan toplumu ele alma oldu.

Diğer taraftan, psikolojik ayrıntıyı vurgulamadan bireyden toplum sorunlarına yönelen dramatik yazarlar da vardır. Birçok dramatik metniyle Necati Cumalı (1921 – 2001) ve *Toros Canavarı* -1955 tarihli – adlı yapıtıyla Aziz Nesin (1915 – 1995) bireyden topluma yönelmiştir. Bu kuşak yazarlarının bazı dramatik metinlerinde olaylar ve durumlar ön planda tutularak toplum sorunları ele alınmıştır (Nutku: 1999, 115 - 116). Meşrutiyet'in coşkulu günlerinde politik olaylar ve kişiliklere ilişkin çalakalem yazılan ve sanatsal bir değer taşımayan belgesel dramatik metinler dışında, 1946'ya kadar Türkçe dramatik yazarlıkta böyle bir eğilim yoktur. Çünkü dramatik yazarlar, sorunları genel toplum ahlâkının çerçevesinde ve genellikle de aile kurumu içerisinde ele almışlardır.

Dramatik yazarlar yaşadığı değer karmaşasından huzursuz olan, toplumsal rolünü belirlemekte güçlük çeken, aynı zamanda ekonomik çalkantı yüzünden yoksullukla boğuşan orta halli insanların bocalayışını dile getirmişlerdir. Maddi değerlerin manevi değerlerden üstün tutulması sonucunda ortaya çıkan sorunlar dramatik yazarların azımsanamayacak derecede başvurdukları malzemelerindendir. Nitekim bu sorunlar birtakım nitelik değişimleriyle işlenmeye başlanır. İstanbul kökenli bohem yaşam ve onların izinden giden Ankara bürokratlarının züppeliği, Batı kültürünü tanımadan taklit etme ve vurdumduymazlık dramatik metinlerin içeriği olmaktan çıkmıştır.

1960'larda Türkiye'de politik, düşünsel ve toplumsal alandaki en etkin görüş sol dünya görüşüdür. Altmışların sol dünya görüşünün görünür yüzü, yoksulluk ve adaletsizlik temalarının popüler kültürde hızla yayılmaya başlamasıdır. Bunun nedeni, yoksulluğun ve adaletsizliğin ilk kez ortaya çıkması değildir. Kapitalistleşme sürecinin 1950'lerde kazandığı ivme ve göreceli refah artışıyla beraber zenginlik – yoksulluk farkının büyümesi ve bu farkın görünür duruma gelmesiyle ilgilidir. Ellili ve altmışlı yıllarda son derece bol ürün veren toplumcu gerçekçi edebiyat, ülkedeki yoksulluk ve eşitsizliğin canlı tasvirlerini yaparak bu görünürlüğe katkıda bulundu. (Bora, 2017, 595).

Bu dönemde sol dünya görüşünün ortaya çıkışı ve yazarların toplumcu anlayışı benimsemesinde birçok faktör etkili olmuştur. Kırsal kesimde yaşayan halka sağlanan tarım kredisiyle ekim alanlarının çoğaltılması, tarım aletlerinin, makinelerin ve traktörlerin köylere girmesi özellikle kırsal yaşama büyük bir hareketlilik getirmiştir. Modern tarım teknolojisine varlıklı kesimin sahip olmasıyla ormanından ve otlağından olan köylü tarladaki emeğini de makinelere kaptırdı. Köylünün tek çıkış yolu ekmeğini kazanabilmek için üreticiliği terk ederek tüketici olmak üzere kentlere göç etmekti. Büyük kentler, kent yaşamına ayak uydurmakta güçlük çeken yersiz yurtsuz işsizlerle dolmaya başlayınca gecekondulaşma ve çarpık kentleşme sorunu ortaya çıkmış, devletin sorumluluk duyarak oluşturduğu yapay memuriyetlerle yaratılan çarpık bürokrasi döneme damgasını vurmuştur (Akgün, 2009, 28).

Dramatik yazarları toplumcu bir çizgiye yönelten ve toplumsal bozukluğa neden olan bir diğer faktör, 1952'den sonra patlak veren döviz sıkıntısıdır. Dışalıma sınır getirilmesi, tüccarlar ve köy ağalarını sanayiye yöneltmiştir. Bu sanayileşme az gelişmiş bir burjuvazi niteliğinde olmuştur (Cem, 1975, 468). Türkiye'deki ilk ulusal özel sanayi dışalım ve komisyoncu yanı ağır basan, dışa bağımlı niteliktedir. Prof. Gülten Kazgan'ın belirttiği gibi montajcıdır (Cem, 1975, 470). Ülkenin radyo yapacak gücü yokken radyoya talebi yaratan bir gelir birikimi varsa, bu durumda radyonun parçaları ülkeye sokularak üretimin tümünü değil, son evresini gerçekleştiren bir sanayi kurulmuştur (Cem, 1975, 470).

Sonuç olarak, montaj sanayinin gelişmesi piyasadaki ürünleri arttırmış ama kapitalist ekonomik düzenin güçlenmesi ve yeni tüketim araçlarının yaratılması sonucunu doğurmuştur. Kapitalist ekonominin bir sonucu olan sınıfsal eşitsizlikler gelir dağılımındaki uçurumlara neden olmuş, toplumsal bir huzursuzluk ve değerler yozlaşması baş göstermiştir. Buna 27 Mayıs devrimi ve görece özgür 1961 Anayasası'nın sağladığı ortam da eklendiğinde, altmışlı yılların dramatik yazarlığının oluşumunda etkili olan politik, ekonomik ve toplumsal koşullar belirtilmiş olur.

Toplum sorunsalı içinde dramatik yazarlar dramlarına uygun malzemeyi yoksullaşan dar gelirlinin ve küçük esnafın yaşamından seçmiş, değerler yıkımının aile içinde neden olduğu sorunlara ve özellikle kuşaklar arası çatışmalara eğilmeye başlamışlardır. Ticaretle, vurgunculukla zengin olan kesimin haksız kazancına karşın

namuslu dar gelirlinin ve küçük esnafın geçim sıkıntısına düştüğü görülmüştür. Ticaret burjuvazisinin kazancı karşısında gittikçe yoksullaşan bürokratların durumuyla büyük sermayenin güçlenmesi karşısında ezilmemeye çalışan küçük esnafın da durumu dramatiktir.

Toplumsal bocalama aile kurumundaki, komşuluk ve iş ilişkilerindeki dramatik durumların metinlerde daha fazla yer almasına yol açtı. Dramatik yazarlar gözlemlerini eski görgülü orta sınıfın görüşü doğrultusunda yorumlamışlar, dramatik metinlerinde görgüsüz zengin ve hacıağa tiplemelerine yer vermişlerdir. Eski tutkulu, yırtıcı kadın tipi yeni zengin karısı olarak kılık değiştirmiş; kocasının kazancıyla yetinmeyen açgözlü evli kadın, kişiliksiz koca, sorumsuz genç kız, delikanlı, laf cambazı politikacı, kişiliksiz aydın tiplemeleri yaratılmıştır. Dramatik çatışmalar çoğunlukla namuslu memur, becerikli teknik elemanla kurnaz işadamı, hileci esnaf ve açıkgöz hizmetçi arasında yaşanmıştır (Şener, 1998b, 128).

Merceğini köye ve köy sorunlarına tutan dramatik yazarlar, uçsuz bucaksız Anadolu topraklarını, verimli tarlaları ve geniş arazileri egemenliği altında tutan ağanın köyün emektar insanını nasıl sömürdüğünü işlemiştir (Belkıs, 2003, 153). Dramatik metinlerde susuzluk, sel ve kuraklık gibi doğal afetlerle beli bükülen köy halkının çaresizliği işlenir. Köy halkı, eğitim olanaklarından yoksun bırakılışı ve açıkgözlülere yakasını kaptırışıyla da metinlerde sıkça yer almıştır. Köylü doğal afetler karşısında ne kadar çaresizse çevresindeki sivrilmiş kişiler karşısında da o kadar çaresizdir (Akı, 1968, 77). Köy hayatını anlatan dramatik metinlerdeki diğer konularsa kadın sorunu, köylüyü uyutan yobaz ve tutucu şeyhlerin yaptıkları, kan davası ve törelerle mücadeledir.

Köyden kente göç olgusu, yeni sorunlar ve değer karmaşasına neden olmuştur. Özellikle büyük kentlerin dışında kurulan gecekondu mahalleleri, dramatik yazarlar için zengin bir malzemeyi barındırır. İstanbul'daki yaşam standartlarının yüksekliği köydeki ailelere cazip gelmektedir. Gecekondu sorunları, altmışlı yılların başından itibaren gündemde kalan bir konudur. Dramatik yazarlar gecekondu mahallelerini işledikleri yapıtlarında bu yaşamın farklı evrelerine odaklanıp çeşitli sorunları ele almışlardır. Köyünden yeni ayrılmış ve gecekondu mahallesine yeni gelmiş olanlar yabancı oldukları kent yaşamı içinde kaybolmamak için kentin dilinden anlayan insanlara sığınırlar. Barınacak bir yer ve para kazandıracak bir iş

bulmak için dost edinmek gerekir. Göçmen, belli bir zaman zarfında kent yaşamına alışmış, acımasız çarkın kurallarını öğrenmiştir. Sonuçta büyük kentlerde ne kent ne de köy yaşamını yansıtan farklı bir hayat tarzı ortaya çıkmıştır. Kent bir asker ocağı gibidir, bir gün önce gelen bir gün sonra gelenden daha deneyimlidir. Bu deneyimse yardımlaşma ve dayanışma yerine acımasız olmayı öğütlemiştir.

Aile kurumu, Türkçe dramatik yazarlığın her döneminde rağbet görmüş malzemelerin başında gelir. Tiyatro bilimcisi Sevda Şener bunun nedenini şöyle açıklar:

> "Toplumun en asal birimi olan aile kurumu, üyelerinin arasındaki ilişkileri düzenleyen kuralların bozulmasıyla ortaya çıkan durumlardan dram üretmeye çok elverişlidir. Çünkü bu durumlar yakın ilişkilerdir, bu ilişkilerin bozulması toplumdaki çözülmenin, en asal birim olan aile kurumuna işlediğini gösterir ve aile bireylerine acı verir." (Şener, 2003, 22)

Ellili yıllarda dramatik yazarlar aile kurumu ve aile ilişkileri konusundaki kalıplaşmış yargıları aşmaya başladılar. Daha önce yazılan ve alafrangalık modasının geleneksel aile düzenini bozduğunu gösteren dramatik metinleri, farklı değer yargılarının bir arada yaşamasından doğan çatışmaları içeren dramatik metinler izlemiştir. Yaşam biçimindeki farklılık gibi görünen değişimin temelinde ekonomik etmenlerin yattığı, çıkar kaygısının, aileyi uyum içinde tutan manevi değerlerden üstün tutulduğu gösterilmiştir. Bu dramatik metinlerdeki anne, baba ve çocuklar birbirlerine karşı sorumluluklarını unutmuş, toplumda gösterişli bir yere sahip olmayı uyumun getireceği mutluluğa tercih etmişlerdir. Üstün olma tutkusu karşılıklı sevgiyi ve saygıyı yok etmiş ve bu en çok aile kurumunu etkilemiştir. Evliliklerin ilerde sağlanacak çıkarlar göz önünde tutularak yapıldığı, kadınların daha gösterişli bir yaşam temin etmesi için kocalarına baskı yaptığı, erkeklerin yeni işlerine uyum sağlamakta zorluk çektikleri, gençlerin züppeleştikleri ve aileden koptukları gösterilmiştir. Bu hızlı değişime ayak uydurabilmek için eski güzel evler satılmış, odalar günün modası rahatsız, sevimsiz eşyalar ile doldurulmuştur (Şener, 2003, 27 - 28).

Aile içindeki uyumsuzluğu sözü edilen nedenlerin hiç biriyle açıklamayıp ya da onları da içerdiği halde dikkati uyumsuzluğun yarattığı mutsuzluk duygusuna çeken dramatik metinler de yazılmıştır. Bu tip metinler aile kurumunu irdeleyen metinleridir. Birbirine benzemeyen, farklı çevrelerden gelen, farklı kültür yapısına sahip olanların birlikte yaşaması çatışmalara yol açmış, aile birliğinin sürdürülmesinin zor olduğu gösterilmiştir. Adalet Ağaoğlu *Evcilik Oyunu*'nda, genç

evlilerin kendilerini eski suçlamaların, ayıplamaların etkisinden kurtaramayıp boğulma duygusu yaşadıklarını bir arada yaşayamadıklarını anlatan bir düzenleme yapmıştır. Turgut Özakman'ın *Paramparça* adlı dramatik metninde geleneksel namus anlayışıyla büyütülmüş genç kızın evlendikten sonra yenemediği utanma duygusunu, kocasının isteklerine yanıt veremediği, aynı yanlış eğitime tepki gösteren ikinci kadınınsa aşırı bir özgürlük tutkusu içinde yanlış ilişkilere yöneldiği gösterilmiştir.

Güner Sümer de *Yarın Cumartesi* adlı dramatik metninde, iyi bir evlilik ilişkisinin namus konusundaki kalıplaşmış değer yargılarına değil, sevgiye, anlayışa ve hoşgörüye dayanması gerektiğini belirtmiştir (Şener, 2003, 29 - 30). *Yarın Cumartesi* altmışlı yılların dramatik yazarlığında önemli bir yeri olan aile dramları özelinde bireyin iç dünyasının sahneye aktarıldığı eğilim doğrultusunda kaleme alınmıştır. 1960 kuşağı dramatik yazarları, kendilerini ifade etme çabası vermiş, bunu da başarmış bir kuşaktır. Birey, kendisini çeşitli kimliklerle açılımlar, sorgular. Bu yıllarda kaleme alınmış dramatik metinlerde, kadın veya erkek olarak kimliğini ortaya koyma çabasında olan anne, eş, genç olmanın sorumluluklarını ve sorunlarını araştıran bireyler göze çarpar. Birey, içinde yaşadığı veya ilişkide bulunduğu toplumsal kurum ve normları irdelemeye, sorgulamaya yönelmiştir. Evlilik, aile, kadın – erkek ilişkileri, kendini var eden veya etme çabasında olan bireyin odaklandığı konular olur. Bireyin topluma ve kendisine ait değerleri karşılaştırdığı, çağdaş değerlerin dışında bulduğu kimi normları değiştirme çabasına girdiği görülmüştür. Dolayısıyla birey, her alanda kendisini, toplumu ve dünyayı yeniden keşfeder (Belkıs, 2003, 205).

Bu yeniden keşif bireyin kendisine ve topluma yabancılaşması durumunu da beraberinde getirmiştir. İnsanın çeşitli nedenlerle yaşadığı topluma ve giderek tüm insanlığa yabancılaşması bireyin sorumsuzluğuyla birlikte ele alınırken bir ruhsal gelişim olarak da ele alınmıştır. Yabancılaşma, bireysel bir sorunken yabancılaşan bireyi yitiren toplum bazında toplumsal bir sorun durumuna gelmiştir.

Yabancılaşma çağdaş düşüncenin başlıca konularından birisidir. Batılı yazarlar yabancılaşmayı toplumsal evrimin doğal bir sonucu olarak görmüş ve bu kavramı sosyo – ekonomik koşullarla açıklamaya çalışmışlardır.

Birey insani değerlerin geçersiz olduğunun bilincine vardıkça sosyal ilişkilerinden uzaklaşmış, toplumsal gerçeklerle bağlarını koparmıştır. Kendisini topluma yabancı, aykırı bir öğe olarak gören kişi, giderek kendisine de yabancılaşmıştır. Toplumdan kopan kişinin, o toplumun ürünü olan kişiliğinden de kopması doğaldır. Çünkü ortak ilgi ve değerlere inancını yitirmiştir. Bu inançsızlık, eski inançlılığına karşıttır. Çevresine ve kendine sevmeden, yargılamadan uzaktan bakar. Kendini uzak açıdan değerlendirir. Artık içtenlikle yaşamamakta, yaşıyor gibi görünmemektedir. Yaptığı sahte gösterinin bilincinde olduğundan, dramatik eğlenceye kendini kaptırmamıştır.

Yabancılaşmanın ilk aşaması olarak düşünülen topluma ve toplumun değerlerine yabancılaşma, toplumsal bir sorun olarak incelenmiştir. Kişinin kendine yabancılaşması ise sorunun bireysel tanımıdır. Özellikle kişinin kendisini ilgilendirir. Bazı yazarlar bu yabancılaşmayı kaçınılmaz bir gidiş olarak görmekte, gözlemlerini yansıtmaktadırlar. Toplumsal sorumluluk ilkesini benimseyen yazarlar bu durumun sakıncasını belirtmişlerdir. Dramatik yazarlar yabancılık duygusunu içtenlikle yaşayan kahramanlara metinlerinde yer vermekle beraber, toplum hesabına onların yitirilmesine razı olmamışlardır.

Birçok dramatik metinde yabancılaşma aydınlanmış bireye özgü olandır ve bu kapsamla ele alınmıştır. Aydın kişi, düşünmeyi bilmesi, ince düşünceli oluşu ve bilgi birikimiyle yanlış toplumsal değerlere bağlanmayı reddetmiştir. Bilgi birikimiyle, ister istemez kuşkucu olmuştur. Yabancılaşma, vurdumduymazlık ve çıkarcılık amaçlı gerçekleri göz ardı etmek anlamına gelmez.

Yabancılaşma sorunu ruhsal sorunlara eğilmeyi seven, kahramanlarını seçkin kişilerden seçen, ruhsal incelemelere girişen dramatik yazarlar tarafından işlenmiştir. Duygulu, ince düşünceli ve üstün olan birey, kendini anlamayan, küçük hesaplar peşinde koşan ve iyi eğitilmemiş topluma uymakta zorluk çeker. O, yerleşmiş toplum kurallarının, dar çerçeveli gerçeklerin ötesinde doğru ve gerçek olana yönelmiştir. Kurulu düzenin kendisine biçtiği rolü oynamakta zorluk çeker. Toplum da çekemediği üstün kişinin bu uyumsuzluk zaafını affetmeyerek bireyi zayıf özellikleriyle demoralize eder (Şener, 1971, 146).

Dramatik yazarlar, bireyi evlilik kurumu içinde yansıtmayı, kadın erkek ilişkisi aracılığıyla bireyin iç dünyasını sorgulamayı yeğlemişlerdir. Böylece

geleneksel toplum yapısının en önemli parçası olan aileyi de sorgulamak ve yaşadığı değişimi yansıtmak, yenilenmesi gereken yönleri gösterme olanağı yakalanmıştır (Belkıs, 2003, 206)

Altmışlı yılların dramatik yazarları aile kurumu temelli, evcil dram olarak da adlandırılan aile dramları kaleme almışlardır. Özellikle dar gelirli ve orta halli ailenin ekonomik bunalımı, geleceğe dair güvensizliği, aile bireyleri arasındaki uyumsuzluk ve nesiller arası çatışma metinlerdeki paradoksa yön vermiştir (And, 1973, 580). Dramatik yazarlar, bozuk bir düzenin aileye yansıyan olumsuzluklarını örnekleme, ailenin kendisini koruma gayretini dile getirme uğraşı içindedirler. Bu yönelişin en önemli örneklerinden biri Turgut Özakman'ın *Ocak* (1962) adlı dramatik metnidir (Belkıs, 2003, 124). Aile kurumunun ekonomik sıkıntılarla karşı karşıya gelmesini ve hızla değişen acımasız düzenin yıprattığı aile bireylerini ele alan bir başka dramatik metin Vasıf Öngören'in *Göç'*üdür (Belkıs, 2003, 126). Orhan Kemal de 1962'de yayınlanan *Eskici ve Oğulları* adlı romanından uyarladığı *Eskici Dükkânı* (1967) ile 1946 – 1948 yıllarında Adana'da yaşayan ekonomik sıkıntı içindeki ailelerin dağılışını anlatır. Bozulan ekonomik ilişkilerin bireye, aile yapısına yansıyan olumsuz etkilerini Nazım Kurşunlu da *Merdiven* (1963) adlı dramatik metninde duygusal bir yaklaşımla ele alır (Belkıs, 2003, 129).

Yarına güvenle bakamayan, daha düne kadar kendi yağında kavrulan ve kimseye muhtaç olmayan aileler bugün ekonomik zorluklarla boğuşmaktadır. Zorlukları aşarken aile bütünlüğü kimi zaman parçalansa da sonunda yine dayanışma için bir araya gelen bireyler sergilenir. Özellikle Turgut Özakman, Vasıf Öngören, Orhan Kemal ve Güner Sümer'in dramatik metinlerinde finalde tekrar bir araya gelen aile bireyleri gösterilmiştir (Belkıs, 2003, 150).

Adalet Ağaoğlu, ekonomik bozukluğu toplumun farklı kesimlerinden bireyleri bir araya getirerek, bu kişilerin yaşamlarına pencere açarak ele alır (Belkıs, 2006, 130). *Çatıdaki Çatlak*, orta halli aile ile burjuva kesimini bir araya getiren ve klâsik bir dramatik gelişimi takip eden dramatik metindir (Belkıs, 2003, 133). Güner Sümer ise *Bozuk Düzen* (1961 – 1962) adını verdiği dramatik metninde birbirinden farklı düşünce ve duygulara, hayat tarzlarına sahip aile bireylerinin ekonomik olanaksızlıklar içindeki yaşam mücadelesini ele almıştır (Belkıs, 2003, 134).

Manevi değerlerini korumaya çalışarak onurlu bir yaşam sürme gayretinde olanların en çok yakındıkları konu ekonomik, politik ve toplumsal bozukluğun aile kurumundaki olumsuz etkileridir. Dramatik yazarlar aileyi işlerken toplumsal düzendeki bozuklukları belirterek bu bozuklukların sonuçlarını irdelemişlerdir. Nitekim ailenin çözülmesi, dağılma tehlikesiyle yüz yüze gelişi ve geleneksel Türk aile yapısının aşınmaya uğratılması bu sonuçlardandır.

Dramatik metinlerindeki kişiler genel özellikleriyle ikiye bölünmüştür. İlk grupta aileyi bir arada tutma çabasındaki kişiler (çoğunlukla anne veya baba) yer alırken ikinci gruptaysa, yeni yaşam biçimlerine özenerek aileden ayrılmak isteyen ya da bu yaşam biçimine sahip olmak için ölçüsüz harcama ve sınırsız bir sorumsuzluk sergileyen kişiler (çoğunlukla çocuklar veya anne) yer alır (Belkıs, 2003, 123). Manevi değerlere, törelere, ahlâk ilkelerine bağlı kalanlar ile para düşkünleri, gösterişe kapılanlar, çıkarcılar ve düzenciler arasındaki çatışma evcil dram adı altında sahneye konmuştur.

Cumhuriyet döneminin başlangıcından yetmişli yıllara kadar geleneksel aile düzenini eleştiren dramatik metinler kaleme alınmıştır. Bu metinlerin bazılarında kadın sadakatsiz bir üye olarak suçlanır. Bazıları ataerkil ailenin kadın hakları açısından haksız bir baskı düzeni olduğunu ileri sürer. Dramatik yazarlar bu baskı düzenini kadın için zararlı olduğu kadar erkek içine sakıncalı bulurlar. Özgür ve sorumlu olmayan kadının erkeğine uzak, yabancı bir iç dünyaya çekildiğini ve özellikle kocası yaşlandığı zaman güçlenerek ona önem vermediğini konu edinirler.

Dramatik metinlerde, Batı taklitçiliği ve paranın en üst değer sayılışı sorunlarında aşırı ucu daima kadın oluşturmuştur. Süsü ve eğlencesiyle Batı yaşantısını taklit eden, kumar oynamayı ve içki içmeyi seven kahramandır. Geleneksel alışkanlıkların dışında erkeklerle ilişki kurmayı kadın ister. Devrimlerin kendine tanıdığı yeni hakları kötüye kullanır. Para ve mevkii tutkusu yüzünden kocasını yıkıma götüren yine kadındır. Tüm yeni, aşırı, zararlı eğilimlerin serpilip geliştiği alan, daha çok kadın cinsi olarak tanımlanmıştır (Şener, 1971, 78). Dramatik yazarlar toplumdaki kadın erkek eşitsizliği üzerinde de durmuşlardır. Metinlerindeki kadın, yasalarla hukuk eşitliği kabul edildiği halde çevrenin ve erkeğin baskısı altındadır. Kadına söz ve davranış özgürlüğü kısıtlanmıştır. Kadının toplumdaki yeri erkeğin zevk aracı olmaktan ve çocuk doğurmaktan ileri gitmez (Şener, 1971, 84).

Benimsenmekteki değerler ve buna uygun yaşam tarzı, artık salt bir Batı özentisinden ibaret değildir. Önceleri Batı hayranlığı ve kendini küçümseme olarak başlayan değişim tüm geleneksel değerlerin yadsınması aşamasına gelmiştir. Geleneksel değerlerin yerini, kaynağı yine Batı'da olan fakat yerli ekonomik, politik ve kültürel durumun beslediği maddesel değerler almıştır. Değerler değişimi ekonomik durumla bir arada düşünülmüş, başlangıçta Batı endüstrileşmesinin etkisi, daha sonra savaşın yarattığı ekonomik kriz, karaborsacılık, kolay yoldan zengin olma, ahlâk sorunlarıyla ilintili sergilenmiştir. Dramatik metinlerde yozlaşmış bir zümre olarak işlenen, geleneksel değerlerden ve insanlık ilkelerinden uzaklaşmış kişiler sadece İstanbul'un Batı hayranı Osmanlıları değildir. Bu tiplerin yerini Anadolu'dan gelen 'hacıağa' ya da 'yeni zengin' tipi almıştır. Batı hayranlarının zorlama alafrangalığına, züppeliğine karşın, yeni zengin tipi görgüsüz ve kabadır.

Dramatik metinlerde aile içi çatışma politik, ekonomik, kültürel özelliklerinden farklı ayrıntıları ile de vardır. Fakat bu ayrıntılar farklı akımlar yaratacak güçte değildir. Bazen karaborsacı, bazen hacıağa, bazen hoppa sosyetik kadın, bazen kişiliksiz züppe ve onların çevresindeki politik, kültürel, ekonomik gerçeği belirtecek durumlar ön plana geçer. Hepsinin ortak yanı, aksiyonu değerler çatışmasının oluşturması ve karşıt değerlerin maddesel ve ahlâksal olarak genellenebilmesidir (Şener, 1971, 62).

Çelişik değer yargılanın bir arada yaşamasından doğan uyumsuzluklar en çok aile kurumuna olan etkisi ve bir de gecekondu mahallelerinin sorunu olarak ele alınmıştır. Aile kurumunu oluşturan bireylerin farklı değerlere inanması aile içinde uyumsuzluk doğurur. Uyumsuzluk sürtünmelere yol açar. Kişi, içinde anlaşma, uyuşma olmayan bir durumdan kaçıp kurtulmak ister (Şener, 1971, 98). Kişi, topluma karşı sorumluluğunu farkında değilse, görevini yapmıyorsa bu durum kişinin özel sorunu olmaktan çıkar, bir toplum sorunu olur; nedeni de ekonomik güçsüzlük olduğu kadar, yanlış eğitimin sonucu olan karakter kusurudur. Dramatik yazarlar bu kusuru orta halli kişilerde aydın kişilerde ve üstün zekâlı kişilerde farklı olarak ele almışlardır (Şener, 1971, 140).

Aynı sorun gecekondu semtlerinde başka sonuçlara yol açmıştır. Gecekondu mahallesi köy değer yargılarının geçerliliğini yitirdiği, kent değerlerinin ise benimsenmediği garip bir ortamdır. Bu bulanıklık birey güvenliğini tehlikeye

düşürür. Ekonomik düzensizlik, ahlâki güvensizlikle birleşip sömürüye elverişli bir durum yaratmıştır. Kişi, bu durumda hakkını gücüyle korumak ya da güçlü olanın safına geçmek zorundadır.

Bir de evlilik kurumunun karmaşık değerler ortamı içinde uyumsuzluğa mahkûm olduğunu ileri süren dramatik yazarlar vardır. Bu karmaşıklık, kadın ve erkek bünyesinin farklılığından olduğu kadar toplumsal koşullardan da ileri gelir; insanlar yan yana yaşaması zor öğeler durumunu almıştır. Doğal olarak evlilik gibi bir birlikteliği gerektiren kurumlar dayanılması ve yürütülmesi en zor kurumlar olur. Dramatik yazarlar bu durumu kaçınılmaz olarak kabul etmiş ve kişilerin birbirlerine karşı acımasızlıklarını işlemişlerdir (Şener, 1971, 98 - 99).

Yetmişli yıllara doğru aile kurumundaki çözülme aile içindeki anlaşmazlıklar ve ahlâksal bunalımlardan değil, yoksulluk kaynaklı gerçekleşmiştir. Memurun dar gelirli olması, küçük esnafın zor duruma düşmesi, emekçi kesimin yaşama ve çalışma koşullarının ağırlığı yaşam kavgasını zorlaştırmakta, aile bireyleri arasında çatışma çıkmasına, ayrılmalara yol açmaktadır. Dramatik yazarlar, yoksulluğun yol açtığı anlaşmazlıkları sergilerken haklı haksız değerlendirmesi yapmamaya, dramatik kişilerini suçlamamaya dikkati yoksulluğu yaratan toplumsal duruma çekmeye özen göstermişlerdir. Orta yaşlıların bu durumu yazgı olarak kabul ettikleri, gençlerinse durumu değiştirme eğiliminde oldukları görülür. Bazen çatışmalar yeni bir dayanışmanın kurulması ile çözümlenir. Turgut Özakman *Ocak,* Güner Sümer *Bozuk Düzen* adlı dramatik metinlerinde dar gelirli ailelerde yaşanan para sorunlarını, bu sorunların yol açtığı huzursuzluğu yansıtmışlardır (Şener, 2003, 31).

Ekonomik düzenin eleştirildiği dramatik metinler yanı sıra bu düzen içinde yaşayan insanların yaşantılarının sergilendiği, ilginin daha çok insana dönük olduğu dramatik metinler de kaleme alınmıştır. Bu metinlerde ekonomik durum bir etmendir. Üzerinde durulan daha çok sonuçlar olmaktadır. Bu dramatik metinlerinde insanlar yoksulluk ve çaresizlik içinde bunalırlar. Durumlarına çıkar yol göremedikleri için umutlarını yitirmiş ya da gerçekleşmesi olanak dahilinde olmayan hayallerle avunmuşlardır. Yarına güvenememenin kaygısı içinde ezik ve korkak yaşarlar. Nedenini bilmedikleri çaresizlikleri yüzünden birbirleriyle çatışır, birbirlerini kemirirler.

İnsanların yoksulluğu ve güvensizliği Cumhuriyet döneminin başından beri tiyatroda yansıtılmıştır. Değer yargılarının değişimindeki ekonomik etmenleri ele alan, paranın üst değer olmasını eleştiren yazarların dramatik metinlerinde bu ekonomik düzensizliğin ve çıkar kaygısının kurbanı olan yoksul kişilerin yaşantılarını sergilemişlerdir. Fakat yoksulluğu ve güvensizliği bir sonuç veya ara temalar olarak değil de ana sorun olarak ele alanlar, daha sonraki yıllarda eser vermişlerdir. Artık yoksulluk ve güvensizlik kaçınılmaz, acıklı bir durum olarak değil, çözülmesi gereken bir sorun olarak vardır. Bu soruna bir çare bulmak aydın kişinin sorumluluğu dahilindedir. Tiyatroda izleyiciye bu sorumluluğun bilinci aşılanmaya çalışılmıştır (Şener, 1971, 118).

Güner Sümer'in de dramatik yazarlığında başvurduğu vurgunculuk ve soygunculuk yoksulluğun neden olduğu bir sorunsal olarak sıkça işlenmiştir. Önceleri savaş sonucu olarak yorumlanan vurgun düzeni sonraları yaygın bir ekonomi düzeni olarak, daha sonra ise tüm Anadolu'ya özgü bir bozuk düzen ve sömürü sorunu olarak ele alınmıştır. Bu sorun önceleri ulusal ve töresel değerler, sonra kent orta sınıf töresi, daha sonra da evrensel insan hakları açısından değerlendirilmiştir (Şener, 1971, 117). Vurguncu kişiler ahlâk yozlaşmasından da ekonomik bunalımdan da sorumlu tutulmaktadırlar (Şener, 1971, 39).

Dramatik yazarlar ekonomik sorunları çarpıcı durumda işlemiş, heyecan verici, olağanüstü davranışlarla etkili konuşmalarla biçimlendirmişlerdir. Bu dramatik metinler melodram özelliği taşırlar. Hacıağa tipi ve yaşantısı töre komedyasına malzeme olmuş ekonomik düzensizliğin sonucu yoksulluk ise duygusal dram türü içinde ele alınmıştır (Şener, 1971, 117 - 118).

Aile dramlarının yapısal ve biçimsel özellikleri incelendiğindeyse şu sonuçlara varılır: Olaylar genellikle aile üyelerinin bir araya gelerek oturdukları mutfak – yemek odası ya da yemek – oturma odasında geçer. Bazı dramatik metinlerde evin dış çevresini de gösterecek dekor düzenlemeleri yapılmıştır. Fakat olayın ağırlığı ailenin ortak yaşam alanında yer alır. Bu alanı öteki mekânlardan ayıran kapılar işlevseldir. Yan odalara açılan kapılar aile üyelerinin özel yaşam alanlarını ortak mekândan ayırır. Sokak kapısı ise genellikle korku, kuşku, merak konusu olan dış dünyaya açılan yolu gösterir. Bu kapıdan girip çıkma dramatik

aksiyonun en önemli eylemidir. Genellikle kesin çıkışlar ailenin parçalanmasını, geri gelmeler yeniden birleşmenin sağlandığını belirtir.

Aile dramının öyküsü, sınırlarla belirgin kısa bir zaman dilimini kapsar. Bu zaman dilimi, aile kurumu için tehlikenin belirmesini, aile birliğini etkilemesini ve bu durumun sonuçlarını gösterecek uzunluktadır. Perdeler arasındaki zaman sıçramaları genellikle kısa tutulur.

Aile dramlarının yapısı bütüncül ve pekişiktir. Bu yapısal düzen, dramın konusu olan aile kurumunun bütüncül ve pekişik düzenine koşuttur. Dramatik metnin başında aile birliğini tehdit eden bir durum tanıtılır. Bu durumu yaratan toplum koşulları açıklanır. Dramatik eylem bu durumun etkisiyle oluşur. Bu eylem bir çözülmeyle ya da çözülmeyi izleyen yeniden birleşmeyle sona erer.

Dramatik metindeki kişiler tipik özellikleriyle toplumdaki bir sınıfın, zümrenin ve grubun temsilcisidirler. Ayrıca yaş, cinsiyet, kültür düzeyi açılarından da tipik özellikler taşırlar. Dramatik metinlerdeki kişilerin özel karakter ayrıntılarına, ruh durumlarına yer veren dramatik metinler de yazılmıştır.

Aile dramlarında aileyi etkileyen durumun önemli bir toplum sorunundan kaynaklandığı, yazarların bu soruna eğildiği görülür. Geçim sıkıntısı, yoksulluk, yaşam koşullarının zorlaşması, sorunun ekonomik kökenli nedenleridir. Dramatik yazarlar bu sorundan kaynaklanan durumu ele alırlarken değer yargılarında meydana gelen değişmeyi, bu değişimin ahlâk ölçülerini etkilemesini ve aile üyeleri arasındaki eski uyumun bozulmasını da yansıtmışlardır. Bu dramatik metinlerin temasında dikkat çekilmek istenen nokta, moral değerler ve bu değerlerdeki çalkantılardır. Aile dramlarının bir bölümünde bu kurumu koruyan bazı değer yargılarının birey özgürlüğünü kısıtlayıcı olduğu, uyum sağlayıcı etkisini yitirdiği ve baskı aracı olduğu da belirtilmiştir.

Aile dramlarının yapı ilkesi devingen bir karşıtlık ve koşutluk olmuştur. Dramatik kişiler birbirine karşıt ve koşut kümelerde toplanır. Birbirlerine benzeyenlerle benzemeyenler, ortak yönleri olanlarla karşıt yönleri olanlar dengeli bir ilişkiler geometrisi oluşturur. Karşıtların çatışması uzlaşmayla ya da birbirlerini dengelemeleriyle sona erer. Devinim, aile içinde dengenin bozulması ve yeniden kurulması ya da başka dengelere yönelmeyle sağlanır (Şener, 2003, 35 - 37).

Yukarıda, ekonomik, politik ve toplumsal bunalımların aileye ve bireye yansıyan olumsuz etkilerinin dramatik metinlerde nasıl işlendiğini gördük. Güner Sümer de bu kuşağa mensup dramatik yazarlardan biri olarak dramatik metinlerinin içeriğini bu eğilimler doğrultusunda oluşturmuştur. Sümer'in dramatik metinlerinin çoğu aile dramı kategorisinin özelliklerini taşır. Ailelerin bütünlüğü dışarıdaki olaylar ve kişilerden gelen darbelerle tehlike altına girmektedir. Bu dış tehdit unsurlarının en büyük silahıysa ekonomik güçtür. Bu ekonomik güç kimi zaman ailenin yakın akrabası olan bir kişinin elindeyken kimi zamansa aile bireylerinin çaresizliğinden faydalanıp onların dostluğunu kazanan yabancı bir kişinin sahte vaatleriyle elde edilmiştir. Bu yabancı kişi ailevi sorunlar yaşayan ve çıkmazda olan aile bireyinin çaresizliğinden yararlanmakta ustadır. Güner Sümer toplumsal önyargılar nedeniyle bir kenara itilen ve ailevi sorumluluklar altında ezilen bireyi işlemiştir. Tezimizin ikinci başlığında Güner Sümer'i ayrıntılı bir şekilde tanıyacak ve Sümer'in dramatik yazarlığının bu eğilimlerin neresinde olduğunu saptayacağız. İkinci başlığa geçmeden önce cumhuriyet tiyatrosunun gelişim çizgisindeki eleştiri konularına göz atmak yararımıza olacaktır.

Özdemir Nutku "Kültür Emperyalizmi Üzerine" (1969) adlı eleştirisinde Pertev Naili Boratav, Abidin Dino, Güzin Dino, Ferid Edgü ve Anour Abdel - Malek arasında geçen bir tartışmanın kitap bütünlüğündeki biçimi olan *Kültür Emperyalizmi* adlı yapıtı değerlendirirken ulusal kimlik ve sanat hakkındaki görüşlerini ortaya koymuştur. Abidin Dino, emperyalizmi ve kültür emperyalizmini tanımlarken "Emperyalizm, yabancı kültürün hazmedilmeden, süzülmeden zorlanma siyasetidir. Ulusal kimliğimizi ezmeğe çalıştığı ölçüde her kültür emperyalisttir." cümlelerini kullanmıştır. Özdemir Nutku, Abidin Dino'nun açıklamasında bir çelişki olduğunu öne sürer. Çünkü bir ülkenin ulusal kimliği tek başına yabancı bir kültürün baskısıyla yok olamaz. Ancak yabancı bir kültürün içselleştirilmeden benimsenmesi durumunda ulusal kimlik yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır. Başka bir deyişle, kültür emperyalizmi sorunu bir ulus istemeden yaşanması olanaksız bir durumdur. Yabancı bir kültürün ulusal kültürü yok etmesi, bu ulusal kültürün çeşitli nedenler sonucunda yozlaşmasıyla ortaya çıkar. Sonuçta kültür emperyalizminin baskın ulusun değil asimile olmaya açık olan ulusun eliyle gerçekleştiği düşüncesine varılır.

Evrensel bir dehanın Fransız, Rus veya İngiliz olmasını kültür emperyalizminin bir aracı olarak görüp işi savsaklamak yanlış bir davranıştır. Söz konusu çözüm yolu yabancı yapıtları ve bu yapıtların yaratıcılarını göz ardı etmek değil, bu evrensel yapıtları ulusal motiflerle süsleyip güçlü bir ulusal kimliği ön plana çıkarabilmektir. Bir ulus kimliğinin oluşumu ulusal bilince sahip, yöresellikten hareketle evrenseli yakalayabilen sanatçılarla gerçekleştirilebilir. Evrenselliğin ilk adımı yabancıların yapıtlarına öykünme alışkanlığından ve kolaylığından vazgeçmektir. Güzel sanatlar içerisinde değer ölçüleri daha kesin olan müzikte bile ulusal kimliğin etkisi büyüktür. Örneğin, Beethoven'in aynı senfonisi farklı ülkelerin birçok yöneticisi tarafından farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Bu farklı biçimler senfoniyi temelinden değiştirmek değildir. O senfoniye, ulusal kültürün malzemesinden yararlanarak yeni bakış açıları kazandırmaktır. Sanat ulusal kültüre sıkı sıkıya bağlıysa, sanatçının içinde yetiştiği ulusal kültür de sanat yapıtına damgasını vurur. Beethoven Alman olmakla birlikte, sanatçılar tarafından farklı ulusal malzemeler kullanılarak yeniden yorumlanabilecek bir kültür basamağıdır. Bu durumda herhangi bir yabancı baskı unsurundan veya kültür emperyalizmden söz etmek olanaksızdır. Diğer taraftan Türkiye'de görülen yabancı bir kültürü olduğu gibi aktarma durumu, bir kültür emperyalizmi sorunu ortaya çıkarmıştır. (Nutku, 1968, 528 - 529).

Atatürk döneminde güzel sanatlara ve tiyatro sanatına bakış açısı ulusal sanatın yerine Batılı sanatı etkin kılmaya dayalıydı. Devlet Konservatuarı Kanunu'nda Batı tarzı eğitimin temel alınması gerektiği ve geleneksel Türk tiyatrosuyla ilgili öğretime kesinlikle yer verilmeyeceği belirtilmişti. Tiyatro tarihi derslerinde bile Batı tiyatrosu tarihi işlenecekti. Konservatuarın kuruluşundaki başlıca düşünceler yabancı uzmanlar tarafından saptanmış kadrolar yine Avrupa'da Batılı sanat eğitiminden geçen kişilerden oluşturulmuştu. Devlet Konservatuarı'nda 1941 – 1947 yıllarında sahnelenen tek yerli metin Ahmet Kutsi Tecer (1901 – 1967)'in *Yazılan Bozulmaz* (1947) adlı dramatik metni olup diğer metinler yabancı yazarlara aitti.

Devlet Tiyatrosu'nun kuruluş tarihi 1949'a kadar geçen iki yılda yerli dramatik metinlerden Oktay Rıfat Horozcu (1914 – 1988)'nun *Kadınlar Arasında* (1966)'sı, Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı* (1948) adlı dramatik metni ve Cevat

Fehmi Başkut (1905 – 1971)'un *Paydos* (1948)'u yansılanmıştır. Devlet Tiyatroları yerli yazarları destekleme ve dramatik yazarlığı zenginleştirmeye çok uzun yıllar boyunca önem vermemişti. Devlet Tiyatroları'nın bu tutumu aydınlar tarafından eleştiri yağmuruna tutulacaktır. Bu konuda görüş bildiren Selim Nüzhet Gerçek'in (1891 – 1945) açıklamaları şu şekildedir:

> "Bugün, ne acı bir gerçek, 'Bir tiyatromuz var.' diyebiliyoruz. Fakat ne yazık ki 'Bir Türk tiyatrosu var.' diyemiyoruz. Çünkü onu var edecek yazma yapıtlarımız, onları yazacak yazarlarımız yok. Türk sanatçısı bugün sahnede varlığını gösteriyor. Bize ırkların bütün özelliklerini taşıyan Fransız, İngiliz, Alman, İtalyan, Rus ve İskandinav tiyatrosunun oyunlarını olgunlukla temsil ediyor. Fakat Türk Tiyatrosu'nun temsilcisi olacak oyunu henüz bekliyoruz. Kişileri Türk olan, içinde Türk'e özel düşünceler bulunan, Türk konulu yerli yapıtı, Türk yazma oyununu, ne kadar bekleyeceğiz? Hepimiz, beklediğimiz Türk Tiyatrosu'nu kurmakta daha ne kadar gecikeceğiz?" (Gerçek, 1966, 714 - 715)

Nurullah Ataç ise bu konu hakkındaki düşüncelerini "…Memleketimizde bir temaşa edebiyatının inkişafını değilse bile teessüs etmeye başladığını görmek en büyük arzularımdan biridir (Ataç, 2010, 132'*den aktaran* Karaca: 2011, 392)." şeklindeki açıklamasıyla dile getirmiştir. Dramatik yazarlıktaki temel eleştiri Batı'yı her yönüyle aktarma eğilimidir. Sedat Veyis Örnek'in aktarmacılık konusundaki düşünceleri şöyledir:

> "Seçmeye ve elemeye dayalı kültürel değişme sürecine bakarak daha kolay olan aktarmacılık çoğu zaman söz konusu olan toplumun bünyesinde ihtilatlar yaratır. Dışarıdan, yabancı kültürlerden alınan hazır kalıplar bir denemeden, bir süzgeçten geçirilmeden öz kültüre uyup uymayacağı araştırılmadan benimsenmeye çalışılırsa yozlaşma baş gösterir. Kültürel alıntılar, söz konusu toplumu oluşturan temel kurumlarca benimsenmedikçe, onlarla uyuşmadıkça, kaynaşıp bütünlenmedikçe yanlış bir biçimcilikten öteye geçemez. Bu tıptaki organ naklinde görülen, bedenin yabancı organı kabul edip etmemesi sürecinin koşutu bir durumdur." (Sun, Katoğlu, 1993, 14).

Tiyatro teorisyeni İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Batı tiyatrosunun körü körüne taklit edilmemesi gerektiğini, uluslar arası sahne teknikleri kullanılsa dahi dramatik metinde yansıtılan insan ve eylemin Türk insanı ve Türk insanının yaşayışını yansıtması gerekliliğini savunmuştur. Burada eleştiri merceğine tutulan, yaşanmayan gerçeklerin ve göğüslenmeyen sorunların sahnede, yabancı tavır ve davranışlarla aktarılmaya çalışılmasıdır. Baltacıoğlu'nun istediği, yazarın, yönetmenin ve oyuncunun ulusal gerçeğe karşı duyarlı olması ve bu gerçeği anlaşılır biçimlerde yansıtabilmesidir. Baltacıoğlu'ndan yarım yüzyıla yakın bir süre sonra Aziz Nesin, Türk kültürüne ait dışsal öğelerin (dekor, giysi, makyaj vb.) değil bunların dışında kalan ulusal malzemenin, yalnız o ulusa özgü tavrın dikkate alınması gerektiğini savunmuştur (Şener: 1998b, 301).

Özdemir Nutku, "Ulusal Kimlik ve Tiyatro" adlı makalesinde her yönden zengin olan Türk kültürünün, ekonomik nedenlerden dolayı yitirilmemişse bile dış etkenlerin yoğunlaşması sonucu ve Batılaşmanın yüzeyde ele alınışıyla gittikçe gücünü kaybederek silikleşmeye başladığına değinir. Ona göre, Türk sanatının kökeniyle ilgisi olmayan değişik yapıdaki bir anlatım biçimi ve Türk düşüncesine hiç uymayan bir öz, senteze gidilmeden doğrudan doğruya Türk kültürüne monte edilmeye çalışılmış, bununla da yetinilmeyerek öz kültürün verilerine sırt çevrilmiştir (Nutku, 1969b, 739 - 740). İlk ödenekli tiyatro Darülbedayi'nin kuruluşunda Türk aydınlarınca yapılan en büyük yanlış, XIX. yüzyılın ilk yarısından itibaren yozlaşmaya başlamış, kayıtsızlıktan ve toplumsal çöküşten dolayı gerilemeye yüz tutmuş geleneksel Türk tiyatrosunu dikkate almamış olmalarıdır. Bunun en önemli nedenlerinden biri tiyatronun bütününün edebiyatın bir kolu olarak algılanması ve metinsiz tiyatronun tiyatrodan sayılmayışıdır. Nitekim ilk dramatik metinler, Tanzimat dönemimde Batı'dan kopya edilerek ortaya çıkmıştır. Yüzyılları aşan tarihiyle metinsiz geleneksel tiyatro dikkate alınmamış Türk tiyatrosu tarihi metinle başlatılıp temeli aktarmacılık olan tiyatro eylemi Türk tiyatrosu olarak adlandırılmıştır.

Halk kültürü (halk dili, halk edebiyatı, müziği, oyunları, giyimleri, elişleri, inanışları; halk hekimliği, seyirlik oyunları, gelenekler) halkın uzun bir tarihsel süreç içinde yarattığı, günlük yaşamına kattığı ve toplumsal yaşam içinden süzerek bugünlere ulaştırdığı kültür ürünlerinden oluşan binlerce yıllık bir birikimdir. Batılılaşma süreci toplumsal yapıyı sağlıksız bir değişim sürecine sokarak halk kitlelerinin kültür yaşamında da bozukluklara neden olmuş, eski kültürün ürünlerinin yok olması – unutulması ve yozlaşması sürecini başlatmıştır. Bu da toplumun kültür yaşamında kolaylıkla gözlenebilen bir olgu durumuna gelmiştir. Nutku, ulusal bir tiyatro kültürünün başlatılamamasında en önemli etmenlerden bir diğerinin de Darülbedayi'nin kuruluş yıllarındaki tulûat topluluklarının toplumdaki bozuk düzeni temsil edenler tarafından yönetilmesi olduğunu belirtmiştir. O dönemin aydınları bu duruma eleştirel bir tavırla yaklaşmayı gerekli görmeden karşı durmuşlar ve tiyatronun kurtuluşunun Batı'yı aynen aktarmakla sağlanabileceğini sanmışlardı. Bu dönemin önde gelen birçok yazarı Ortaoyunu ve geleneksel tiyatroyu ırkçı bir hastalık olarak değerlendirmiş, tulûat tiyatrosunun asıl sanat ve ülke tiyatrosuna

zararlı olduğunu savunmuştur (Nutku, 1969b, 742). Nurullah Ataç da aşağıdaki yazısıyla geleneksel tiyatronun ulusçu bir anlayışla kurulmasın tulûatın gerekliliğine değinmiştir:

> "(…) Hâlbuki asıl Türk tiyatrosu, Frenkçeden adapte edilen vodvillerden, komedilerden değil, yerli hayattan çıkan, yerli mizahla beslenen, kökü Fransız, Alman toprağında değil, Türkiye'nin gündelik yaşamasında olan tulûattan çıkacaktır." (Ataç, 2010: 267*'den aktaran* Karaca, 2011, 398)

Ve yine (2010: 311) "(…) Bir Türk tiyatrosu, yani Türk zihniyetini aksettirecek ve Türk hayatını gösterecek, Türkiye halkını alakadar edip ona bir şeyler öğretecek olan tiyatro ancak tulûattan çıkabilir." diyerek tulûata olan inancını tekrar dile getirmiştir. Ataç'ın tulûat konusundaki görüşlerine katılmayan Mümtaz Faik Fenik (1905 – 1974) Ataç'a karşı çıkmıştır:

> "Ben şahsen dostum Nurullah Ataç gibi Türk tiyatrosunun yalnız tulûattan doğacağına kani değilim. Tulûatın da sahneye büyük hizmetleri inkâr edilemez. Ancak vatanı olmayan sanattan Türk tiyatrosu beklemek pek yerinde olmaz sanırım." (Tayfur, 2010, 326)

Bunun üzerine Ataç aşağıdaki paragrafta yazılı olanlarla kendini savunmuştur:

> "Sanatın vatanı olmadığını zannetmiyorum. Flemenk resmi İtalyan resmine, İngiliz tiyatrosu Fransız tiyatrosuna benzemez. Voltaire güzellikten bahsederken 'Bir filozofla bir trajedi seyrediyorduk, eser çok beğenildi. Yine o trajedinin mükemmel bir tercümesini o filozofla beraber Londra'da seyrettik. Orada hiç beğenilmedi. Dostum Fransızlar için güzel olanın İngilizler için güzelin "to kalo"nun başka olduğunu anladı ve güzellik hakkında düşündüğü kitabı yazmaktan vazgeçti.' Sanat, güzellik telakkimizin mahsulüdür, o halde vatanı ve devri, yani bir iklimi vardır." (Tayfur, 2010, 326 - 327)

Ancak bu satırlardan Ataç'ın tulûatı olduğu gibi canlandırma düşüncesinde olduğu anlaşılmamalıdır. Aksine, o tulûatın artık aynen canlandırılamayacağını, değişen toplumsal yaşam karşısında unutulacağını ve sürdürülmesinin olanaklı olmadığını bilir. Bu düşüncesini aşağıdaki satırlarla yazıya döken Ataç'ın bir sentez düşüncesinde olduğu anlaşılmaktadır.

> "Tulûat mutlak olarak iyi midir ve devam etmesi lazım mıdır? Bu suale de evet denemez. Yazılmış tiyatroyu, büyük komediyi ve trajediyi ona tercihe mecburuz. Onlar kalır, en iyi tulûatçıların en iyi oyunları dahi kalmaz." (Ataç, 2010, 287'*den aktaran* Karaca, 2011, 398)

Nurullah Ataç kaleme aldığı ilk eleştirinden itibaren ulusal tiyatro çizgisinin oluşmasında yazarın önceliğine gönderme yapmıştır ve kötü çevirilerin yol açtığı bozukluğa dikkati çekmiştir: "Türk temaşa sanatından bahsetmek henüz gülünç olursa da bizde de tiyatronun teşekkül etmekte olduğunu inkâr kabil değildir. Muharrirlerimizde büyük bir heves var, hattâ Fransızcadan lisanımıza piyes nakletmek harcı âlem oldu (And, 1982, 74). Reşat Nuri Güntekin de 1945'te kaleme

aldığı bir makalesinde "Bir memleketin tiyatrosu, tiyatro edebiyatı vardır, diye övünmeye hak kazanması için müellif şarttır. Hazindir ki orijinal piyes yazan profesyonel müellif yoktur." (Güntekin, 1976, 469 - 475)

Yine Nurullah Ataç, ulusal bir tiyatronun varlığını bazı koşullara bağlamıştır. Bu koşulların ilki bir tiyatro edebiyatının oluşturulması ve bunun tiyatronun köklerine gidilerek gerçekleştirilmesiydi. Ataç'ın yazınsal değeri yüksek tiyatro için model alınmasını önerdiği dramatik metinler Batı klâsikleriydi, bir yazısında "Bizim tiyatromuz daha yenidir. Avrupa tiyatrosunun müstereddi, bunamış şekillerinden değil, menşelerinden istifadeye çalışılmalıdır." (Ataç, 2010, 221'*den aktaran* Karaca, 2011, 394) demiştir.

Ulusal bir tiyatronun oluşturulmasındaki engellerin başında Darülbedayi'nin repertuarında bulunan yazınsal bir değeri bulunmayan vodviller ve melodramlar geliyordu. Ataç, Türkçe dramatik yazarlıktaki adaptasyon yönteminin yanlışlığına da değinmiştir. Adaptasyon, yabancı bir dramatik metni genişleterek ya da özetleyerek yerli yaşama uyarlamaktır. Devrin adaptasyonları büyük ölçüde yapıt adlarının değiştirilmesiyle yetinilen adaptasyonlardı. Yapıttaki olaylar, kişiler, davranışlar ve uzamların Türk geleneklerine uygunluğu göz önüne alınmamıştır. Ataç'ın tiyatroda eleştirdiği diğer bir noktaysa yazınsal bir değeri olmayıp Batı'dan - özellikle de Fransasızca - her türlü metnin adapte edilmesidir. Ona göre, bir yapıtın Paris'te beş yüz kez oynanması, Comedie Française'ye kabul edilmesi veya yazarının Academie Française'ye üye olması o metin ve yazarının değerli olduğunun kanıtı değildir. Bundan ötürü Ataç, Batı hayranlığına ve Batı kökenli bir dramatik metnin kontrol edilmeden sahnelenmesine karşıydı.

Ataç'ın görüşlerini haklı çıkaran ve 10 Nisan 1925 tarihli Akşam gazetesinde yayımlanan "Adaptasyon Hastalığı" adlı imzasız eleştiride, adaptasyonların o günkü durumu ve amacı gözler önüne serilmiştir.

> "Belediye memurlarına ârız olan ağaç kesmek hastalığı gibi, bazı muharrire de, yeni muharrirlere de, yeni bir Adaptasyon yani piyes yazmak illeti sâri oldu. Ramazanla beraber şimdiye kadar isimleri işitilmemiş nice temâşâ müellifimiz varmış ki, birdenbire, kısmen elele, kolkola, kısmen de birbirini tekmeleyerek, yumruklayarak, müdhiş bir kafile halinde ve azîm bir telâş ve isticâl ile ortaya döküldüler. Kafile efrâdı ramazan gecelerini aralarında taksîm etmişler, hem para kazanıyorlar, hem de meşhûr oluyorlar. Doğrusu memleketimiz dahilinde hem para, hem şöhret iki kârı bu kadar kolay temin eden bir san'at daha keşfedilememişdi. Bütün mesele Fransızca tiyatro kitabı alıp onu yalan yanlış tercüme etmekden, bir de piyesdeki Marcel gibi, Hanriette gibi alafranga isimleri İrfan, Güzin, Gevher gibi alaturka isimlerle değiştirmekten ibaret… Hele üslûb, ifâde, sarf ve nahv hatası yapmak

> gibi endişelerden muarra olunca, Şemseddin Sâmi Beğ'in kamusunu da önünüze koyunca, bir iki gece uykusuz kalmak bahasına, alelacele, derhal, hemen bir tiyatro muharriri oluvermek işten bile değildir. Üç gün sonra, bir de bakarsınız ki, koca bir müellif olmuşsunuz. Evet, müellif! Hem de ne müellif, tiyatro müellifi! Yani marifet, muhtelif eşhâs tarafından binlerce kişi karşısında sahne sahne, perde perde ortaya serilecek, alkışlanacak, gülünecek bir adam." (İmzasız, 1925)

Bu konudaki bir başka eleştiriyi de Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864 – 1944) *Hazan Bülbülü* (1916) adlı dramatik metninin önsözünde dile getirmiştir. Gürpınar, durumu aşağıdaki cümleleriyle özetler:

> "Gazetelerimizin her gün yazdığı tiyatro ilanlarına bakınız: *Çifte Gelinler*, *Budala Âşık*, *Kurnaz Yazıcı* gibi isimler görürsünüz. Bunları yazanlar kimlerdir? Dokunulması gerekli hangi yazarlarımız tenkitçi sanatın ince, tesirli, ibret verici oyunlarıyla göz önüne konuyor? Ne oynayanlar, ne seyredenler hiç bir zaman bu kaygıda değiller. Oyunculardan bağırmak, tepinmek, ara sıra ne yazık ki, arsızlanmak, ahaliden el çırpmak… Bizde oyun bilgisi ve tiyatro zevki işte bundan ibaret… Tiyatro denince çok kere gözler önünde birtakım adi şeylerden daha doğrusu zevzekliklerden, maskaralıklardan başka bir şey canlanamadığı için bu sanatı aşağılık ve ufak görmek gibi sosyal bir hastalıkla böyle illetli kalmışız. Biz onu yükseltemiyoruz ki onun büyüleyici uyaran parıltısı bizi diriltebilsin." (Gürpınar, 1916, 8)

Nurullah Ataç, Batı tiyatrosuna karşı çıkmamıştır ama yazınsal değeri yüksek Batılı klâsik yapıtların Türkçe dramatik yazarlık için bir model olması gerektiğini ısrarla savunmuştur. Tiyatronun asıl kaynaklarını özümsemeden ulusal bir tiyatronun kurulamayacağı fikrinde olan bir başka yazar da Sabahaddin Eyüboğlu (1908 – 1973)'dur. Temmuz 1946 tarihili *Varlık* dergisinde yayımlanan *Tiyatro Üstüne* adlı yazısında bu düşüncesini şu satırlarla getirmiştir:

> "Memleketimizi, insanları, dertleri renkleriyle tiyatroda görmek istiyoruz. Haklıyız; ama yazarı buna zorladıkça dilediğimiz tiyatroyu geciktirmiş oluyoruz. Daha önce, yazarın tiyatro sanatına ermesini, bu işin ustalarından ders almasını istemeliyiz. Tiyatro memlekete girmeli, yerleşmeli ki, memleket de tiyatroya girebilsin. Sahnede ayakta duramayan, kendini dinletemeyen bir piyeste memleket ha olmuş, ha olmamış. Olmasa daha iyi; çünkü seyirciyi tiyatrodan da, memleketten de soğutabilir. Avrupalılar, kendi konularını tiyatroya sokuncaya kadar Yunan ustalarına az mı çıraklık ettiler? Biz de çıraklık etmesini bilelim. Shakespeare'i, Moliére'i, kendimize mal edelim. Tiyatroda insanın nasıl yaşatıldığını bilmeli ki, kendimizi de yaşatabilelim. Hem sonra, tiyatronun iyisini yaptık mı, memleket biz istesek de istemesek de içine girer (Çelik, 2002, 215).

3. GÜNER SÜMER'İN YAŞAMÖYKÜSÜ, SANATÇI KİŞİLİĞİ VE DRAMATİK YAZARLIĞI

3.1. Güner Sümer'in Yaşamöyküsü

Aktör, rejisör, yönetmen, çevirmen, şair; roman, minimalist öykü ve dramatik metin yazarı Güner Sümer, 18 Mart 1936 tarihinde Ankara'nın Nallıhan ilçesinde dünyaya gelir. Güner Sümer, Nallıhan'ın Nasuh Paşa Mahallesi'nde ikamet eden Mustafa ve Emine İsmet Sümer çiftinin dört çocuğundan en küçüğüdür. Sanatçının ikinci büyük kardeşi Türkçe edebiyatın büyük yapı taşlarından Adalet Ağaoğlu'dur (Eronat, 2010, 1). Adalet Ağaoğlu *Göç Temizliği* (1995) adlı anı romanında evleriyle ve Güner Sümer'in doğduğu akşamla ilgili olarak şu anısını aktarmıştır:

> "Nallıhan'da, girişteki yüksek taşlığı saymazsam, iki katlı bir evimiz var. Kışları birinci kattaki sedirli sobalı odayla onun bitişiğindeki geniş mutfakta yaşıyoruz. Ben, daha çok mutfakta, 'Koca Fatma'nın yanında yatıyorum. Yıllar sonra, Koca Fatma'nın yatağı sıcacık olurdu ama anne.' diyorum. Annem neredeyse kızıyor: 'Hadi, hadi, sen hiçbir zaman Fatma'nın koynunda yatmadın bir kez! Nereden çıkarıyorsun şimdi bunları?' diyor. Diretiyorum, sonunda ah evet, bir gece, o da Güner'in doğduğu gece, doğum sahnesini görmem doğru kaçmayacağı için, beni mutfağa, Fatma'nın yanına gönderdiklerini kabul ediyor. İsterse etmesin, O zaman kocaman kızım artık." (Ağaoğlu, 1995, 10)

Makedonya'dan göç eden bir ailenin kızı olan Emine İsmet Hanım çocuklarını zevkli ve bilinçli bir yazınsal çevrede yetiştirmiştir. Nitekim Adalet Ağaoğlu annesinin kültürlü bir kadın oluşundan şu şekilde bahseder:

> "Annemin beni de götürdüğü kadınlar arası toplantı günleri, roman okuma günleriydi. Roman okuma günlerinde evlilik, çoluk çocuk üzerine dertleşmeler, yakınmalar, onu bunu çekiştirmeler yer almazdı. Herkes susar, yalnızca kadınlardan biri romanı, vurgulamalara özel önem göstererek okur, ötekiler dinlerdi. O yorulunca bir başkası, okumayı kalınan yerden sürdürürdü. Kış günleri, ortalama bir gaz lambası, okumanın yapıldığı odayı erkenden bastıran loşlukla savaşırdı. Romanı yüksek sesle, epeyce de oynayarak/canlandırarak oynayan hanım, doğallıkla gaz lambasının en yakınına otururdu. Her toplantıda birkaç hanım sırayla yer değiştirirdi. Okunan romanın odaya egemen olan havası dağılmasın diye yer değiştirme süresinde bile dinleyici konumundakilerden çıt çıkmazdı." (Ağaoğlu, 1984, 73)

Ağaoğlu bir başka röportajında annesiyle ilgili olarak "Annem de kendi koşulları çerçevesinde farklı bir kadındı. Sürekli okurdu. Öldüğünde elinde yine kitap vardı." (Eronat, 2010, 4) şeklindeki açıklamayı yaparak Güner Sümer'in sanatçı

kişiliğinin oluşmasındaki faktörlerin ilk ve en önemlisini ortaya koymuştur. Güner Sümer'in babasıysa dönemin geleneksel toplum görüşü çerçevesinde sıkışıp kalmıştır. Adalet Ağaoğlu, bir arkadaşıyla kaleme aldığı *Bir Piyes Yazalım* adlı dramatik metnin Küçük Tiyatro'daki sahnesine babasını da çağırmış babasıysa "Çekil başımdan hadi! Senin tiyatrocu olduğunu gözlerim görmesin bari!" diyerek kendisine karşı çıkmıştır. Güner Sümer ise "Ben dururken sen de ne diye tiyatroya bulaşmaya kalkıyorsun? Aferin babama!" (Ağaoğlu, 1995, 24) şeklindeki yanıtıyla tiyatroya ilgisini mizahla açıklamıştır. Yine Ağaoğlu, bir röportajında babası hakkında şunları aktarmıştır: "Babam aslında iyi bir adamdı. İki kültür arasında paramparça olmuş bir kişiydi, onu anlıyorum. Geleneksel değerler içinde yaşamış o kuşağın dramı büyüktü. Bildikleriyle, yeni değerler sürekli çatışıyorlardı. Türkiye'nin üst yapısal değişim enjeksiyonu sonucu birçok insanın dünyası parçalandı." (Ağaoğlu, 1984, 74)

1938'de Ankara'ya yerleşen Sümer ailesi maddi ve manevi sıkıntılarla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Ev sıkıntısının yaşandığı başkentte memur olmayana kiralık ev verilmiyor, hele dört çocuklu ailelere bu kolaylık hiç sağlanmıyordu. Bu sıkıntılar sonrasında Ağaoğlu, Güner Sümer ve ailesinin Ankara'da yerleştiği ilk ev hakkında şunları belirtmiştir: "(Babasını işaret ederek) Sonuçta, Gazi Lisesi karşısındaki eski Ankara evlerinden birinin üst katını kiralayabiliyor. Üst kat ama üç odanın birisinde karısı ve küçük kızıyla bir küçük memur oturmakta, karanlık mutfak ortak kullanılmakta." (Andaç, 2000, 25'*ten aktaran* Eronat, 2010, 5)

Tiyatroya ilgisini ve dramatik yeteneğini Ankara Atatürk Lisesi'nde okurken keşfeden Sümer, okuldaki amatör tiyatro çalışmalarında yer almıştır. Lisedeki amatör çalışmaları sonrası Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne kayıt yaptıran Sümer, O'Neill'in *İp,* Gredeau'nun *Bellac Apollon* ve Neveux'nün *İkili Sistem* adlı dramatik metinlerini arkadaşlarıyla birlikte Ankara Üniversiteliler Tiyatrosu'nda yansılanmıştır. Güner Sümer, Neveux'un *İkili Sistem* adlı dramatik metnini Almanya'da, Saarbrücken Tiyatro Festivali'nde de sahneye koymuştur. Ardından Sermet Çağan ve Güneşi Akol gibi sanatçı dostlarıyla Sahne Z adındaki tiyatro topluluğunu kuran Güner Sümer, bu toplulukta İonesco'nun *Kel Şarkıcı*, Saroyan'ın *Hey Merhaba*, Çehov'un *Teklif*, Turgut Özakman'ın *Hastane* ve *Güneşte On Kişi*

adlı dramatik metinleriyle izleyici karşısına çıkar. Bu dramatik metinlerdeki başarısı ardından hukuk fakültesini yarıda bırakarak 1960 yılının ekim ayında tiyatro eğitimi için Paris'e gitmiştir. Yirmi iki yaşındayken kaleme aldığı ilk oyunu *Yarın Cumartesi* Yıldız ve Müşfik Kenter'in Site'deki tiyatrolarında, Lütfi Akad yönetiminde yansılanmıştır (Ağaoğlu, 1995, 133).

İlk olarak Charles Dullin Tiyatro Okulu'nda eğitim gören Güner Sümer, eğitimine 1961 yılından itibaren Odeon Tiyatrosu'nda devam etmiştir. Paris'te Jean Vilar ve George Wilson gibi yönetmenlere asistanlık yapıp sahne bilgisini artıran sanatçı Avrupa'da devlet eliyle sürekli desteklenen tiyatro kurumunu Türkiye'deki tiyatro anlayışıyla karşılaştırma gereği duymuştur. Sanatçı, aşağıdaki izlenimlerini Paris deneyimi sonrasında kaleme almıştır:

> "Geçtiğimiz yılın ekim ayı içinde Paris'te Milletler Tiyatrosu'nun bünyesi içinde düzenlenen Ronconi atölyesinde aşağı yukarı on beş ayrı ulustan ellinin üzerinde genç tiyatrocu bir araya geldi. Aralarında ben de vardım. Bu buluşmada hepimiz de kendi ülkelerimizde hangi koşullar içinde tiyatro yaptığımızı birbirimize anlatmak olanağı bulduk. Oralarda tiyatroya yeni bir soluk getirecek her yeni deneme, küçük bir parıltı ya devletten ya devlete bağlı kuruluşlardan ya da devletten olmasa da dünya görüşünde aynı paralelde olduğu başka kuruluşlardan (Parti, sendika vs.) o da olmazsa para sahibi kimselerden yardım görüyor. Bizde hiçbir araştırıcılığı, hiçbir yeniciliği olmadığı gibi, belli bir geleneği bile koruyamayan Devlet Tiyatroları'nın har vurup harman savurduğu paranın dışında bir yardım söz konusu değildir." (Ay, 1965, 6)

Adalet Ağaoğlu küçük kardeşi Güner Sümer'in Paris'ten dönmeden önce annesine gönderdiği mektuptan güncesinde bahseder. Sümer o ayın on beşinden sonra Paris'ten Ankara'ya dönmek istemiştir. Ağaoğlu bu ani dönüş kararını Sümer'in Paris'teki arkadaşının odasını paylaşıp durmaktan sıkılması veya Paris köylerinden birinde iş bulamaması olasılığına bağlamıştır. Sümer'in mektubunda "Döneceğim, bana bir tren bileti gönder anacığım" yazıyordu. (Ağaoğlu, 2007a, 172). Bu cümleler Sümer'in maddi sıkıntılarla boğuştuğunu kanıtlar niteliktedir.

Paris dönüşü İstanbul'da Asaf Çiyiltepe'nin öncülüğünde kurulan Arena Tiyatrosu'nda görev alan Sümer, sahne yönetmenliğindeki titiz tutumuyla dikkati çekmiştir. 1963'te Çiyiltepe'yle birlikte AST'nin kuruluşunda aktif rol alan Sümer, *Gizli Ordu*, *Bozuk Düzen*, *Mezarsız Ölüler*, *Ayak Bacak Fabrikası*, *Küçük Burjuvalar*, *Durand Bulvarı*, *Eskici Dükkânı*, *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* gibi geniş yankı uyandıran dramatik metinleri sahneye koyup bu yansılarda kendisi de rol almıştır.

AST'nin ikinci sezonu Sermet Çağan (1929 – 1970)'ın o dönemde fırtınalar koparan dramatik metni *Ayak Bacak Fabrikası* (1963) ile açılmıştır. Sümer tarafından yönetilen bu yansı, kırsal kesimde yaşanan gerçekleri daha geniş bir çerçeve içinde, bir ekonomik düzen sorunsalı olarak ele alan ve sorunların uluslar arası kapitalizmin zorunlu sonucu olarak ortaya çıktığını göstermek üzere yazılmış köy odaklı bir dramatik metindir (Şener, 1998b, 200). Yapıt, ilk temsilini 19 Şubat 1965 tarihinde, son temsilini de 18 Kasım 1965 tarihinde vererek aralıksız on ay süreyle yansılanmıştır. Bu dönem içinde *Ayak Bacak Fabrikası* AST'nin kendi salonunda 41.831 izleyiciye, turnelerde de 64.952 izleyiciye yansılanmıştır. Toplam izleyici sayısı 106.433, toplam temsil sayısıysa 266'yı bulmuştur (Akkurt: 2005, 28). Ellerindeki kara tohum stoklarını tüketmek isteyen sermaye sahipleri, din adamlarını devreye sokarak bu zararlı tohumu halka satmayı başarırlar. Aç kalınca bu sağlığa zararlı tohumları yemek zorunda kalan köylüler kötürüm olurlar. Sermaye sahipleri bu kez de kârlı bir yatırım olarak takma organ satmak üzere bir ayak bacak fabrikası kuracaklardır (Şener: 1998b, 203). Bir sonraki sezon da Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1912 tarihli romanı *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*'ın Güner Sümer tarafından sahneye uyarlanmasıyla başlamıştır. Bu sezonda yansılanan ikinci metin, Güner Sümer'in *Bozuk Düzen* adlı dramatik metnidir.

Sezonun en ses getiren sahnesi *Godot'yu Beklerken* adlı dramatizedir. Brendan Behan'ın *Gizli Ordu* adlı dramatik metniyse bir başka ses getiren yansılama olmuştur. Brendan Behan'ın asıl adı "*The Hostage*" olan dramatik metin *Gizli Ordu* adıyla Türkçe'ye çeviren kişi de Güner Sümer'dir. Metnin Türkiye'deki ilk gösterimi AST'de gerçekleşmiştir. Dramatik metin, İrlanda bağımsızlık entrikalarına katılan bir yaşlı adamın genelev görünümündeki evinde geçmektedir. Hayat kadınları, eşcinseller, askerler ve farklı insan tipleri bu evin odalarını paylaşırlar. Yapıtı sahneye koyan Güner Sümer'dir.

Özdemir Nutku, *Gizli Ordu*'nun AST sahnesindeki yorumuna yazdığı eleştiri yazısında şunları aktarmıştır: "Metni dilimize getiren Güner Sümer, aynı zamanda eseri sahneye koymuş. Bir yandan Sümer'in eserin derinine inebilmiş olması, öbür yandan AST'nin insanın içini açan geniş sahnesi, oyunu başarıya götüren iki şey." (Nutku, 1964, 6). AST'de Güner Sümer yönetmenliğindeki üçüncü oyun Jean Paul Sartre'nin *Mezarsız Ölüler* adlı dramatik metnidir.

AST ilk iki yılda, özellikle de ikinci sezonda modern bir tiyatro görünümüne kavuşmuştur. İzleyiciyle kontağın kurulduğu gişe, kapı kontrol, vestiyer, yer gösterme hizmetleri ve tiyatronun tuvaletleri başta olmak üzere herkese parmak ısırtan temizliği, gala gecelerinin düzeni, basın - halkla ilişkiler ile benzeri çalışmalarda gösterilen özen, AST'de izleyicinin beğendiği ve yürekten alkışladığı yansıların yanı sıra, büyük bir saygınlık kazandırmıştır.

Gala geceleri, yansılama başladıktan ve iyice yerine oturduktan sonra yapılıyor ve basın mensupları sekiz – on kez oynanmış gösteriyi seyrediyordu. O tarihlerde Ankara'daki tiyatro eleştirmenleri - Lütfü Ay, Sadi Günel, Metin And, Bihin Anter, Atila Sav, Özdemir Nutku ve Yılmaz Onay – her yansılamayı büyük bir dikkatle izlemiştir. Özellikle metinlerin sanatsal değeri, sahneye konuluşu ve oynanışına kadar en ince ayrıntıya uzanarak eleştiriler yapılmıştır. Sahnelenen dramatik metinlerin tiyatroda yer alan mankenlerin ya da magazin güllerinin çıplak, hatta erotik pozlarıyla dergi ve gazetelerde yer almamış, yukarıda işaret edildiği gibi eleştirmenlerin değerlendirilmesiyle okuyucuya sunulmuştur (Akkurt, 2005, 41).

AST'nin sanat yönetmeni Asaf Çiyiltepe'nin bir doğu turnesindeyken trafik kazası sonucu yaşama veda etmesi ardından, Güner Sümer tiyatronun sanat yönetmenliğini üstlenmiştir. Güner Sümer göreve başladıktan üç yıl sonra maddi anlaşmazlıkları gerekçe göstererek grev kararı almış ve arkadaşlarıyla birlikte AST'den ayrılmıştır. Adalet Ağaoğlu "30 Eylül 1969" başlıklı günce yazısında grev kararını şu şekilde değerlendirmiştir:

> "Anladığım kadarıyla bu sadece AST'deki bir para meselesi değil, Tiyatro içinde bir politik fraksiyonun uçvermesi sonucu salonun kiracısı gibi görünen Müdür (!) gelecekten kuşkuya düşüp parayı bir yerlerde kendi adına güvence altına almış olabilir. Güner Sümer'e bu sezgimi belirttim. Bezginlikle baktı: 'Of Adalet! Ben ne tüccarım ne de politikacı. Bu işlerden anlasaydım babamızı bana küstürmezdim. Ben sanatçıyım Gerisine aklım ermiyor benim.' dedi. Sonra toparlanıp: 'Bize ücret diye bana tutturan çocuklara da söylüyorum: İyi ya ortada bir dolap varsa, gelin dayanışalım, bunu birlikte ortaya çıkaralım. Hayır! En büyük bahaneleri de: Tam şu sırada bir de sevgilin var. Demek ki burjuvasın!' Gözlerimiz birlikte, aynı anda bulandı valla. 'Onlar akıllarını, aşksız – ekmeksiz patronu alaşağı ederek Türkiye sömürü sistemini yıkmaya takmışlar. Gizlice içebilir, sevişebilirsin; fakat yönettiğin oyuna davet ettiğin kadın için ayrılmış koltuğa tek bir gül koyamazsın. Suçlusun. Bu anlamda öyle bir histeriye doğru yol almaktadırlar ki, neredeyse benim gişe hasılatını Bülent'ten patronla paylaştığıma bile inanacaklar.' diyor. Soluk, kederli bir gülüşü oldu. 'Bunlar bugünkü Türkiye solunun çocuk hastalıkları, geçecek.' deyip yanağıma şıp şıp vurdu." (Ağaoğlu, 2007a, 44, 45)

"21 Nisan 1970" tarihli güncesinde Ağaoğlu "AST grevinden beri ne grevcilerin içinde ne de patronun yanında olmayı düşünen Güner, kendini harcamayı

seçmiş gibi Bu pis düzen hepimizi yedi bitirdi. Güner 'Anacığım, bizde solun parçalanması bir çocuk hastalığı geçecektir.' deyip durmaktayken, ateşin yakıp kavuran yıkıcı bir yangına dönüştüğünü mü görmekte acaba?' (Ağaoğlu, 2007, 70) şeklindeki düşüncesini dile getirmiştir. Sümer AST'den ayrıldıktan sonra İstanbul'a gelmiştir. Tiyatronun yönetmenliğine Rutkay Aziz getirilmiştir.

Güner Sümer, AST'den ayrıldıktan sonra İstanbul'a gelerek İstanbul Sanat Tiyatrosu'nu kurmuştur. Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* adlı dramatik metniyle açılan bu tiyatro sanat dünyasındaki yerini alamamıştır. Hayatını fotoromanlar yaparak kazanmaya çalışmış sonrasındaysa kansere yakalanmıştır. Adalet Ağaoğlu, kanserin teşhis edildiği "29 Eylül 1976" günü yaşadıklarını güncesinde şu şekilde ölümsüzleştirmiştir:

> "Güner Sümer: Kanser… Kardeşimin bacağında çıkan et beninden Suna kuşkulanmış. Telefonda sürekli: 'Bu alınmalı, bu ben alınmalı.' diyordu. Ben alınmış. Büyük parça. Analiz: Sarkom. Oğlunun doğum günü Kasım '75. Kanser teşhisi, Şubat '76. Martta Güner'le Londra'dayız. (Paris'ten geçerek gidilmesini istemişti; Paris'ten geçerek gidildi.) Teşhis, tedavi… Güner, Hürriyet'in Magazin ekine fotoroman yapmaya başlamıştı. Normal hayatı idare ve idame bahsi…" (Ağaoğlu, 2007, 232 - 233).

Adalet Ağaoğlu "14 Mart 1977" tarihli güncesinde hastalığın metastaz yaptığını ve Güner Sümer'in Hacettepe Tıp Fakültesi Hastanesi'ne yatırıldığını geçer. Prof. Dr. Hüsnü Göksel, Sümer'in on beş günlük ömrü kaldığını belirtmiştir. Sonrasında, Güner Sümer 27 Nisan 1977 günü hayata veda eder (Ağaoğlu, 2007, 252). Ayşegül Yüksel'in kaleme aldığı ve *Özgür İnsan* adlı dergide yayımlanan "Güner Sümer'i Yitirdik" adlı yazıda Güner Sümer'in hayatı ve sanatı hakkındaki düşünceler şu şekilde dile getirilmiştir:

> "Güner Sümer, ardında şiirler, öyküler, iki oyun, uzun bir sahne oyunculuğu serüveninden fotoğraflar, yarım kalmış bir roman ve üstün bir yetenekle sahnelediği bir dolu oyunun saygın anısını bırakarak yaşamını 41 yaşında noktaladı. Tiyatromuza yıllar yılı "sanatçıyım" diye ortalarda salınıp bir arpa boyu bile alamayanları utandıracak katkılarda bulundu. Parlak bir çalışma döneminin sonunda, tiyatroda ödün vermeye yanaşmadığından yalnız bırakıldı. Sanatçılar arasında bile saygıya, hoşgörüye, anlayışa dayanan ilişkilerin sürdürülmediği, her şeyin en doğrusunu, herkesin herkesten daha iyi bildiği toplum düzenimizin harcayıverdiği değerlerden biridir Güner Sümer. Bu nedenle 'Daha neler yapabilecekken öldü.' gibisinden hayıflanmalar bir bakıma gerçeklere ters düşüyor. Yönetmen sıkıntısı çeken ilerleme dönemindeki tiyatromuz için, yine genç yaşlarda yitirdiğimiz Asaf Çiyiltepe ve Sermet Çağan gibi bulunmaz bir fırsattı Sümer. Gerektiği gibi yararlandık mı? Yaşamının son yıllarını fotoromancılıkla geçirmek zorunda kalan bu tiyatro ustasına verdiğimiz değer ortada. Bu nedenle belki ölümünden değil ama verimsiz geçen son yıllarından toplum olarak sorumluyuz." (Yüksel, 1977, 63)

Tezimin bir sonraki başlığında Güner Sümer'in yazınsal dergiler çerçevesindeki çalışmalarını, şiirlerini, yarım kalan son yazınsal çalışması *Adı Nalân*

adlı romanını ve dramatik metinleri üzerinden sanatçının sanatçı kişiliğini irdelemeye çalışacağım. Bu irdelemede ablası Adalet Ağaoğlu'nun günlüklerinden, Güner Sümer hakkında yazılan makalelerden ve Suna Selen'in kişisel arşivinden faydalanarak elde ettiğim içeriklerden yararlandım.

3.2. Güner Sümer'in Sanatçı Kişiliği ve Dramatik Yazarlığı

İlk kalem denemeleri 1952 – 1956 yıllar arasında Ahmet Oktay, Ferit Edgü, Demir Özlü, Hilmi Yavuz, Ece Ayhan ve Yılmaz Gruda'yla birlikte çıkardıkları *Mavi* dergisinde yayımlanan Güner Sümer *Şairler Yaprağı*, *Yelken* ve *Yeni Ufuklar* adlı dergilerde öyküler, kısa metinler ve eleştiriler yazmıştır.

Güner Sümer'in bir dosya bütünlüğünde topladığı şiirleri İstanbul'da yaşadığı son evde bulunmuştur. Güner Sümer'in kalem faaliyetlerini derleyen Adalet Ağaoğlu, Sümer'in masanın üzerinde bıraktığı, kendisine verdiği ve birçok dostundan toplayarak elde ettiği şiirlerini seçme konusunda bocalamıştır. Sonuç olarak Ağaoğlu, Güner Sümer'in kendisinin topladığı şiir dosyasına sadık kalmada karar kılmıştır.

Güner Sümer'in toplu yapıtlarında, Aziz Çalışlar gibi arkadaşlarından gelen minicik kâğıtlara yazılı şiirler ve Adalet Ağaoğlu'nun evinde kaleme alınmş dizeler de vardır. Ağaoğlu, şiirlerin bazılarının dört değişik biçimde yazılı olduğunu ve bu şiirlerin en iyi biçimlerini yapıta eklediğini belirtmiştir (Ağaoğlu, 1983a, 19). Güner Sümer'in "Karanlıkta Bir Adam" adlı ilk şiiri Temmuz 1954 tarihinde *Mavi* dergisinde yayımlanmıştır. Sümer'in şiir anlayışına örnek vermek istediğim dizeler Sevgi Sosyal'ın ölümü üzerine Aralık 1975 tarihli "Sevgi'ye" adlı şiirdedir.

Adalet Ağaoğlu "29 Eylül 1976" tarihli güncesinde "1930 – 36 doğumlular neden arka arkaya kansere yakalanıyor? Sevgi Soysal, Oğuz Atay, Ülkü, Gültekin ve O işte: Güner Sümer" der ve ardından Sevgi Soysal'ın ölüm haberini verir. Güner Sümer de "İnsan hiç ölmez gibi görünürken en çok ölüyormuş öğrendik." (Ağaoğlu, 1983a, 120) biçimindeki dizeleri *Mavi* dergisindeki kalem arkadaşlıkları yıllardır devam eden Sevgi Soysal için terennüm etmiştir (Ağaoğlu, 2007a, 233).

Güner Sümer'in *Mavi*, *Yeni Ufuklar* ve *Son Mavi* adlı dergilerde yayımlanan minimalist öyküleri ve süreli bir yayında yer almayan bir öyküsü 1954 – 1956 yılları

arasında kaleme alınmıştır. Adalet Ağaoğlu, *Mum* adlı öyküyü tüm çabalarına rağmen elde edememiştir (Ağaoğlu, 1983a, 19). Güner Sümer'in *Mavi* dergisinde yayımlanan öyküleri "Bir Hikâye Sarhoş Oldu" (Haziran 1954), "Sokağa Dökülen Kan yahut Uzaklarda Olmak" (Ağustos 1954), "Bir Avuç Eylül" (Ekim 1954) ve "Eski Ninni" (Ocak 1955) adlı öyküleridir. Sümer'in *Yeni Ufuklar Dergisi*'nde yayımlanan öyküleriyse sırasıyla "Yağmurdaki İnsanlar" (Ocak 1955), "Bir Şafak Daha" (Mayıs 1955), "Üçüncü Dünya Savaşı (Mart 1956)" adlı öyküleri olup "İstanbullu Anı" (Mart 1956), "Bir Akşam Ölen" (Sayı 2 – 3) adlı öyküleri de *Son Mavi* adlı dergide yayımlanmıştır. "Elma Dersem Çık" adlı öyküsüyse 1956 yılının ekim ve kasım aylarında Adalet Ağaoğlu tarafından bulunmuştur.

Demir Özlü, 1984 tarihli "Güner Sümer ve Mavi Hareketi" adlı yazısında Güner Sümer öykücülüğü hakkında şunları belirtmiştir:

> "Güner Sümer, *Mavi* dergisinin en iyi öykücüsüydü. Çağın bunaltısını en trajik olarak duyması, öykülerinde yansıtması açısından; öte yandan da yazışı açısından: onun yazışı, renkleri sarı erguvan, parlak kara, kirli beyaz, yeşil, turuncu, çeşitli renkleri yansıtan kısa tümceleri, aynı zamanda en atılgan iğretilemelerle, benzetmeleri de barındırıyordu içinde." (Özlü, 1984, 145)

Maviciler, özellikle öykü sanatında, sürrealisttiler. Bunalımlarının toplumsal, tarihsel ve ruhçözümsel yansımasında gerçeküstü öğelere (benzetme, iğretileme… v.b yoluyla) sıkça yer vermişlerdir. Demir Özlü, Güner Sümer'i sürrealistler tarafından öncü kabul edilen, sanrılar dünyasına egemenliğiyle dikkati çeken, düşleri Doğu'da arayan ve anlatısı *Aurélia*'da rüyaları ikinci bir yaşam biçimi şeklinde yorumlayan Gerard de Nerval'e benzetmiştir. Çünkü Güner Sümer'in öyküleri de sanrılardan sanrılara savrulan bireyin beşiğidir.

Güner Sümer'in öykülerinde sürrealistlerin 'otomatik yazım' yöntemi, tam olarak kullanılmasa da yakın ölçülerde yer almıştır. Güner Sümer konu seçiminde, biçim oluşturmada, iğretileme ve benzetmelerde sanrıların yakınında durmuştur. "Eski Ninni" ile toplu eserlere girmemiş olan "Yitik Ninni" adlı öyküleri bu durumu örnekler. Bu minimalist öykülerde genç kadın imgeleri romantik başkaldırının yeniden ortaya çıkışıdır (Özlü, 1984, 148). "Eski Ninni" adlı öyküdeki sürrealist unsura örnek olarak şu alıntıyı gösterilebiliriz: "Ninni ılık ılıktı. Yıldızlıydı ve insana eski günlerin şarkısını söylüyordu. Önce ağabeyim. Sonra biz başımızı uzatıp pencereden içeriye baktık. Ninniyi söyleyen annemdi. Tahtadan bir sedirin üzerine

oturmuştu. Gözleri hep uzak uzak ülkelerden bakıyorlardı. Kucağında taştan bir bebek tutuyordu." (Ağaoğlu, 1983a, 46)

Dönemin sancısını duyan yazarlar toplumsal olayların birçoğunu sanat sezgileriyle önceden görmüşlerdir. 1960 yılından önce yazılan bu metinler, Türkiye'de 1968 sonrası olaylarının ve sonrasının önsezilerini taşırlar. Yine Demir Özlü, "Güner Sümer, bir öykücü ve dramatik yazar olarak Türkçe edebiyatta Alman yazınındaki Büchner'in ya da Wolfgang Borthert'in tuttuğu yeri tutmaktadır." demiştir (Özlü, 1984, 148).

1952 – 1956 yılları arasında etkisini gösteren Mavi Hareketi'ne katılanların ve Güner Sümer'in de bulunduğu kuşak Adalet Ağaoğlu tarafından şu şekilde karakterize edilir:

> "1950- 60 yılları arası 'genç aydın' kuşağının geleneksel birey geçmişleri yoktur. Dünyaya gözlerini Yeni Türkiye Cumhuriyeti içinde açmışlardır. Onlar, aynı zamanda tek partiden çok partili döneme geçişin içine düşmüş bir kuşağın üyeleri. Ayrıca, kentleşmenin başlangıcı içine de 'Ben kimim? Benim kimliğim ne? Evren ve bu dünya ortasındaki konumum ne? İnsanın şu andaki belirleyicileri ne ve gelecekte ne olacak?' gibi sorular yaşadıkları olaylar karşısında ortaya çıkmıştır. Bu sorgulamaların itici unsurları ise dural, kendi içine kapalı köy değil, değişimi bütün çarpıcılığıyla yansıtan kentlerdir. Buna, kendilerinin ilk ayrımında oldukları yıllarını, II. Dünya Savaşı yıllarında ve bitiminde yaşadıklarını da eklemek gerekir." (Ağaoğlu, 1983a, 21)

Güner Sümer'in tek romanı *Adı Nalân*'dır. Güner Sümer'in yarım kalan romanı *Adı Nalân* hakkında Adalet Ağaoğlu şunları aktarmıştır:

> "Bu romana, nice acılardan geçtikten sonra 'Zaman zamanla anlaşılıyor." diyerek, yaratmaya kendisini yeniden hazır bulduğu bir dönemde başlamıştı. Salt tiyatronun, kitapların, resmin, müziğin, sinemanın değil; uzak ve yakın bir geçmişin, her yönüyle yaşamın da derinlemesine eğittiği en olgun döneminde, başladığı romanı tamamlayamadan bu dünyadan ayrıldı." (Ağaoğlu, 1983a, 13)

Güner Sümer'in insan odaklı kaleminin *Adı Nalân* adlı romanda da faaliyette olduğuna değinen Adalet Ağaoğlu şu şekilde konuşur:

> "Çarpıtılmış değerlere, ahlâk ölçülerine bir tepkiyle karşı çıkan Nalân'ın yaşamında bunun aynı zamanda kendini yıkmak anlamına geleceğini vurguladığını gördüm. Bu romanda Nalân'ın önünden hep bir gölge gibi gelip geçen, yaşamına değip dokunup giden Selâhattin'in, yalnız evine değil, düşünce dünyasına da girmek istiyor insan… Büyük kentin yalnızlaştırdığı 'küçük insan' aydınımızı ne kadar ilgilendirmiştir?" (Ağaoğlu, 1983a, 15)

Adı Nalân'ın son altı bölümü Adalet Ağaoğlu'nun elindeki verilerle tamamlanmıştır. Romanın adı ilk olarak *Ona Dair Bir Şey* olarak düşünülmüştür. *Ona Dair Bir Şey* Güner Sümer'in izleyemediği bir filmin adıdır. Bu adı taşıyan bir filmi kendisi çekmeye başlayan Sümer, kendi filminin daha güzel olacağına inanmış ve romanın adını değiştirmiştir. *Adı Nalân*, Güner Sümer'in düşlemsel filminin

romanıdır. Roman yirmi kısa bölüm ve yüz sayfadan oluşur. Romanın her bölümü birer sekans niteliğindedir. Sümer, zor ve çapraşık bir yaşamın kesitlerini ayrıntılı biçimde sergilemiştir. Romanın yarattığı etki görsellikle sağlanıp okurdan beklenen romanı görselleştirerek okumasıdır. Yorum, yazarın örtülü yönlendirmesi yanında tamamen okura bırakılmıştır. Nalân ve diğer yan karakterler yaşamın içinde oradan oraya savrulurlar. Kişiler inceden inceye tiplenmiş ve gerçekçi şekilde çizilmişlerdir.

Romanın birinci bölümü bunaltıcı bir oda portresiyle başlatılır. Adnan ve Nalân'ın kirli ve amaçsız ilişkisi çerçevesinde yoksulluğun ve bıkkınlığın hüküm sürdüğü bu bölüm, Nalân'ın sapık bir ihtiyarın gönlünü ettiği ikinci bölümle devam eder. Romanın ilerleyişinde Nalân'ın yoz hayatından kesitler sunulmuştur. Üçüncü bölüm sonunda Nalân'ın hayatında insanca bir esintinin hâkim olmaya başlar. Selahattin bu bölümde Nalân'a "Evin yoksa burada kalabilirsin." diyecek ve romanın gölge kişisi konuma geçecektir.

Nalân annesiyle ilişkisinde de kırık dökük bir kadındır. Evsiz, dostsuz, sıcaklıktan yoksun, katılmış ve acılaşmıştır. Henüz resmiyete dökülmemiş hayat kadınlığıyla ve bir plakçıdaki tezgâhtarlığıyla ancak gününü geçirebilecek kadar kazanmakta, propilamin hapları ve içkilerle gecelerini gündüzlerine ulamaktadır. Nalân için "duymak" düşünmekten çok daha sağlam bir kavrama biçimiydi. Çünkü Nalân, düşünmeyi ve duygulanmayı en aza indirgemiş, gününü geldiği gibi yaşayan yalnızca duyumsal bir varlık görünümünde sürünmektedir.

Nalân romanın on ikinci bölümünde tezgâhtar arkadaşı Birsen'in yönlendirmesiyle resmi olarak hayat kadınlığına başlar. Birsen'in hayatında açlık ve mücadele yoktur. Artık bu Nalân için de geçerlidir. Nalân'ın çevresinde onu koruyan ve kollayanlar vardır. Patronun gölgesi ve muhabbet tellalları sürekli peşindedir. Nalân yeni mesleğinde farklı bir ad kullanmak zorunda olup annesinden çekinir.

Romanın Güner Sümer tarafından kaleme alınan bölümü buraya kadardır. Romanın on üç sayfa tutan son altı bölümünün düzenlemesini Adalet Ağaoğlu yapmıştır. Yazar, bir çirkefin içinde sıkışıp kalmış kadını, onun hayatına girip çıkan insanları olabildiğince yalın ve çarpıcı bir biçimde işlemiştir. Roman iddiasız, yorumsuz, gücünü ayrıntılarla yakalatan gerçek bir 'küçük insan' dramını dümdüz sergileyen bir novella görünümündedir (Akadlı, 1984, 13 - 14)

Güner Sümer, yazarın topluma yüksek bir kuleden bakan kişi olamayacağını düşünmüştür. Kendisi de geri kalmış, acılar ve umutsuzluklarla yoğrulmuş bu toplumun içinde doğup yetişir. Sanatçı kişiliği bu sıkıntı ve acılarla biçimlenen Sümer, hem bir insan hem de bir yazar olarak bu toplumun temsilcisidir. Sümer'e göre toplumun içinde bulunduğu durum acı dolu ve umutsuzsa, bunun yapıtlarda dile getirilmesi gerekir. Toplum acılar içinde kıvranırken gerçeklerin dile getirilmemesi kişinin kendini kandırmasıdır. Geleceğin insanı daha iyi bir toplumda yaşayacaksa önceden yaşananlardan ders çıkararak aynı hataları tekrarlamamalıdır (Alpsal, 1965, 10). Bu sebepledir ki Sümer, yazarın halkın yanında olması gerektiğini ve yeryüzündeki tüm ezilen insanların yükselişine tanıklık etmesi gerekliliğini savunmuştur. Her aydın kişi, her milletten insanın, kimliği ne olursa olsun tüm ezilen ulusların ayaklanmasına destek olmalıdır (Alpsal, 1965, 10). Amacın en yüksek karşılığı Sümer'in dramatik metinlerinde yansımasını bulmuştur. Güner Sümer'e göre sahne, ideolojik düşüncelerin savunulması gereken yerdir. Piscator'la başlayıp Brecht'e uzanan politik ve toplumcu tiyatro anlayışı dönemin sorunları üzerinde düşünmeye ve direnmeye çağırmasından ötürü Güner Sümer tarafından yararlı bulunmuştur (Alpsal, 1965, 10).

Adalet Ağaoğlu, *Toplu Eserleri I* adlı eserde Güner Sümer'in sanatçı kişiliğine şu satırlarla mercek tutar:

> "Günlük siyasete ve günübirlik ilişkilere ayak uydurmaya, bunlardan çıkar elde etmeye değil, kendini bugünden yarına aktarabilecek dayanıklı bir sanatı, edebiyatı gerçekleştiren bir dünyanın üyesi olmaya çaba harcamıştır. Yaptıklarıyla, yazdıklarıyla değil sadece yaşamıyla da. Yani kendi kendisiyle tutarlı kaldı. Her önüne gelenin, sopanın ucuyla dürterek o yana bu yana doğru yönlendiremediği aydın kimliklerine saygı duydu. Yaratılmış değerlere ve yaratılacak olanlara saygı duydu. Ekmek kavgası peşindeki adama saygı duydu. Bunalana, sıkılana, bunu gizlemeyene; kimsenin kafasını şişirmeden bunu yaşayana ve buna yaşamanın her eylemiyle karşı çıkana saygı duydu. İnsana verilmiş bir yaşama büyük bir saygı duydu. Bunların dışında pek fazla bir şeye saygı duymadı. Zurna, borazan; her hangi gümbürtüyle olursa olsun, bugün gelip yarın gidecek ama gelip giderken başkalarının hayatıyla oynayan hiçbir kimseye, hiçbir şeye saygı duymadı.
>
> Bilmediğini biliyor, anlamadığını anlıyor gibi görünmedi. Çoğunluğa karşı taşınması gereken sorumluluğun anlamı, onun için hep bu oldu. Yarım bilgiyle çoğunluk adına söz söylemeyi, çoğunluk adına herhangi bir girişimde bulunmaya, çoğunluğa karşı en büyük saygısızlık ve sorumsuzluk örneği saydı. Değerbilmezlikler duvarına tosladığı zamansa, yine de şaşırdı. Usulca bir sallandı. 1971'lerden sonra, bana yazdığı mektuplardan birinde 'Sanatı da, edebiyatı da sizlere bıraktım' diyebilecek denli bu ortama kırgınlık duydu." (Ağaoğlu, 1983a, 12 - 13)

Güner Sümer, AST ile ilgili bir röportajında bu sahnenin amaçladıkları çerçevesinde kendi dramatik yazarlığının odağını da belirtmiştir. Güner Sümer, "Biz

repertuarımızı yaparken, bu repertuarın ucuz ve kolay dramatik metinlerde dolu olmasından kaçtık. Erdemli, insana yakın, kişiyi eğlendirdiği kadar düşündürebilecek oyunlar seçmeye çalıştık." (Akarsu, 1964, 6) der. Bu röportajda tiyatronun topluma karşı sorumluluklarına değinen Sümer'e göre tiyatro topluma mal olmalıdır. Aşağıdaki açıklama Sümer'in tiyatro anlayışı ve sanatçı kişiliğinin toplumcu çizgide yürüdüğünün kanıtıdır:

> "Elbette ki yaşadığımız topluma karşı görevliyiz. Baş görevimiz de Batıyı bu ülkeden uzaklaştırmak değil, Batı'yla bu ülke arasındaki köprüleri çoğaltmaktır. Türkiye'nin herhangi bir yerinde bize verilecek göreve ben ve AST'deki arkadaşlarım seve seve koşmaya hazırız. Tiyatromuza ancak 7,5 lira ödeyerek girebilen insanların önünde oynamak herkesten çok bizi üzüyor." (Akarsu, 1964, 8)

Güner Sümer çok yönlü sanatçı kişiliğine uygun davranarak - sahne tekniği yanında – sahneye koyacağı dramatik metinleri Batılı yazarlardan Türkçeye aktarmıştır. Brendan Behan'ın *Gizli Ordu* adlı dramatik metninin başında kaleme aldığı "Brendan Behan" adlı ön sözde Sümer, çağın insan tanımının yeniden yapılması gerektiğini düşünmüştür. Sümer'e göre insan doğasına aykırı ahlâk değerleri, yaşamayan ve ölü olarak doğmuş değerlerdir. Her yerde dürüst, doğru ve ahlâklı olduğunu söyleyen bir kişiye inanmak olanaksızdır. Çünkü bunu söyleyen kişi doğru, dürüst ve ahlâklı olmadığı kadar yalancıdır da. Bu zorlama ve insan doğasına aykırı ahlâkçılığın kör ettiği kişiler dışında kalan ülke insanı Behan'ın açık sözlülüğünü sevecektir (Sümer, 1963, 5). Behan'ın açık sözlülüğünü seven ülke insanı Güner Sümer'in ve diğer toplumcu yazarların dramatik metinlerinde de bu açık sözlülüğü görecektir.

Nitekim Gorki'nin *Küçük Burjuvalar* adlı metninin 1967 yılında Türkçeye kazandırdıktan sonra kitabın ilk sayfalarına eklediği "Küçük Burjuvalar İçin" adlı yazısındaki şu paragraf Sümer'in dramatik yazarlığının kilit noktasıdır:

> "Bizim kuşağın çektiği sıkıntı, çektiği bunaltı her zaman hor görüldü, itilip kakıldı. İşte her toplumcudan daha toplumcu olduğu su götürmeyen bir büyük yazar bütün bu dar görüşlere, bütün bu itip kakmalara en kesin karşılığı veriyor: "Düzeni bozulmuş toplumların değerleri, ahlâk ölçüleri o toplumda yaşayan kişileri sıkar. Tıpkı üzerine dar gelen bir elbise gibi …" (Sümer, 1967, 6)

'Dar elbise' tanımı Güner Sümer'in ilk kalem denemelerinden son dramatik metni *Hüzzam*'a dek üstünde durduğu temel izlektir. Sümer'in yazarlığının ana odağı: bu dar elbiseyi kuşanmış ve düzeni bozuk toplumun ufaladığı insandır. Özellikle *Bozuk Düzen*'de 'dar elbise izleği' açıkça ortaya koyulmuştur. Sümer, bütün iyi niyetlerine rağmen birbirlerine ulaşamayan, içine çekilen insanları yazmış

ve başkaldırının anlamını yozlaştırmamakta çok titiz davranmıştır (Ağaoğlu, 1983a, 14 - 15).

Tiyatro bilimcisi Sevda Şener de Sümer'in toplumun ufaladığı insan odaklı dramatik yazarlığına dikkat çekmiştir. Şener, "Güner Sümer" başlıklı yazısında şunları belirtir:

> "Güner Sümer, daha iyi bir dünya kurmak için başkaldırmış olan altmış kuşağının gizli hüznünü, ince duyarlığını öne çıkarmış olan bir yazardır. Oyunlarında anlayışsızlıkla örselenmiş dostluğa, yoksulluğun dağıttığı aile birliğine, ayıplamalarla engellenmiş sevgiye duyduğu özlemi dile getirmiştir. Altmışlı yıllarda ve yetmişli yılların başında kaleme aldığı oyunlarda çıkışsızlık duygusu içinde bunalmış insanların dramı canlandırılmıştır. Bu oyunlarda yaşam koşulları gittikçe ağırlaşan, geçim sıkıntısı çeken orta halli insanları tanırız. Küçük esnaftan, küçük memurdan oluşan bu kesim, çıkar savaşımlarının egemen olduğu ortamda ezilmeye mahkûmdur. İnsanlar bütün iyi niyetlerine ve çabalarına karşın bu durumun aile düzenini, aşk ve evlilik ilişkilerini etkilemesine engel olamazlar. Bu yazgıyı değiştirmek için göze alınacak her girişim bu insanları yasalarla ya da toplumun yerleşik değerler sistemiyle karşı karşıya getirecektir (Şener, 2006, 5).

Güner Sümer, AST'nin yönetimindeyken verdiği ve "1 Mayıs 1968" tarihli *Varlık* dergisinde yayınlanan bir röportajında "Sahne bizim için kendi zevklerimizi tatmin ettiğimiz bir yer değildir. Orada doğrunun araştırmasını yaparız."diyerek yazarlığının toplumu yansıtma amacı güttüğünü belirtmiştir (Şener, 1968, 13). Kaleme aldığı dramatik metinlerin, bireylerin dramından toplumsal sorunlara doğru açılan yapısal düzeni, seyirciyi gerçekler üzerinde düşünmeye ve bu durumun içinde bocalayan insanın dramını algılamaya davet eder (Şener, 2006, 5). Olaylar arasındaki nedensellik bağının yarattığı etki tiplere karakterize nitelikler kazandırmaya başlar. Toplum kişiyi var eden ve onu yönlendiren başlıca koşuldur. O halde kişinin ruhsal bunalımı de toplumsal yapının bir sonucudur.

Güner Sümer, bir sanatçının her şeyi içtenlikle ele alması gerektiğini savunmuştur. Sartre'nin de ileri sürdüğü gibi geri kalmış toplumlarda sanatçının görevi sanatı bırakıp topluma öğretmenlik yapmaktır. Bu öğretmenlik misyonunun nasıl yapılacağı toplumsal bir çarpışmanın sürekli hâkim olduğu ortamda sağlıklı bir biçimde tartışılamaz. Bir toplumun geri kalması onun umutsuzluğunun göstergesidir. Sanatçı bu acıya ve bunaltıya dışarıdan bakan insan değildir. Buna katılan insandır. Her halk çocuğu gibi o da hayatının her yaşında bu acıya, bu umutsuzluğa itilmiştir (Asılyazıcı, 1988, 149).

Güner Sümer'in dramatik yazarlığının bir başka kilit noktası da bireyin açmazlarına toplumsal bozuklukların neden olduğu kanısıdır. Güner Sümer'in birey

ve toplum yaklaşımı Marksist görüşle uygunluk gösterir. Nitekim Sümer de toplum ve bireyin ayrılmaz bir bütün olduğu ve karşılıklı ilişkilerle devinim halinde olduklarını düşünür. Sınıflı toplumda bireyin aydınlanması toplumun aydınlanmasını getirir. Bu aydınlanmayı sağlayacak da tiyatrodur. Toplumsal sorunların sahne aracılığıyla dile getirilip çözümlenmesi özelde bireye, genelde de topluma yönelik bir iyileşme sürecini başlatır. Toplumun genelini yansıtan sorunların en anlaşılır biçimde sergilenmesi, tipik olanı tipler aracılığıyla göstermektir. Sümer de metinlerdeki tipler aracılığıyla toplumun tipik gerçeklerini gösterir. Sümer'in amacı bu tipleri kullanarak toplumsal sorunları göstermek ve seyirciyi düşünmeye yöneltmektir.

Dramatik metinlerdeki tiplerin neden olduğu sorunsalı ayrıntılı bir biçimde incelemeye geçmeden önce dramatik metinlerin konuları ve Türkçe dramatik yazarlığın neresinde oldukları üzerinde durmakta yarar vardır. Metin And, Güner Sümer'in 1960 yılında tamamladığı ilk dramatik metni *Yarın Cumartesi* ve 1962 yılında tamamladığı üçüncü dramatik metni *Bozuk Düzen*'i 'evcil dram', yani aile dramı kategorisinde değerlendirmiştir (And, 1983, 546). İnceleyecek olduğumuz diğer iki dramatik metninde de aile kurumunun dağılmış biçimlerde ele alındığı görülecektir. Aile bireylerinin politik yasaklar sonucunda yurtdışında yaşamak zorunda kalışı, küçük yaşta ve zorla evlendirilmeler, evlilik dışı ilişkilerden olan bebekler, aile kurumunun masumiyetine zıt karakterli genelevler, barlar ve kumarhaneler dramatik metinlerde sıkça işlenir.

Altmışlı yıllarda toplumsal ve kültürel yapıdaki değişim, olumlu ve olumsuz etkilerle bireyde yansımasını bulur. Bu yıllarda kaleme alınan dramatik metinlerde kadın veya erkek olarak kimliğini ortaya koyma çabasındaki bireyler ve genç olmanın sorumluluklarını ve sorunlarını yaşayan bireyler buluruz. Birey, içinde veya ilişkide bulunduğu toplumsal kurum ve normları irdelemeye, sorgulamaya yönelmiştir. Evlilik, aile, kadın – erkek ilişkileri, kendini var eden ya da etme çabasında olan bireyin odaklandığı konular olur. Bireyin topluma ve kendisine ait değerleri karşılaştırdığı, çağdaş değerlerin dışında bulduğu kimi normları değiştirme çabasına girdiği söylenebilir. Dolayısıyla birey, her anlamda kendisini, toplumu ve dünyayı yeniden keşfeder.

Dramatik yazarlar, bireyi çoğunlukla toplumun en küçük yapı birimi ailede, evlilik kurumu içinde yaşatmayı, kadın – erkek ilişkisi aracılığıyla iç dünyasını

sorgulamayı yeğlemişlerdir. Böylece geleneksel toplum yapısının en önemli parçası olan aileyi de sorgulamak ve yaşadığı değişimi yansıtmak, yenilenmesi gereken yönleri göstermek olanağı da yakalanmıştır.

Güner Sümer, *Bozuk Düzen* ve *Yarın Cumartesi* adlı dramatik metinlerini paralel düşünceler doğrultusunda kaleme aldığını belirtmiştir. Sümer'in dramatik sanatının temeli düzeni bozuk toplum ve bu toplumun ürünü bocalayan insandır. Yazarın en büyük çabası, bu toplumcu kişiliğini çevresine ve topluma yararlı kılmaktır. Bu gerçekleşmezse diğer yazarların düştüğü hatalara düşebilir. Dramatik yazarların içine düştüğü bu durum iki yönlüdür. İlk dramatik eğilim modaya uygun, yüzeysel ve çoğunluğun beğenisini bir reçete haline getirip ortaya koymak ikincisiyse militer görünüp bundan çıkar sağlama eğilimidir. Güner Sümer yazarlığının temeli, çevreyle bağların gerçekçilik ve samimiyetine dayanır. Bu gerçekçilik ve samimiyetin sekteye uğraması toplumda bir yabancılaşma etkisi yaratacaktır (Asılyazıcı, 1988, 149). *Yarın Cumartesi* ve *Bozuk Düzen* arasındaki benzerlik bu yabancılaşmanın zıttı yöndeki içerikleridir.

Güner Sümer, *Yarın Cumartesi* adlı dramatik metnini 1958 yılı ağustosunda Ankara'da yazmaya başlamış ve 1960 yılının eylülünde Polatlı'da bitirmiştir. *Yarın Cumartesi,* üç perde ve sekiz tablodan oluşup dünya prömiyerini 23 Ocak 1961'de, İstanbul'da Site Tiyatrosu'nda, Lütfi Akad'ın sahne düzenlenmesiyle yapmıştır. Anne rolünde Yıldız Kenter, Fikret rolünde Müşfik Kenter, Nurten rolünde Çolpan İlhan, Tarık rolünde Şükran Güngör ve Arif Hoca rolündeyse Kâmran Yüce oynamıştır.

Güner Sümer, *Yarın Cumartesi* (1961) adlı dramatik metninde toplumsal önyargı nedeniyle şans tanınmayan, duyguları ve sorumlulukları arasında sıkışıp kalan bireyi irdeler. Melodrama yakın bir çizgide gelişen metin, aile bireylerinin kendi iç dünyalarıyla toplumun değer yargılarının çatışmasını, bundan doğan mutsuzlukları ve her şeye rağmen karşılıksız bir temele dayanan aile bağlarını vurgular. Ayrıca yazar, erkek – kadın ilişkisiyle evlilik bağı arasındaki çelişkiyi, namus kavramı ve bireyin mutluluğu bağlamında ele almıştır.

Yarın Cumartesi'de Tarık, Fikret ve Nurten'den oluşan bir ilişki üçgeni çerçevesinde birey ele alınır. Af sonrası hapisten çıkan ve yeni bir yaşama başlamak isteyen Tarık, bir yıldan daha az bir süre evli kaldığı kocası yerine beş yıldır tanıdığı

kayınbiraderi ile duygusal bir ilişki yaşayan Nurten, sorumluluklarından kaçan Fikret ve olağanüstü bir hoşgörüye sahip anne farklı duygu ve yönelişlere sahip bireyler olarak yansıtılmışlardır. Metin, Tarık'ın eve dönüş haberiyle başlatır. Hapishane yaşamı Tarık'ı olgunlaştırmış, hayatı ve karşılaştığı olayları geniş açıyla görme yeteneği kazandırmıştır. Dört yıldır uzak olduğu şeylerin hiçbirini bıraktığı gibi bulmayacağını bilmektedir. Düşüncesinde de haklı çıkmıştır. Karısı Nurten ile kardeşi Fikret arasında bir ilişki vardır. Diğer taraftan, toplumun yargıları hapse düşmüş birey için acımasızdır. Annesi, oğlunun suçsuzluğunu çevreye duyurma telaşında, Fikret ise hapisten çıkan bir ağabeyi olduğu duyulunca işine son verileceği kaygısındadır. Tarık'ın iş arama çabaları sonuçsuz kalmıştır. Nurten'in Fikret'ten hamile olduğunu açıklaması, aile bireylerinin geleceğe dair düşüncelerini yeniden gözden geçirmelerine neden olur. Fikret bir kadının ve çocuğun sorumluluğunu almak istemediğini söyleyerek kürtaj için Nurten'i ikna etmeye çalışır. Durumu büyük bir olgunlukla karşılayan Tarık ve anneyse, yeni bir umut anlamına gelen bu çocuğun dünyaya gelecek olmasını heyecanla karşılarlar. Tarık, boşanma işlemlerini başlattığı sırada Fikret Nurten'i ikna etmiş ve çocuğu aldırmışlardır.

Bir akşam, Tarık'ın hapisten tanıdığı Arif Hoca gelir. O da mutsuz, umutsuzdur. Kızı onu istememekte, iş bulmak için çaldığı bütün kapılar yüzüne kapanmaktadır. Toplumun yargıları, düşünce kalıpları, onların suçlu olduğunu sürekli olarak yüzlerine vurmakta, şans tanınmasını önlemektedir. Arif Hoca için şimdi yapılacak tek bir şey vardır; gerekli parayı bulmak amacıyla soygun yapmak. Tarık bu öneriyi kabul etmez, ama karşılaştığı engelleri olgunlukla karşılayacak gücü kalmamıştır. Bu sırada Nurten, tüm olanlardan sonra bu evde kalamayacağını düşünerek evden ayrılmaya karar vermiştir. Tarık, kaçmanın çözüm olmayacağını anlatarak onu vazgeçirir. Her ikisi de işledikleri günâhı önce kendilerine, sonra da birbirlerine itiraf edip, eylemlerini sorgularlar.

Arif hoca ise sözünü ettiği soygunu yapmış, saklanmak üzere Tarık'a sığınmıştır. Kapının polis tarafından kırılması ve yakalanmalarıyla tamamen kaybedilen umut, Tarık'ın suçsuzluğunun anlaşılıp eve dönmesiyle yeniden canlanır. Tarık, başından geçenleri anlattığı savcının verdiği tavsiye mektubuyla başka bir kente giderek iş bulacak, yeni bir yaşam kuracaktır. Şimdi Nurten de onunla gelmek istemektedir. Tarık bu öneriyi sevinçle kabul ederken Fikret de evden ayrılacağını

duyurur. Metnin sonunda Anne, çocuklarının döneceği ve ailesinin yeniden bir arada olacağı günü düşleyerek beklemeye başlar.

Güner Sümer, *Yarın Cumartesi* adlı dramatik metninde, toplumun önyargılarını ve kendi iç dünyalarına mahkûm bireyleri inceler. Hapisten çıkan birey, suçunun cezasını çekmiş olmasına karşın toplum için suçlu kimliğinden kurtulamamaktadır. Ayrıca iş bulamamakta ailesi tarafından kabul edilmemekte ve utanç kaynağı olarak görülmektedir. Bu durumda toplum, bireyi yeniden suça itmektedir. Yeni bir yaşam kurabilmek için gereken parayı dürüst yollarla kazanmak mümkün olmadığına göre, yapacak tek bir şey vardır: çalmak.

Güner Sümer burada iki farklı çözümü sahneye getirerek konuyu tartışır. Suça yönelmekte direnen ve yenilen birey, yani Tarık ve Arif Hoca. Belki de Tarık'ın aile bağları onu ayakta tutmakta ve yönelişini desteklemektedir. Zira Arif Hoca'nın olumlu bir kişilik olarak çizilmesi, kızının kendisini istememesinden sonra suça yönelmesi, dayanıksız kaldığı için soygun yaptığını düşündürür.

Yazar, *Yarın Cumartesi* ile kadın erkek ilişkisini irdelemiş, evlilik bağı ve sorumluluk gibi konulara değinmiştir. Metnin başında kendisi için bir yabancıdan farksız olduğunu düşündüğü kocasını dört yıl sonra yeniden tanıyan Nurten ile kayınbiraderi arasındaki ilişki, aslında yalnızlığın paylaşılmasından başka bir şey değildir. İlişkileri boyunca Tarık'ın bir gün döneceği düşüncesini hep ertelemişler, anlık duygularıyla hareket etmişlerdir. Yazar, Fikret – Nurten – Tarık ile kadın erkek ilişkisinin, sadece evlilik bağının getirdiği sorumluluklara ya da sadece duygulara dayanmadığını gösterir. Bu ilişkinin dışında kalmasına karşın Anne dramatik metnin en ilginç kişilerinden biridir. Kendi kuşağının ahlâk anlayışına karşı durarak bir oğlunu diğer oğluyla aldatan ve kayınbiraderinden hamile kalan gelinini bağrına basar. Bu tavrı, inandırıcılığı zorlasa da ailesini bir arada tutmaya çalışan bir annenin çırpınışlarını ifade eder. *Yarın Cumartesi* kendisine, yakın çevresine ve topluma rağmen geleceğe umutla bakmaktan vazgeçmeyen bireyin ayakta kalma çabasını ele alır (Belkıs, 2003, 208 - 210).

Bozuk Düzen toplumdaki 'dar elbise'nin aile bireylerini en çok sıktığı dramatik metindir. Güner Sümer, *Bozuk Düzen*'i 11 Eylül 1961 ve 12 Eylül 1962 tarihleri arasında Paris'te kaleme almıştır. Metin iki ana bölüm ve farkı sayılardaki ara bölümlerden oluşur. Güner Sümer metni yazarken "Biz düzeni bozuk bir

dünyanın, geri kalmış bir toplumunda yaşayan orta sınıf insanları, gözlerimizi umutsuz bir çağa açmıştık, umutsuz bir çağda yaşamımızı sürdürüyoruz." (Kışlalı, 1965, 6) demiştir. *Bozuk Düzen* ilk kez İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Kadıköy Bölümünde, 15 Ocak 1965 tarihinde Güner Sümer'in rejisiyle oynanmıştır. Ömer rolünde Mazlum Kiper, Turgut rolünde Doğan Bavlı, Güzin rolünde Nedret Güvenç, Hakkı rolünde Fuat İşhan, Gemici rolünde Kemal Ergüvenç, Handan rolünde Nur Sabuncu, Nermin Abla rolünde Saime Arcıman, Demet rolünde Ayşegül Devrim, Ragıp rolünde İsmet Ay, Deri Ceketli rolünde Muharrem Şen ve Garson rolündeyse Şükrü Özkol vardır.

Bozuk Düzen'de birbirinden farklı düşünce ve duygulara, yaşam anlayışına sahip aile bireylerinin ekonomik olanaksızlıklar içindeki yaşam mücadelesi ele alınmıştır. Dikili'deki depremde evleri yıkılan, başka bir kente gelerek yeni bir yaşam kuran, kendilerini gerçekleştirme çabasındaki aile bireyleri sahnededir. Evin büyük oğlu Hakkı, babalarının ölümünden sonra ailenin tüm sorumluluğunu üstlenmiş, bu uğurda kendi duygularını ikinci plana atmış bir gençtir. Evlenmeyi düşündüğü Handan ise bedeniyle hayatını kazanmak zorunda kalan bir kadındır. Handan, metnin sonunda kendisine yeni bir hayat kurmak için uzak bir kente gitmeyi yeğleyecektir.

Güzin, mutsuz bir evliliğin sıkıntıları ve acısıyla boğuşmaktadır. Sonunda mutluluğu kendi yuvasına dönmekte bulur. Üniversiteyi bırakarak kısa yoldan zengin olma ve hayata atılma hayalleri içinde yüzen Turgut, gece kulüplerinde tanıştığı kişilerle vakit geçiren, yasa dışı işlerle büyük paralar kapma sevdasında sorumsuz bir gençtir. Günün popüler kültürünün önerdiği gibi kısa yoldan zengin olmak, üniversiteyi bitirip çalışmaktan çok daha kolaydır. Bu nedenle futbolcu olacak, böylece kendisine yeni bir hayat kurabilecektir.

Depremden ağır yaralı olarak kurtulduğu için üzerine titrenen evin küçük oğlu Ömer ise konservatuara gitmek isteyen, klâsik müzikten, keman çalmaktan, kitap okumaktan, kısacası sanattan zevk alan sessiz bir gençtir. Annelerinin ölümü, birbirinden kopmuş bu aile bireylerine, yaşamda birbirlerinden başka tutunacak kimselerinin olmadığı gerçeğini hatırlatır. Metnin sonunda Turgut, ailenin borçlarını ödemek için yakalanma riski yüksek olan yasa dışı bir işi kabul ederek kendisini feda

eder. Ne var ki, bu kişiler yarına umutla bakamazlar. Bozuk düzen, onları yeniden bir araya getirmekten başka bir umuda yer vermemektedir.

Güner Sümer, *Bozuk Düzen*'de kurtuluşları için boşuna çabalayan kişilerin, altmışlarda yerleşmeye başlayan yeni servet anlayışına ve yaşam biçimine kolayca kapıldıklarının da altını çizer. Zengin olmak ne pahasına olursa olsun zengin olmak tek kurtuluştur. Suçluyu, yasa dışı işleri cezalandırmayan, haksız kazanca göz yuman bir düzende değer yargıları değişmiş, dürüstlük ve onur gibi kavramlar geçmişte kalmış gibidir. Düzen, mutsuz bireyler, mutsuz evlilikler yaratmıştır. Aslında dramatik kişilerin beklentileri mutlu olabilmek, yarına güvenle bakabilmek, rahat ve insanca koşullarda yaşabilmektir. Savaşmaktan, sürekli mücadele etmekten yorgun düşen bu kişiler, hırçınlıklarıyla ilişkilerini, evliliklerini de yıpratmışlardır. Anlaşılamamaktan şikâyetçidirler. Güzin'in kocası Ragıp, ayık kafayla bu dünyaya dayanamayan, zavallı, bir parça mutluluk arayan, bulamadığı için de hırçınlaşan bir kişidir.

Bozuk Düzen çoktan bozulmuş ekonomik ve politik düzenin değiştirdiği toplumsal yapı içinde yaşamda yerini bulamamış, yarına karşı güvensiz, mutsuz insanların öyküsüdür. Dramatik metin aile bireylerinin yeniden bir araya gelmelerine karşın mutlu, huzurlu bir havada bitmez. Bu insanlar yarının getireceği sorunlara, önlerine çıkacak yeni engellere karşı kaygılı ve tedirgindirler. Aile içi dayanışmanın zorlukları yenmede yeterli olup olmayacağı da kuşkuludur (Belkıs, 2003, 134, 136). Görüldüğü gibi metnin bütünü umutsuzluklar üzerine kurulmuştur. Güner Sümer bu umutsuzluğu düzeni bozuk dünyada yaşayanların tek umudu olduğunu dile getirmiştir. Sümer'e göre bu umutsuzluk yeni bir hümanizma biçimidir (Kışlalı, 1965, 6).

Dönemin başbakanı Bülent Ecevit Güner Sümer'in dramatik yazarlığını ve *Bozuk Düzen* adlı dramatik metnini "Bozuk Düzen" başlığıyla kaleme aldığı eleştiride şu şekilde değerlendirmiştir:

> "Güner Sümer'in *Bozuk Düzen*'i bana göre Türk tiyatro yazarlığındaki hızlı gelişmenin ergenlik çağına varışı gibi göründü. *Bozuk Düzen* gücünü, ne şiirden ne de biçimsel yeniliklerden ne bir tezden ne de toplumsal gerçekçilikten alıyor. *Bozuk Düzen* gücünü, kuruluşundaki denge ve düzenden; karakter yapılarındaki derinlik, doğruluk ve tutarlılıktan alıyor. Yazarın belli ki sağlam bir kültürle beslenmiş duyarlığından ve insanlığa bakışındaki anlayışlı tarafsızlığından alıyor. *Bozuk Düzen*'deki olaylar ne bu oyunla başlayan ne bu oyunla biten olaylardır. Gene tıpkı hayatı başsızlığı ve sonsuzluğu gibi oyundan önce başlamış, oyundan sonra sürüp giden olaylar anlatılıyor. Ne dramatik etki uğruna büyük

> felaketler veya sürprizler düzenleniyor, ne de bir mutlu son uğruna yapmacık çözüm yolları aranıyor. Olağan insan yaşantısında kolay kolay çözülemeyen dertler, sorunlar, sahnede de çözülmeden bırakılıyor. (Ecevit, 1977, 96)

26 Nisan 1965 tarihli *Milliyet Gazetesi*'nde yayımlanan "Bozuk Düzen" adlı yazısında Cevat Ulunay, Güner Sümer'in Çehov'u anımsattığına değinmiştir. Aynı yazıda "Çehov nasıl eserlerinde daima yürüyen, dönen hayattan bir makas darbesiyle kesip aldığı bir film parçasını bütün realitesiyle ortaya koyuyorsa, Güner Sümer de *Bozuk Düzen*'le bunu yapmış ve tiyatronun edebiyatta tam tarifi olan 'gayr-i hakikide hakikat' kanununa sadık kalmıştır." (Ulunay, 1965, 2) şeklindeki satırlar yazılıdır.

Yine Lütfi Ay *Bozuk Düzen* için şunları aktarmıştır: "Yeni oyunun ana teması, garip bir tesadüfle, aynı sahnede geçen mevsim oynanan, ablası Adalet Ağaoğlu'nun *Evcilik Oyunu* gibi, aile düzenimizin sakatlıkları… Şu farkla ki Güner Sümer daha derli toplu, daha sağlam, daha 'tiyatro' olan bir oyun yapısı kurmuş." (Ay, 1965, 1)

Güner Sümer'in 10 Aralık 1960 ve 14 Ağustos 1961 tarihleri arasında Paris'te kaleme aldığı *Aşk Bir Masaldır* adlı dramatik metni ortaöğretim çağındaki dört genç erkek ve bir kızdan oluşan kadrosu, ergen sorunları üzerine odaklanmış konusu ve yalın işlenişiyle gençlik odaklı bir dramatik metindir. Egemen namus anlayışının sıkça irdelendiği metnin başında Güner Sümer Sait Faik'ten aktardığı şu satırlar vardır: "Bir ahlâkımız olacak ki hiçbir kitap daha yazmadı. Bir ahlâkımız, bugün yaptıklarımıza, yapacaklarımıza, düşündüklerimize, düşüneceklerimize hayretler içinde bakan bir ahlâkımız…". Dramatik metin bir ön oyun, beş ara oyun, bir son oyun ve altı farklı bölümden oluşmuştur. Her bölümün başına o bölümün içeriğiyle ilgili bir başlık iliştirilmiştir.

Ergen gencin cinsel uyanışı, karşı cinslerin birbirini tanıma güdüsü, ilk aşk gibi gençlere özgü doğal gerçekler sergilenirken bu gerçekleri görmezden gelmeye ve bastırmaya yönelik namus anlayışı irdelenir. Dramatik güç egemen namus anlayışının kız – erkek ilişkilerine getirdiği kısıtlamalardan ve bu kısıtlamanın yol açtığı mutsuzluktan üretilir. Bu bağlamda yazar, karşı cinsten gençlerin birbirine yakınlaşmalarını imkân tanımayan, bu anlayışının mutsuzluğa yol açtığını gösteren bir düzenleme yapmıştır (Şener, 2006a, 7). Dramatik metnin başındaki ön oyunda bu anlayışın açıkça dile getirilmesi söz konusudur. Bu dile getiriş şu şekildedir:

> "ALİ – Bu oyunda görüp duyacaklarınızın bir kısmı için bizi ayıplamayacağınızı umarım. Ne yapalım, gerçekler böyle. Suç bizim değil. Birtakım değerler koymuşuz. Suratı asık, mahkeme suratlı değerler. Bizim çocuk omuzlarımız bu değerlerin ağırlığını kaldıramıyor. Bu oyunu bizi tanıyın diye oynayacağız. Çocuklarınızı tanıyın diye. 'Aman benim çocuğum terbiyelidir. Böyle şeylerin yanından geçmez.' diyenler yanılıyorlar. İnanın ki terbiye başka şey! İnsanlıktan kaçmak değil. İnanın ki terbiye başka şey! Yalnızlık demek değil…" (Sümer, 2006a, 15)

Genç kızların kendilerinden olgun ve varlıklı erkeklerle evlenmeye zorlandığı, genç erkeklerin toplumsal anlayışsızlıkla mücadelesi ve yaşadıkları baskı eleştirilmiştir. Gençlerin doğal gelişmelerinin sevgiyle destek gördüğü, aşklarını özgürce yaşamalarına engel olunmadığı, herkesin birbirine sevgiyle, anlayışla yaklaştığı bir dünyanın özlemi dile getirilir. Metnin olay örgüsü yalın ve düz bir çizgide ilerler. Kız – erkek, ana – baba –evlat, arkadaşlık ilişkilerindeki çatışmalar fazla sivriltilmemiştir. Karşı cinse duyulan çekim, kıskançlık, dostluk arayışı, mutluluk özlemi, umut ve umutsuzluk duyguları düz bir anlatımla diyaloga sindirilmiştir (Şener, 2006a: 7 - 8).

Güner Sümer'in 8 Haziran 1962'de Paris'te tamamladığı ve daha sonra *Yeni Ufuklar Dergisi*'nde yayımlanan tek perdelik *Baba ile Oğul* adlı dramatik metni iki kişilik, kısa bir metindir. Güner Sümer'in "en sevdiğim dramatik metnim (Alpsal, 1965, 10)" diye bahsettiği *Baba ile Oğul* hakkında Adalet Ağaoğlu şunları aktarmıştır: "Yıl 1963'tü ve *Evcilik Oyunu*'nu, yabancı bir ülkede Paris'in gün görmeyen daracık, eğik tavanlı bir odasında yazmıştım. Güner, iki yıldır orada eğitim görüyor, bana benimkine çok benzer, belki benimkinden de kötü bir odada yazdığı *Baba ile Oğul*'u okuyor, ben hıçkırıklara boğuluyordum." (Ağaoğlu, 1995, 119)

Tiyatro bilimcisi Sevda Şener de *Baba ile Oğul* hakkında şunları belirtir:

> "*Baba ile Oğul* yazarın kuşaklar arası çatışmayı baba oğul ilişkisi bağlamında ele aldığı kısa oyunudur. İki kuşak da bir umarsızlık duygusunu paylaşmakta, fakat farklı biçimlerde yaşamaktadırlar. Yaşamak, güçlü konumda olan baba için de güçsüz ve bezgin durumda olan oğul için de sürdürülmesi zor bir savaşım olmuştur. Uzunca bir diyalogdan oluşan oyunda öfke, nefret, bıkkınlık, umutsuzluk, ilgisizlik, sevgisizlik gibi olumsuz duygular dile getirilmiştir." (Şener, 2006, 8).

Ölü Mevsimler (1966) Güner Sümer'in politik çalkantılara bağlı toplumsal olayları doğrudan ele aldığı dramatik metnidir. *Ölü Mevsimler*'in başında "II. Delphini – Yunuslar" adlı filmden alınan ve "O zamanlar yaşıyorduk. Şimdi söndük." biçimindeki cümle eklenmiştir. Bu metin de Paris'te ve 21 Ekim 1966 yılında tamamlanmıştır. Önceki dramatik metinlerde kişilerin üstüne yalnızca gölgesi düşen politik olaylar bu kez tarihteki yeri ve adı belirtilerek işlenmiştir. Amerika'nın

savaşçı dış siyaseti, Vietnam'da sürdürülen savaş, ülkemizde bu duruma karşı çıkan gençlerin cezalandırılması ya da yurt dışına kaçmak zorunda kalmaları, altmışlı yıllarda başlayan Kıbrıs olayları, bu olayların etkisiyle yurttaşımız olan Rumlara karşı uyanan öfke, bu öfkenin acı sonuçları *Ölü Mevsimler*'in ana malzemesini oluşturur. Yazarın, koşullarını belirttiği bu ortamda yine bir aileyi ele aldığı, özelikle de gençliklerini yaşayamayan, sevdikleriyle evlenemeyen, yurtlarından ayrı yaşamak zorunda kalan, kimliksizleştirilen genç kuşak temsilcilerinin yaşadığı hüznü dile getirdiği görülür (Şener, 2006, 8).

Yazarın son dramatik metni ve 1972'de tamamladığı *Hüzzam,* aynı kişiye iki ayrı yönden yaklaşım yoluyla duygu ve düşünce dengesini kurduğu bir monologdur. *Hüzzam* 1984'ten 1989'a kadar kesintisiz olarak Oda Tiyatrosu'nda yansılanır. Sonraki sahneleme de 1992 yılında Ankara'da gerçekleşmiştir. Mahpeyker rolüyle izleyici karşısına çıkan Maral Üner eleştirmenlerden olumlu dönütler almıştır. Ayşegül Yüksel, *Hürriyet Gösteri* adlı sanat dergisinde 1985 yılında yayımlanan eleştirisinde *Hüzzam* hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

> "Güner Sümer'in Hüzzam'ı bir tek kadın oyuncu için yazılmış, banttan gelen seslerle, projeksiyonla verilen görüntülerle, telefon konuşmalarıyla devinim öğeleri sağlayan bir deneme… Yönetmen Olcay Poyraz bu tek kişilik oyuna devinim getirmek için elinden geleni yapmış. Maral Üner oyunun yorumu için gerekli ince ayrıntıları alabildiğine değerlendirerek, abartmaya hiç yüz vermeden, baştan sona soluklu bir oyunculukla değerlendirdiği Mahpeyker'de, her zaman olduğu gibi titiz, özenli, yazara, kendisine ve seyirciye son derece saygılı bir çalışma sergiliyor." (Yüksel, 1985, 96)

Yapıtın konusunu Hakkı Paşa'nın torunu Mahpeyker Hanım'ın yaşadıkları oluşturur. Mahpeyker'in dramı Osmanlı İmparatorluğu'ndan, cumhuriyete; cumhuriyetten hızlı kentleşmeye, sanayileşmeye doğru giden toplumsal değişime ayak uyduramayanların dramıdır. Toplumdaki değişmenin dışına düşen, topluma yabancılaşan, sürtüşen, aşınan ve ezilen bireyin toplumla olan çatışması gözler önüne serilir.

Kuzguncuklu Mahpeyker Hanım geçmiş ve gelecek arasında mekik dokuyarak zamansal bir yabancılaşmayı gözler önüne serer. Yabancılaşma unsuru metinde adları geçen dedesi Hakkı Paşa, babası Kâmil Bey, annesi, eşi Asım, oğlu Orhan, çocukluk arkadaşı komşusu İsmail, patron, Kemal Kaptan, işyerindeki arkadaşı Matmazel Diana ve birçok kişinin seslerinin duyulması ve fotoğraflarının yansıtılmasıyla görsel ve işitsel olarak sağlanmıştır.

Kuzguncuk'taki yalı Osmanlı hayatını simgeler. Yalının yıkılmasıyla birlikte tarihin son kalıntıları da silinmiştir. Boğaz'ın sakin, görmüş geçirmiş bu köhne yalısının yıkılışı, bir aristokrasi çağının da yok olduğunun göstergesidir. Yalının yerine çağdaş yapım teknikleriyle çizilmiş bir apartman yapılacaktır. Hakkı Paşaların, Mahpeykerlerin seslerinin sindiği ahşap tavanların, eski duvarların ve eşyaların yerini İtalyan yapısı, yepyeni ama kişilikten yoksun, pahalı mobilyalar ile duvar kâğıtlı, tuğla duvarlı, mermer şömineli daireler alacaktır.

Toplumsal değişimle birlikte Şirket – i Hayriye'nin yandan çarklı vapurları, Kemal Kaptanların taşıdığı Osmanlı soyluları ve onların cumhuriyete uzanmış torunları bu yeni yaşamda yoktur. Otomobilli, dolmuşlu, koşuşmalı yaşamı, yeni güçler yönlendirmektedir. Mahpeyker ve yakınları ekonomik, kültürel ve toplumsal açıdan bu yaşama göre yetişmemişlerdir. Mahpeyker, Toplu sözleşmeli, sigortalı, sendikalı, komisyonlu bu yaşamda, bütün iyi niyetli çabasına rağmen tutunamayacaktır. Mahpeyker'e kavramlar değil, deyimler ve sözcükler bile yabancı gelmektedir.

Hüzzam, Türk musikisinde hüzünlü bir makamın adıdır. Güner Sümer dramatik metnine bu adı koyarken, yansılamanın arka planına udla yapılan bir Hüzzam taksimini seçmiş, toplum – birey çatışmasındaki hüznü sahneye sindirmek istemiştir (Sav, 1985, 8)

Sevda Şener, 1971 tarihli *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi Kültür Sorunları* adlı incelemesinin "Bilinçlenme ve Direnme" başlıklı bölümde toplumsal bilinçlenmeyle ilgili olarak aşağıdaki cümleleri belirtmiştir. Bu düşünceler Güner Sümer'in dramatik yazarlığının kilit noktasının açıklaması durumundadır:

> "Bazı tiyatro yazarlarımız, özellikle son yıllarda toplumun kendi çıkarları doğrultusunda gerçekleri görmesini, sömürücüye, hakkını yiyene karşı direnmesini ve hatta bozuk düzenin baskısına karşı baş kaldırmasını ulusal bir ülkü olarak benimsemiş görünüyorlar. (…) Toplumu bilinçsizlik, bilgisizlik; bireyleri korkaklık ve nemelâzımcılıkla suçlayan yazarlarımızdan çoğu, gelecek için bu konuda iyimser görünmeye başlamıştır. Son yıllarda yazılan oyunlarda, çevrenin desteklemesi ya da kara çalması yüzünden başarısızlığa uğrayan kahramanın yerini, çevresini bir dereceye kadar uyarmayı başarmış olan kahraman almaktadır. Toplumun bugün karanlık göründüğü, fakat gelişmelere açık olduğu sezdirilmektedir. Özetle diyebiliriz ki, çağdaş kültür ve ekonomi sorunlarına eğilen tiyatro yazarı, bir yandan yoksulluğu, güvensizliği, sömürü düzenini, halkın bilinçsizliğini, aydının sorumsuzluğunu toplum sorunu olarak inceler, seyircinin dikkatini bu sorunlara çekerken, bir yandan da bu sorunların çözüm yollarını ima etmiş ya da açık açık göstermiştir. Tiyatro yazarlarının çözüm yolu toplumumuzun ekonomik ve kültürel gelişiminin sağlanmasıdır ve bu gelişim ancak halkın bilinçlenip hakkını araması ile mümkün olacaktır." (Şener, 1971, 183)

Bir sonraki bölümde Güner Sümer'in devrin ufaladığı ve toplumun kendilerine biçtiği dar elbiseyi giymek zorunda kalan dramatik kişilerini nasıl kümelediği, dönemin dramatik yazarlığındaki temel kahraman tipleri ele alınacaktır. Dramatik yazarların kahraman yaratırken kullandıkları başlıca yöntemler ve tiplerin devingenliği hakkında kısa bilgiler verilecektir.

4. GÜNER SÜMER'İN DRAMATİK METİNLERİNDE İNSAN

Modern dramatik yazarlıkta, dramatik kişiler gerçeklikle ele alınıp dilleri ve davranışlarıyla içinde bulundukları çevre bakımından daha inandırıcı çizilmişlerdir. Eski çağların efsane kişileri veya tarihi metinlerin gerçek kahramanları insancıl yönleriyle karakterize edilmiştir (And, 1983, 441). Dramatik metinlerdeki kişiler cinsiyet, aile kurumu içindeki durum, ekonomik refah, ahlâk ve kültürel değerler gibi unsurlara göre kategorize edilirler. Dramatik yazarlıktaki kalıplaşmış tipler önce cinsiyet ve yaşlarına göre Kadın, Erkek, Genç Kız ve Genç Erkek şeklinde bölümlenir. Tiyatro bilimcisi Sevda Şener'e göre kişilerin kümelenmesindeki cinsiyet faktörü cinsiyetlerin başlıca özelliklerinin belirlenmesi ve aile ilişkilerindeki etkilerinin saptanması açısından kolay bir değerlendirme olanağı sağlamıştır (Şener, 1972, 65).

Cinsiyeti dramatik kişilerinin kategorizasyonunda kullanan başka bir tiyatro bilimcisi de Metin And'dır. Metin And'a göre kadın, cinsel isteklerin, erkeğe ihanetin, evlilik dışı aşkların başkişisidir. Dramatik metinlerde kocasını anlamayan, küçümseyen yabancı kadınlara da rastlanmıştır. Tutkuları, çıkarları için kocalarını yanlış yollara iten, sömürülen ve kadın olmanın acısını yaşayanlar dikkati çekmiştir (And, 1983, 442).

Toplumdaki değişik kadın portrelerini tek kişilik *Sular Aydınlanıyordu* adlı dramatik metniyle canlandıran Nezihe Meriç'tir (And, 1983, 442). Annelerin çocuklarına aşırı düşkünlüğü ve bunların sonuçları, bunun zıttı olarak yurtseverliği için çocuklarını, kardeşlerini öldüren anne, baba ve kardeşlere, ülkücü genç öğretmen kızlara, direnen yürekli köylü kadınlarına farklı misyonlar yüklenmiştir (And, 1983, 442 – 443).

Erkek tiplerin çoğu bir ulusun temel erdemlerini göstermek için yüceltilmiştir. Ataerkil baba tipi, maddeci, sömürücü, para düşkünü erkek

kahramanlar dramatik metinlerdeki en yaygın erkek tiplerdir. Sömürülen kişilerin direnme güçlerinin başarısızlığı, yenilgiler, haklarını aramayanlar, para ve politik çıkarları için karısını satılığa çıkaran erkekler, topluma karşı sorumluluklarını toplumu tanımadıkları için ya da yetersizlik duygusuyla yerine getiremeyen, direnen, inançlı, olumlu ve olumsuz kişilere de metinlerde yer verilmiştir (And, 1983, 443).

Güner Sümer'in dramatik metinlerindeki ana odağı oluşturan toplumsal koşulların ufaladığı insan, kendi yarattığı hümanizmanın dışavurumudur. Toplumun genelini yansıtan gerçek insanı sanatının odağına alması, tiyatronun bir toplum hizmeti olduğu şeklindeki düşüncesinin mantıklı sonucudur. Düşündürmeye yönelten unsur ufalanan insanın izleyicide uyandırdığı empati duygusudur. Empati oluşturan insan toplumsal değişimin odağı ve başlangıcı durumuna gelir. Sümer'e göre toplumsal eşitsizlik ve adaletsizlikle mücadele durumundaki insanın dramatik metinlere konu olması evrensel bir sanat anlayışının toplumsal düzensizliğe göstereceği tepkidir. Nitekim aşağıdaki sözleriyle bunu dile getirmiştir:

> "Brecht, bizim ülkemizde kendi ülkesi olan Almanya'da daha geçerlidir. Çünkü bizim ülkemizde sosyal düzensizlikler, Almanya'da olduğundan çok daha fazla. Üstelik Brecht, Fransa, İtalya, Çekoslovakya, Polonya, İsrail ve daha birçok ülkede; kendi ülkesi olan Almanya'dan daha çok ilgi görmüştür. Aynı Bay, vatandaş olmayanın sanatçılığından banane diyor. İnsan olmayanın vatandaşlığından da bize ne? Atom bombalarını atanlar, belki iyi Amerikalıydılar, Hitler'in faşist ordusu belki iyi Alman vatandaşlarıydı, ama insan değillerdi…" (Akarsu, 1964, 7)

Güner Sümer, bir dramatik metinde söylenen sözün sahnede aslından farklı bir anlama gelebileceğini dile getirmiştir. Sahnedeki bir oyuncu mutlu olduğunu söylediğinde aslında mutsuz da olabilir. Çoğu zaman sahnede oluşan bir sessizlik uzun diyaloglardan daha anlamlıdır. Bu durumun altında, tiyatronun bir öyküyü canlandırmak zorunda olmaması ve kuralsızlık yatmaktadır. Altmışlı yılların tiyatrosu kural tanımayan bir noktaya gelmiştir.

Epik tiyatro, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan görevci bir tiyatrodur. Güner Sümer'e göre epik tiyatronun değindiği sorunların insan odaklı yansımaları ortadan kalkarsa bu akım unutulmaya yüz tutacaktır. Klâsik dramatik metinlerin en faydalı olanlarını ortaya çıkarıp sahnelemek faydalı bir tutumdur. Klâsik metinler toplumla bağları kuvvetlendirilerek sahnelenmelidir. Özel topluluklar adına yazan ve eğlence amaçlı dramatik metinleri olan yazarlar program dışı bırakılmalıdır.

Güner Sümer yaşanan çağda bir hiç durumundaki insanların birbirlerini anlamaları ve birbirlerine yakınlaşmalarını toplumsal birliğin sağlanması için zorunlu kılmıştır. Hiroşima'da atılan bomba binlerce insanı yok etmiştir. Sümer'e göre misillemeye maruz kalanlar kadar misillemeyi yapanlar da bu sonuçla umutsuzluğa düştüler. Proleter ülkeler ekmek savaşındayken, kapitalist ülke insanları ayaklarının altında açılan büyük çukurdaki türdeşlerini boş gözlerle izlemişlerdir. Sanatçının başlıca görevi halkın yanında olmaktır. Yazar ezilen tüm insanların ayağa kalkışına destek olmalıdır. Her aydın kişi, her namuslu insan milliyeti, kimliği ne olursa olsun bu insani direnişe katılmakla yükümlüdür.

Dramatik yazarın görevi ezilen insanın dramını gözler önüne sermekse, yazardan dönemin bocalayan insanlarını çizmesi beklenir. Acı çeken insanın çizilmesi acıya neden olan kötücül kahraman ve ortamın çizilmesini de zorunlu kılmıştır. Bu ortamı sahneye uydurmanın en uygun yolu olayı tarihsel aile kurumu içerisinde ele almaktır. Güner Sümer'in öykü ve dramatik metinlerindeki tarihsel aile kurumu tartışma ve çatışmanın yansıdığı en temel toplumsal birimdir. Devrinde kimsenin tartışmaya cesaret edemediği politik, ekonomik ve toplumsal sorunları aile kisvesi altında verdiği dramatik metinlerin odağı durumuna getirmiştir. Güner Sümer tarihsel aile kurumuna ait öz değerlerin toplumsal buhran içinde nasıl altüst olduğunu zıt tipler ve tipik durumlar aracılığıyla görselleştirmiştir.

Modern dramatik yazarlıkta kişileri belirginleştirmek için başvurulan yöntemlerin başında karşıtlıklardan yararlanmak gelir. Karşıtlıklar ailenin bir kesimiyle öteki kesimi arasında çatışmaya neden olur (And, 1983, 444). Güner Sümer de kişileri karşıt ve koşut kümelerde toplayarak dramatik metinlerindeki dinamizmi sağlar. Kişilerin benzeyenleriyle benzemeyenleri, ortak yönleri olanlarla olmayanları dengeli bir ilişkiler geometrisi içinde çizilmiştir.

Sümer'in 1960'ta tamamladığı *Yarın Cumartesi* adlı ilk dramatik metni dörtlü aile ilişkisi ekseninde ilerler. Erkekler ve kadınlar geleneksel rollerin temsilcisidirler. Metindeki iki erkek kardeş Tarık ve Fikret zıt tavırlarıyla karşıt kişilikler olarak çizilmişlerdir. Erkek kardeşler ekseni Anne – Gelin (Nurten) ekseniyle kesişir. 1961'de tamamlanan *Aşk Bir Masaldır*'ın ana dramatik kahramanları dört genç erkek –Ali, Sezai, Yılmaz, Gazeteci- ve bir genç kızdan oluşur. Ergen sorunları üzerine kurulu dramatik metin bir gençlik oyunudur. Dramatik unsur genç tipler ve anne -

baba ilişkilerindeki zıtlıklardan doğar. Anne ve babalar egemen namus anlayışının temsilcisidirler ve gençleri kısıtlarlar. Dört genç erkek arasındaki zıtlıklar ve koşutluklar anne ve babaları eksenindeki koşutluk ve zıtlıklarla bütünleşir.

Bir sonraki dramatik metin *Bozuk Düzen* (1961)'de aile bireyleri dışındaki kişilere de dramatik kadroda yer verilmiştir. Kişiler arasındaki ilişkiler dıştan müdahaleler sonucunda karmaşıklaşır. Bu metinde her biri farklı karakterde olan üç kardeş vardır. Bu kardeşler Hakkı, Turgut ve Ömer'dir. Farklı karakterlere sahip üç kadın tipse ikinci üçgeni meydana getirir. Bu üç kadın Güzin, Demet ve Handan'dır. Dramatik metinde dış halkayı oluşturan bir üçlü daha vardır. Bu üçlü acımasız dünyayı temsil eder. Ragıp, Gemici ve Nermin bu üçlüyü meydana getirir. Sümer bu dramatik metninde de kişileri karşıtlık ve koşutluk oluşturacak biçimde kümeleyerek metnin yapısı ve teması arasında organik bir bağ kurmuştur.

1966 *Ölü Mevsimler* adlı dramatik metnin kaleme alındığı yıldır. Yazar bu dramatik metinde de bir aileyi ele alır. *Ölü Mevsimler'*in kişileri dönemin politik havasının ağırlığıyla yaşamak zorundadırlar. Gençliklerini heba eden, sevdikleri kişilerle evlenemeyen, yurtlarından ayrı yaşamakta olan ve kimliksizleştirilen genç kuşak temsilcileri metnin kadrosunu oluşturur. Ferit, kız kardeşi Selma ve Gazeteci Hasan koşut karakterler olup geleceği ve aydınlığı temsil ederler, Rum Dimitri ve Nadya politik gerginliğin kurbanlarıdır. Selma ve Ferit'in babasıysa tutucu gelenekselliğin temsilcisi zıt bir tip olarak çizilir.

Metinlerdeki kadın ve erkek tipleri saptayan baş etkenlerden biri ekonomik durumdur. Kişiler ekonomik durumun yönlendirmesiyle kötü eylemlerde bulunurlar. *Aşk Bir Masaldır*'da Gül'ün babası onu ekonomik durumu iyi ama Gül'den yaşça büyük Mühendis Nuri Bey'le evlendirir. *Ölü Mevsimler*'deyse Selma'nın babası grevden dolayı fındıklarını satamaz. Hasan ve Selma'yı grev yüzünden suçlayan baba görüşmelerini yasaklar. Çünkü ikisi de grevden yanadır.

Yarın Cumartesi'de Tarık'ın hapishane arkadaşı Arif Hoca soyguncudur. Arif Hoca, bu soygunu kendisi için bir hak görür. *Bozuk Düzen*'deki ekonomik bunalımsa Güzin'in Ragıp'la evliliğiyle başlar. Güzin güzel bir kızdır ve Ragıp'ın maddi durumu iyidir. Güzin ve Ragıp'ın ayrılığından sonra ailenin kaldığı evin ipotek altına alınması Turgut'u kaçakçılık yapmaya iter. *Bozuk Düzen*'deki ekonomik bunalımın

diğer kurbanları da Turgut'u kaçakçılığa sevk eden Gemici Arif, hayat kadınlığı yapan Nermin ve Handan'dır.

Dördüncü bölümde Güner Sümer'in dramatik metinlerindeki tiplerin ayrıntılı sınıflandırması Sevda Şener'in *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan* adlı yapıtındaki "tipolojik" yaklaşımdan yola çıkılarak yapılacaktır.

5. GÜNER SÜMER'İN DRAMATİK METİNLERİNDEKİ TİPLERİN İNCELENMESİ

5.1. Kadın Tipler

5.1.1. Orta Halli ve Koruyucu Kadın Tipi

Geleneksel değerlerin temsilcisidir ve saftır. Ev kadınlığı ve analık görevlerinin sorumluluğunu taşır. Aile kurumunun yapıcı öğesi olup kocasına karşı sadık, çocuklarına karşı fedakârdır. Tüm ilişkilerinde sevgi ve bağlılık rol oynar. Ev işlerinde temiz ve çalışkandır. Dramatik metinlerinde geleneksel değerlere bağlı koruyucu anne ve eş tipine yer veren Cevat Fehmi Başkut, *Göç* adlı dramatik metnindeki Sabahat'i şu şekilde tanımlamaktadır:

> "Maziden kalma ev kadını ve anne tipidir. Lise tahsili vardır, fakat bu günden çok mazide yaşar. Aşırı sade, aşırı hassas, çocuğuna aşırı düşkündür. Umumiyetle zayıf gibi görünürse de bazen enerjik ve mütehakkim kadın tipi olarak karşımıza çıkar. Senelerin ve ıstırapların yıprattığı ince, mahzun bir güzelliği vardır." (Şener, 1972, 67)

Koruyucu kadın tipine "*Kör, Büyük Çınar, Koca Bebek, Ayarsızlar, Kadıköy İskelesi, Kleopatra'nın Mezarı, Ocak, Sular Aydınlanıyordu, Yarın Cumartesi, Kâtip Çıkmazı*" gibi metinlerde rastlanır (Şener, 1972, 68). Güner Sümer'in ilk dramatik metni *Yarın Cumartesi*'deki anne tipi Sevda Şener'in koruyucu anne tipine örnektir. Evdeki işlerden vakit bulduğu ölçüde iyilik yapmaya çalışır. Geçmişteki mutlu günlerle avunmak en önemli özelliklerindedir. Anne, dışarıdaki tehlikelere karşı evlatlarını koruma içgüdüsüyle hareket eder ve onların kusurlarını gizlemeye çalışır. Anne, metnin başında hapisten dönen oğlu Tarık için şunları dile getirir:

> "ANNE – Evet. Bugün geliyor. Akşam treniyle. Eksik olma kardeşim. Tabii, önceleri bizim için biraz zor olacak. Sorma canım, sorma. Şu kanun çıkmasa bilmem ne yapardık? Allah acıdı. Dört yıl bu. Dile kolay. Onun suçsuz olduğunu herkes biliyor. Bunu kuldan saklasalar Allah'tan saklayamazlar. Küçüklüğünü bilirsin şekerim. Tarıkçığım sineği bile incitmekten korkardı. Yaa, öyle bir çocuktu. Neyse, bu günleri gösterene de şükür. Sağ ol kardeşim, sağ ol. Sizin yavrular nasıl? Büyüyorlar ha? Tanrım nazarlardan saklasın. A her zaman bekleriz tabii. Sözü mü olur? Yabancı mısın kardeş? Güle güle… Güle güle!" (Sümer, 2006b, 13)

Anne, birleştirici ve koruyucu tavırlarıyla aile bütünlüğünü koruma görevini üstlenmiştir. Uzun yıllar boyunca aileden uzakta kalan Tarık'ın eve dönüşü öncesi evi pırıl pırıl yapmış, Tarık'ın en sevdiği yemekleri pişirmiş ve ona çiçekler almıştır. Annenin iki evladı da evde olmalı, gelini Nurten en güzel giysilerini kuşanıp makyaj yapmalıdır. Çünkü Tarık eve döndüğünde herkesi mutlu, her şeyiyse düzgün görmeli ve demoralize olmamalıdır. Annenin bu çabaları aşağıdaki sözleriyle ifade edilmiştir:

> ANNE – (Kıza yaklaşır.) Nurten, bir şey söyleyeceğim sana. Mavi elbiseni giy olur mu? Neden, diye sorma. Öyle yap. Biraz eskice ama zararı yok. Bilirsin sana maviyi pek yakıştırırdı…." (Kız cevap vermez. Soldan çıkar. Anne, onun arkasından bakar.) Bu tazeciğe de aklım ermiyor bir türlü. Kaç kere annesi çağırdı da gitmedi. Burada bizimle kalıp çilemizi paylaştı. (İçini çeker.) Ola ki Tanrı sonradan güldürür. (Sümer, 2006b, 20)

Anne, oğlu Tarık ve gelini Nurten arasındaki soğukluğu da anaç ve yapıcı tavırlarıyla örtmeye çalışır. Anne, Nurten'in dört yıldır Tarık'ı beklediğini ve soğuk tavırlar sergilemesinin normal olduğunu belirtmiştir. Nurten'in garip davranmasını heyecanına bağlar. Anne, Gelini Nurten'i kızı gibi sever ve kollar. Nurten, tazecik bir genç kızken dört duvar arasında yalnız kalmıştır. Ailenin her türlü çilesine ortak olmuş ve annesinin ısrarlı çağrılarına rağmen babasının evine dönmemiştir.

Başkut'un Sabahat tanımındaki geçmişte yaşama özelliği *Yarın Cumartesi*'deki anne için de geçerlidir. Kocasının içki içtiği yıllarda kendisine yaşattıklarından yakınsa da kocasına özlemini sık sık dile getirir. Kocası, alkollüyken bir kuyuya düşüp ölmüştür. *Yarın Cumartesi*'deki koruyucu anne tipi ailesinin mutluluğu için her türlü fedakârlığı göze almıştır. Küçük kardeş Fikret'le aralarında geçen aşağıdaki diyalog annenin fedakârlığına kanıt olabilecek içeriklere sahiptir. Aşağıdaki diyalogda geçenlerle tipin uygunluğu saptanır:

> "FİKRET – Sen hep beklersin anneciğim. Eskiden babamı beklerdin. Şimdi ağabeyimi bekliyorsun. Belki bir gün de beni…
>
> ANNE – Eh, belki de bunun için gelmişiz dünyaya.
>
> FİKRET – Bir gün beni de bekler miydin anne?
>
> ANNE – Nereye gidecekmişsin ki?
>
> FİKRET – Mesela diyorum. Yabancı bir yerlere. Kimselerin beni tanımadığı bir yerlere. İnsan bazen kaybolmak istiyor. Hiç değilse sevdiği insanları özlemek…
>
> ANNE – Aman, deli deli konuşma.
>
> FİKRET –Merak etme. Bir gün uzaklara gitsem bile yine sana dönmek isterim, anne. Çünkü bilirim sen beni gerçekten beklersin." (Sümer, 2006b, 21)

Hapisten çıkan Tarık'ın hayata tutunması için bir iş bulması gerektiğini düşünen anne Fikret'in çalıştığı yerde Tarık için bir iş bulabileceğini düşünür. Çünkü

Fikret, iş yerinde bir elemana ihtiyaç olduğunu söylemiştir. Fikret'in, ağabeyi Tarık'ı bir katil olduğu için çalıştığı iş yerinde görmek istememesi karşısında Tarık'a arka çıkar. Anneye göre, Fikret hapishaneden yeni çıkan kardeşinin elinden tutmamış hayata tutunması ve kendisini tekrar kanıtlaması adına hiçbir girişimde bulunmamıştır. Yine aynı sayfada anne, gelini Nurten'e de sitem eder:

> "NURTEN –Anne, elimde değil. Bir bilsen…
>
> ANNE – Neyi bilsem?
>
> NURTEN – Bunu anlatamam.
>
> ANNE – O dört yıldır senin sıcaklığını aradı. Şimdiki tazeler hep böylesiniz. İşiniz gücünüz kendinizi naza çekmek. Bizler erkeğimize saçımızı süpürge ederdik. Kul köle olurduk. Özlediği başka bir kadın olabilirdi, unutma."
>
> NURTEN – Anne üzerime varma bu kadar. Söyletme beni." (Sümer, 2006b, 33)

Tarık'ın tutunma çabalarına daima destek olan ve güçlü olması için özgüven aşılayan annesidir. Nurten'in hamileliğine son vermesi durumunda Fikret ve Nurten'i hiçbir zaman affetmeyeceğini belirten anne hayal kırıklığına uğrar. Anne, ahlâki bir bunalımın meyvesi de olsa dünyaya gelecek torununa sahip çıkmıştır. Çünkü bu bebek bir umut ışığıdır.

Özverili eş ve anne, sorumsuz kadının karşıtıdır ve toplumun kadından beklentisini yansıtır. Bu tipin kişiliğinde kadın, geleneksel konumuna oturtulur ve bu konumun gerektirdiği niteliklerle donatılır (Şener, 2003, 75). Özverili eş ve anne rolünü en iyi yansıtan tipse *Aşk Bir Masaldır*'daki anne tipidir. Anne, babası tarafından zorla evlendirilmek istenen kızı Gül'e kıyamazken kocasına karşı sadakatinden de vazgeçemez. Çünkü ekonomik özgürlüğü elinde olmayan, kocasına bağımlı bir kadındır. *Aşk Bir Masaldır*'daki anne geleneksel tutuculuğu simgeleyen kadın tipinin Sümer'in metinlerindeki tek örneğidir. Bu tutuculuk, kocasına ekonomik bağımlılığı sonucunda ortaya çıkmıştır. Gül'ün parkta Yılmaz ve Sezai ile konuşması sonrasında annenin geleneksel tutuculuğunun kanıtı aşağıdaki diyalog incelenebilir:

> "ANNE – Ben onu bunu bilmem. Artık çocuk değilsin. Ailenin namusu var. Mahallenin diline bir düştün mü bir daha kurtaramazsın kendini."
>
> GÜL – Ben bir şey yapmadım. Topu topu bir iki kere mahallenin çocuklarıyla konuştum; hepsi bu…
>
> ANNE – Kız dediğin başı önünden kalkmaz. Yüzüne bakınca yanakları kızarır" (Sümer, 2006a, 68)

Anneye göre genç bir kızın erkeklere sohbet etmesi ayıptır. Kızı Gül'ün kendisinden yaşça büyük bir erkekle evlendirilmesiyse normaldir. Çünkü anne Gül'ün yaşındayken çocuk sahibidir. Kızı aleyhindeki geleneksel rolleri savunma yanlışına düşmüştür. Anneye göre bir erkeğin mühendis olup iyi kazanması veya "aslan" gibi oluşu kızının mutluluğundan önemli ve hatta mutluluğunun senedidir.

Anne, bu evliliğin ahlâk dışı niteliğini anlayamayacak düzeyde ataerkil düzenin etkisi altındadır. Nitekim bu evliliği kızlarına yaptıkları bir iyilik olarak değerlendirir. Anneye göre kızının evi olması, eğitimini devam ettirmesinden, bir meslek sahibi olup kendi ayakları üzerinde durmasından önemlidir. Kızının kendinden yaşça büyük bir adamla evlendirilmesine karşı çıkmayarak maddi kaynaklı bir mutluluğun pençesine düşmüştür. Bu kabulleniş, altmışlı yılların toplumsal sloganı haline gelen ve her mahallede bir milyoner yaratma düşüncesinin paralelindeki düşüncelere dayanır. Genç kızlar bu düşüncenin kurbanı olarak kendisinden yaşça büyük varlıklı adamlarla evlendirilir. Milyoner damadın milyoner ailesi olmak adına Türk toplumunun en temel niteliği olan aza kanaat unutulmuştur. Maddesel değerler ailevi ve insani değerlerin hatta fizyolojik bir güdü olan annelik güdüsünün önüne geçmiştir. Gül ve annesi arasında geçen aşağıdaki diyalog bu duruma kanıttır:

> "ANNE - Büyükler sizi iyiliğinizi düşünürler, merak etme! Bak, ağabeylerin ev bark sahibi oldular. Bir sen kaldın. Senin de iyi günlerini görmek isteriz."
>
> GÜL – Anne… Sen beni seversin değil mi?
>
> ANNE – İnsan biricik kızını sevmez mi hiç. (İçini çeker.) Güzel kız oldun… Seni hep beyaz gelinlik elbisen içinde düşünüyorum. Ellerinde sarı limon çiçekleri… Kim bilir sana ne yakışır…" (Sümer, 2006a, 70 – 71)

Kocası ve kızı Gül arasında bocalayan anne tipi bünyesindeki tutuculuk, annelik güdüsüyle örtülü olarak ortaya çıkar. Anne ve kızı Gül arasında geçen bir diyalog şu şekildedir:

> "ANNE – Hanım hanımcık evden okula, okuldan eve gidip geleceksen ben de seninle beraberim.
>
> GÜL – Ay, anne, darılma ama kocakarılar gibi konuşuyorsun.
>
> ANNE – Terbiyeni takın kızım… Karışmam bak, babana söylerim alır ayaklarının altında…
>
> GÜL – Peki anne. Affedersin." (Sümer, 2006a, 69)

Anne, Gül'ün yaşının küçük olduğunu kocasına anlatmaya çalışmış ve onu ikna etmek için uğraşmıştır. Gül'ün parkta erkeklerle konuştuğunu komşulardan

duyan baba figürüne karşı yavrusunu koruma içgüdüsüyle hareket ederek aşağıdaki cevapları vermiştir:

> "ANNE – Seni doldurmuşlar gene…
>
> BABA – Bugün doktora uğramıştım…
>
> ANNE – Belli
>
> BABA – O söyledi. (Bir an) Karısı bizimkini parkta görmüş.
>
> ANNE – Olur ya.
>
> BABA – Sözümü kesme… Yalnız değilmiş… Yanında ortalıktaki o serserilerden birisi varmış.
>
> ANNE – Dedikodu. Kulak asma.
>
> BABA – Ateş olmayan yerden duman çıkmaz.
>
> ANNE - Dilin kemiği yok ya. Devir kötü. Herkes birbiriyle uğraşıyor." (Sümer, 2006a, 72)

Gül'ün başına gelenler annesinin geçmişte yaşadıklarıdır. Kadın kafes arkasında büyümüş ve bir şey görmeden yuva sahibi olmuştur. Anne geçmişine ve Gül'ün başına geleceklere küçük bir başkaldırı gerçekleştirir. Baba figürünü, Gül'ün evlilik konusundaki isteksizliği konusunda ikna etmeye çalışırken koruyucu güdüyle hareket eder. Gül'ün bu evliliği kesinlikle istemediğini belirtmiştir. Gül günlerdir odasından çıkmamış, yemek yememiş ve kimseyle konuşmamıştır. Sonunda babası, Gül'ü otuz bin lira karşılığında satar. Aşağıdaki diyalogda annenin bu duruma karşı yaptığı sessiz başkaldırı gösterilir:

> "BABA – Nuri Bey otuz bin lira borç verecek bana…
>
> ANNE – (Dona kalır.) Efendim?
>
> BABA – Otuz bin lira, diyorum… Senetsiz sepetsiz, anladın mı?
>
> ANNE – Anladım efendi, şimdi her şeyi anladım…
>
> BABA – Otuz bin, az para değil…
>
> ANNE – İyi fiyat biçmişler.
>
> BABA – Ne? Ne demek istiyorsun…" (Sümer, 2006, 85)

Anne, küçük başkaldırıları sonrasında hayatından memnun olup olmadığını soran koca figürüne her şeyden memnun olduğunu söyleyerek aile ve toplumdaki yalıtılmış konumuna geri dönmek zorundadır. Çünkü kocasına ekonomik yönden bağımlıdır. Anne de Gül'ün başına gelenleri yaşamış, eğitim hakkı elinden alınmış ve bir meslek sahibi olamamıştır.

Ölü Mevsimler'deki anne tipiyse siyasi görüşleri nedeniyle yurtdışında kaçak yaşamak zorundaki oğlu Ferit'in özlemi, idealist kızı Selma'yı zorla evlendirmeye

çalışan ataerkil koca figürünün baskıları, kadının eğitilmesi ve toplumumuzun kadın kimliğini tanımlamakta en çok başvurduğu domestik hayat biçimiyle işlenmiştir. Güner Sümer'in dramatik metinlerindeki koruyucu kadın tiplerinin tümü domestik yaşamdaki rolleriyle ele alınmış olsa da *Ölü Mevsimler'*deki koruyucu kadın tipi bu durumun en fazla işlendiği tiptir. Annenin metnin başındaki aşağıdaki sözleri yaşadığı domestik hayat tarzına kanıttır:

> "ANNE – … (Duvar saati ağır ağır altıyı vururken) …dört… beş…altı… (Bir an) Altı olmuş saat. Baban neredeyse gelir. Yemeği hazırlamalı"
>
> (Sessizlik… dalgalar… vapur düdükleri…)
>
> Önümüz kış. Ne kadar da çabuk geçiyor zaman… sonbahar kış… İlkbahar… sonra yaz… sonra yine sonbahar, yine kış… yine… (Durur.) Işığı yaksana . (Sessizlik) Sana söylüyorum…" (Sümer, 2006a, 109)

Toplumun geleneksel yaşamında, eğitim olanaklarından yoksun kalmış birçok kadın ev hanımlığı adı altında legalize ve hanımlıktan ziyade köleliği andıran, kazançsız mesleğe mahkûm edilmiştir. *Ölü Mevsimler'*deki koruyucu anne tipi, yemeklerine kusur bulan kocasına her akşam yemek hazırlamak zorundadır ve bu duruma şu şekilde isyan eder:

> "SELMA – Babam neredeyse gelir.
>
> ANNE - Ziftin pekini yesin. Ben de okuyabilseydim. Öğretmediler ki bize… On beşinde verirdiler kocaya… ne okuma ne yazma… on beşinde birinci çocuk on altısında ikinci, on yedisinde… Bok yiyesice… Koy kızım, koy çorbanın suyunu… hayatım mutfaklarda geçti. Bok yiyesice. Pilavı da ısıt." (Sümer, 2006a, 109).

Anne, metnin genelinde cahil bırakılmışlığını dile getirir. Geleneksel baba prototipi karşısındaki hizmetçi konumunun verdiği kompleksle eğitimsizliğine isyan eder. Baba, anneye her hizmetini yaptırmaktadır. Kadının eğitim olanaklarından yoksun bırakılmasına diğer örnek annenin "beyin yıkamak" şeklindeki mecazın anlamını bilmemesi, bir şey görmediğini ve öğrenebilecek yaşı geçtiğini dile getirmesidir.

Anne koruyucu kadın tipine uygun olarak geçmişe özlem duygusu içinde çizilmiştir. Güner Sümer geçmişe özlem duyan kadın tipini de domestik hayat bağlamında aktarır. Nitekim aşağıdaki ifade annenin domestik hayat tarzının anılardaki yansımalarını içerir.

> "ANNE – Annem ölürken yanındaydım… Babam…bir "Pazar sabahıydı, hiç unutmam… Kahvaltısını hazırlamıştım. Kahvaltıda peynirli yumurta yemesini severdi. Peynirli yumurtasını yapmıştım. Sofraya çağırmak için odasına gittiğimde onu ölü buldum." (Sümer, 2006a, 111)

Ölü Mevsimler'deki anne tipi iki oğlunun özlemiyle yaşamak zorundadır. Anne, babası ölürken onu yalnız bırakmadığını ve ölürken evlatlarını yanında görmek istediğini dile getirmiştir. Şu replik annenin Ferit'e duyduğu özlemin yükünü içerir:

> "ANNE – (…) Son mektubu nereden gelmişti hatırlıyor musun?
>
> SELMA – Roma'dan yedi yıl önce.
>
> ANNE – Roma? Neresi bu Roma? Uzak mı?
>
> SELMA – İtalya'da bir kent.
>
> ANNE – Acaba hayatta mı, yaşıyor mu? Yaşıyorsa ne yapıyor? Ama yaşıyorsa… hayattaysa bile pek sık yazmıyor bize, ha… Yedi yıl… Neden gitti buradan acaba? Neden? Neyi aramak için? Neyi bulmak için?" (Sümer, 2006a, 112)

Anne, Ferit'in yurtdışında kaçak yaşamasına neden olan faaliyetleri hakkındaki düşünceleri şu replikte açıklamıştır:

> "ANNE – Birtakım şeyler okuyup yazıyordu. Geceleri sabaha kadar ışığın yandığını görüyordum. Ona kaç kere söyledim: 'Boşuna yiyip bitiriyorsun kendini,' diye. 'Bırak bu kitapları biraz,' dedim. 'Yaşıtların gibi yaşamaya çalış,' dedim, ama dinletemedim. Sen de onun gibisin.
>
> SELMA – Bilmem. Belki de…
>
> ANNE- O gittikten sonra kaç kere gelip aradılar. Odasına girdiler, kitaplarını karıştırdılar… Kimdi o adamlar?
>
> SELMA – Bilmiyorum." (Sümer, 2006a, 112)

Anne, Ferit'in arkadaşı ve Selma'nın duygusal birliktelik yaşadığı Hasan'ı evladı gibi bağrına basar ve korur. Hasan'a zarar gelmesinden korkarak anaçlıkla hareket eder. Hasan'a çeşitli öğütlerde bulunması bundan ötürüdür. Hasan düzgün bir meslek edinmelidir. Bir balıkçı, çiftçi veya hamal olmak çok düşünmekten iyidir ve bir yuva kurmak en cazip yoldur. Hasan'ın bir meslek edinme düşüncesi ve yaşamayı seçmesi annenin öğütleri sonucunda gerçekleşecektir. Anne eğitimsizliğinden yakınırken kitap okumanın da tehlikeli bir uğraş olduğunu düşünür. Annenin zararlı bulduğu okuma alışkanlığı şu diyalogda dile getirilmiştir:

> "ANNE – Kitaplar… kitaplar… Oğlum bu kitaplar yüzünden başına gelmedik kalmadı. At şunları! Yak! Bu yüzden gençliğinin hayrını görmedin. En güzel yılların mahpus avlularında geçti.
>
> SELMA – Anne!
>
> ANNE – Ne yani, yalan mı?
>
> HASAN – Bırak Selma, söylesin Belki de hakkı var." (Bir an) (Sümer: 2006a, 113).

Kadınlık ve aile tekelindeki sorunsala gelindiğindeyse, *Ölü Mevsimler*'deki koruyucu kadın tipi sınıflamasına örnek annenin, idealist kızı Selma ile geleneksel

prototip koca figürü arasında kalmışlığına değinmek gerekir. Anne, Selma'yı yaşlı bir marangozla evlendirmeye çalışan baba figürüne "ANNE – Aman efendi, koca adam o. Neredeyse kırkını geçkin." (Sümer, 2006a, 121) şeklinde karşı çıkmıştır. *Ölü Mevsimler*'deki anne de *Aşk Bir Masaldır*'daki anne tipine koşut hareket ederek geleneksel baba figürünü ikna etme çabasındadır. Selma yirmi üç yaşında ve bekârdır. Anneyse yirmi iki yaşında iki çocuk sahibi ve hamile bir kadın olmuştur. Anneye göre artık devir değişmiş ve Selma üniversite okumuştur. Selma'nın eğitim seviyesi düşük ve kendinden yirmi beş yaş büyük birisiyle evlenmesinin olanaksızlığı anne tarafından sıkça dile getirilir.

5.1.2. Orta Halli ve Bencil Kadın Tipi

Çevresinde söz sahibi olmak isteyen, kocasının ve çocuklarının mutluluğunu engelleyen ve koruyucu içgüdünün bencilliğe dönüştüğü tip örneğidir. Orta halli ve bencil kadın tipi toplumcu ideolojiyle donatılmak istendiğinde toplumsal çıkar tutkusunu simgelemesine önem verilmiştir. Bu tip kadınlar altmışlı yıllardan sonra sosyal bir olgunun ürünü olarak değil kişisel hatalarıyla dramatik olgunun ruhsal nedenini yaratan özel bireyler şeklinde ele alınmışlardır (Şener, 1972, 69).

Yarın Cumartesi adlı dramatik metinde Tarık'la evlenen ve Tarık'ın hapse girmesiyle kaynı Fikret'le cinsel birliktelik yaşayan Nurten bu tipin ilk örneğidir. Aile düzeninin bozulması ve Fikret'le Tarık'ın karşı karşıya gelmesi Nurten'in Fikret'le yasak ilişkisi sonucuyladır. Cinsel duygularına yenik düşen Nurten hamiledir. Dramatiği yaratan ilk ateşleyici unsur Nurten'in Fikret'le ilişkisi ve hamile olmasıyken Tarık'ın bu duruma olgunlukla yaklaşması da ikinci ateşleyici olacaktır. Nurten dramatik metnin genelinde hasta bir durumdadır. Bir bebek beklemenin fiziksel, kocasını aldatmış olmanın ruhsal sancılarını yaşar. Nurten, mide bulantıları ve halsizlik içindeyken kocası Tarık'ın eve dönmesi ardından, Fikret ile yasak ilişkisinin suçluluğuna boğulur. Suçluluk duygusundan kurtulmak için alkole sarılır. Nurten'e ait aşağıdaki ifadede bu suçluluk duygusu açıklanmıştır:

> "NURTEN – Nasıl unutabilirim? Şimdi onu bir yabancıyı bekler gibi bekliyorum. Yüzünü huylarını bile iyi hatırlayamıyorum. Ne olup bittiğini anlayamadan onu götürdüler. O günlerde herkes bana acıyordu. Bense bir çocuk gibi şaşkındım. Olup bitenlerden bir şey anlayamıyordum. Üzülemiyordum. Sevinemiyordum da. Sonra günler gelip geçti. Her geçen günde onu biraz daha unutuyordum. Biraz daha siliniyordu. Yalnızlığım durmadan büyüyordu. Önüne geçilmez bir hastalık gibi. Ama suç bende mi? Dört yıldır mektuplardan öteye geçmeyen bir bağlantının anlamı ne? Oysa sen…"(Sümer, 2006b, 17 – 18)

Yine aynı sayfadaki ve Fikret'le geçen aşağıdaki konuşmada Nurten dramatik unsurun yüklendiği bencil kadın tipi konumuna paralel sözler sarf etmiştir:

> "FİKRET – Sus!
>
> NURTEN – Oysa sen yanı başımdaydın. Seninle beş yıldır aynı çatının altındayız. Aynı odanın içindeyiz.
>
> FİKRET – Sus, diyorum… Annem içerde.
>
> NURTEN – Yüzünün her çizgisini, sevdiğin şarkıları, hoşlandığın yemekleri, kokunu, sarhoşluğunu, her şeyini ezbere biliyorum. Yataktan kalkarken, kravatını bağlarken, tıraş olurken hep gözümün önündeydin. Tıraş suyunu ben ısıtıyor, çayını bardağa ben koyuyordum. Söylesene benim kocam kim?
>
> FİKRET – Sen delirmişsin.
>
> NURTEN – Belki de… Ama söyle, cevap ver. Eğer evlilik, bir senenin daha üzerinde bir şey, bir hayatı paylaşmaksa benim erkeğim hanginizsiniz? Sen mi, o mu?" (Sümer, 2006b, 18)

Tarık, Nurten'e sevgisini gösterip bir bebek istediğini belirtse de Nurten ona soğuk davranarak bu isteği reddedmiştir. Tarık'a göre Nurten, babası cinayet işleyen bir çocuğun annesi olmayı istemez. Nurten'in Tarık'a karşı takındığı utangaç tavrın gereksiz olduğu sonraki bölümde anlaşılacaktır. Nurten kaynıyla yaşadığı yasak aşkın meyvesini taşır. Tarık ve annesi, bebeğin dünyaya gelmesi gerektiğini düşünürler. Bu çocuğun dünyaya gelmesine karşı çıkan Fikret'tir. Çünkü Fikret'e göre bu bebek bir günahın meyvesidir ve Nurten'in hamileliği son bulmalıdır.

Sevda Şener'in belirttiği ve yukarıda bahsedilen koruyucu tipin bencilleşmesi eğilimine örnek, Nurten'in bebeğine karşı duygularında yalnız kalma korkusuyla hareket etmesidir. Nurten, Fikret'in bir günah olarak nitelediği bebeğini dünyaya getirmek ister. Fikret ise Nurten'in hamileliğin son bulacağı doktor randevusunu almıştır. Annelik güdüsüyle hareket eden Nurten, Fikret'e bebekleri konusundaki düşüncesini şu replikte açıklar:

> "FİKRET – Onun yaşaması için gireceğimiz sıkıntıyı düşün.
>
> NURTEN – Bu sıkıntıya değer Fikret. Düşünsene. Bizden bir parça. Yarın nefes almaya, ağlamaya, gülmeye başlayacak.
>
> FİKRET – Saçmalama. Kalk haydi. Doktor bekliyor. Bir daha böylesini bulamayız.
>
> NURTEN – Bir çocuğum olmasını ne kadar istemiştim. Bundan başka isteyecek neyim vardı ki? Günün birinde hepinizin de beni yüz üstü bırakmayacağınızı nereden bilebilirim. Artık yalnızlıktan korkuyorum. Hiç değilse sevebilecek bir oğlum olsun." (Sümer, 2006b, 53).

Nurten, bebeğin dünyaya gelmesine karşı çıkan Fikret'in tavırlarını Tarık'ın tavırlarıyla karşılaştırarak Fikret'in bencilliğini gözler önüne serer. Tarık'ın Fikret gibi davranmayacağını ve bebeği mutlaka kabul edeceğini savunmuştur. Çünkü Tarık temiz kalpli, merhametli ve iyi niyetlidir. Nurten, Tarık'a karşı işlediği büyük suçun ardından affedilmeyeceğini düşünür. İçine düştüğü ikilemin büyüklüğü bencilliğinin

verdiği ivmeyle artar. Bencil tavrının günahını çekerken hamilelik son bulmuştur. Nurten'in bencilliği metnin sonua doğru azalma gösterirken metin bitiminde tamamen pişmanlık duygusuna dönüşmüş ve Tarık'ın onu eşliğe kabul etmesiyle sona ermiştir.

Orta halli ve bencil kadın tipi, eski tutkulu kadın tipinin günümüz orta halli kadınındaki devamıdır. Değişik ekonomik koşulların bu tipe farklı eğilimler kazandırdığı görülür. Orta halli kadının tutkusu karşı cinse değil parayadır. Para duygusu ahlâk duygusunu bastırmıştır (Şener, 1972, 69).

Orta halli bencil kadın tipine bir başka örnek de *Bozuk Düzen*'deki Nermin'dir. Nermin bir hayat kadınıdır. Nermin'le aynı barda çalışan Handan daha düzgün bir hayat için Nermin'e sığınır. Çünkü Nermin'den başka yardım dileyeceği kimsesi yoktur. Nermin ise Handan'ı bir gelir kapısı olarak görür. Bardaki erkeklere Handan'ı tavsiye eden Nermin, Sevda Şener tarafından "acımasız dış dünyanın temsilcisi" şeklinde tanımlanır (Şener, 2006, 9). Çünkü Nermin, kötü bir hayat tarzını seçmiştir. Handan, Nermin'den genç bir kadındır, bar kadınlığından kurtulma ve Turgut'la evlenip bir yuva kurma hayalleri vardır. Nermin bunun olanaksız olduğunu ve Handan'ın kaderine razı olması gerektiğini belirterek kadının toplum tarafından legalize konumuna boyun eğer. Çünkü hayat kadınlığına başlamak kolay kurtulmaksa son derece zordur. Handan çocukluk etmemelidir. Çünkü bir hayat kadını omzuna kanat takıp cennete Huri yapılsa dahi, Hz. Ali'nin askerlerinin eline düşecektir (Sümer, 2006c, 39).

Handan'ın Turgut'a aşkını duyduğunda, kendisinin de benzer bir aşk yaşadığını ve sonunun hüsranla bittiğini anlatır. Nermin'in bu teslimiyetçi tavrı, yüzdüğü kirli denizi evleneceği Şoför Osman'a gösterdiğinde maruz kaldığı bedensel şiddet sonucunda oluşmuştur. Nermin, evleneceği şoför Osman'ın Nermin hakkındaki gerçekleri öğrendiğinde yaptıklarını şu şekilde dile getirmiştir:

> "NERMİN – İşte gör bakalım Osman, dedim. Ben işte buyum aslan yârim. Eh, şimdi, de bakalım. Heh, karnına tabanca sıkmış gibi gözleri yuvalarından uğradı. Tepinmeye, orospu diye bangır bangır bağırmaya başladı. Ulan hani her şeyimizle kabuldük? Ulan hani verdiğin sözler? Yok. Dinlemedi. Önce beni herkesin ortasında bir temiz marizledi, sonra da bastı gitti. Gidiş o gidiş. Anlayacağın erkek kısmının ciğeri beş para etmez." (Sümer, 2006c, 40)

Nermin olay örgüsündeki rahat ve vurdumduymaz tavırlarıyla vardır. Handan ise bu durumun tersi tavırla içedönük bir kadındır. Nermin'in bu tavrı toplumsal

rolünün kendisine sağladığı maddi olanaklarla açıklanabilir. Güner Sümer'in *Adı Nalân* adlı romanındaki Nalân tipine koşut olarak çizilen Nermin, bedeniyle kolay yoldan para kazanmanın aç kalmaktan yeğ olduğu düşüncesinin tipik olduğu ikinci Güner Sümer tipidir. Handan ise daha iyi bir hayat için mücadele edebilecek bir kadındır. Handan'ın içedönük yapısının nedeni toplumsal rolü kaynaklı hoşnutsuzluğudur. Güner Sümer, dramatik metinlerinde bedeniyle hayatını kazanan kadınları fon karakterler biçiminde bırakmış, ancak *Adı Nalân* adlı yarım kalan romanında bu kadın tipini başkişi konumuna getirmiştir. Kaderine isyan eden kadın tipi Handan, Güner Sümer'de fon bir karakter biçiminde kalırken *Asiye Nasıl Kurtulur*'daki Asiye tipinin prototipini oluşturmuştur.

Nermin'in bencil kadın tipi olduğuna kanıt diğer unsur da Turgut'la karşılaştığı bar sahnesindedir. Nermin, Turgut'a yaptığı komplimanların karşılık bulmaması sonucunda Handan'a karşı kötülediği erkek milletini yüceltme ve kadınları alçaltma yolunu tutacaktır:

> "NERMİN – Kadınlar böyledir, bilmezler erkeğin kıymetini
>
> TURGUT – Canımı sıkıyorsun.
>
> NERMİN – Ne yani, biri değilse öteki. Yakışıklı çocuksun."
>
> TURGUT – Bak güzelim, bugün kimseyle uğraşacak halim yok. Şuraya iki kadeh içeyim diye geldim. Kendi halime bırak beni.
>
> NURTEN – Peki, peki. Bir kadeh de bana ısmarlamaz mısın?" (Sümer, 2006c, 64)

Yukarıdaki diyalogda görüldüğü gibi toplumun ve ataerkil düzenin erkeğe istediği kadını seçme hakkını vermesi Nermin tarafından dile getirilmiştir. Turgut yakışıklı bir erkek olarak istediği kadını seçmekte özgürken, Handan güzelliğiyle kötü bir hayata mahkûmdur. Nermin, dramatik metnin son bölümünde Mersin'e kaçan Handan'a, Hakkı'ya her şeyi anlatması gerektiğini söylemiştir. Handan ise buna cesaret edemez. Çünkü Handan, Nermin'in başına gelenleri duyduktan sonra Hakkı tarafından hiçbir şekilde kabul görmeyeceği korkusuna kapılmıştır.

Nermin karşısına çıkan her fırsatı değerlendirme bencilliğindeki bir kadınken Handan'ın ayrılma sahnesinde Nalân tipiyle benzerliğini kuvvetlendirir. Nermin, bu hayata kıstırılmış ve yaşamak için bencil olmak zorundaki bir kadındır. Sümer'in çizdiği Nermin tipi kadının sürüklendiği bataklığın tanımıdır. Genelde, Nermin ve Handan'ın toplum tarafından legalize hayat tarzları eleştirilirken Nermin özelinde

kadının ekonomik çıkarlar uğruna nasıl bencilleşebileceği gözler önüne serilmiştir. Aşağıdaki diyalog Nermin'in kalbinde gizlediği iyiliğin dışavurumudur:

> "NERMİN – Bizi unutma.
>
> HANDAN – Unutur muyum hiç?
>
> NERMİN – Yahut daha iyisi… unut gitsin…"
>
> HANDAN – Abla.
>
> NERMİN – Her şeyin doğrusunu söylemeli. Anılacak bir tarafı yok bu hayatın."
>
> HANDAN – Bu hayatın, belki, haklısın. Ama siz iyi insanlarsanız.
>
> NERMİN – O senin iyiliğin. Senin için dua edeceğim. Eh bizim duamızı kim kabul eder, orasını bilmem.
>
> (Bir an)." (Sümer, 2006c, 103)

5.1.3. Ezilen ve Sömürülen Kadın Tipi

Kadının çaresiz bir birey ve toplumsal bir sorun olarak ele alınması 60'lı yıllar dramatik yazarlığıyla başlar. Kadını tutkulu, bencil, yıpratıcı ve küçük bir burjuva kadını biçiminde tipleştiren ve bu tip aracılığıyla toplumsal bir soruna parmak basan dramatik metinlere karşın, kadını ezilmiş, çaresiz bir kişi biçiminde işleyen dramatik metinler de kaleme alınır. Ezilen kadın kentte yaşayan ve ataerkil aile düzeninin insan haklarından yoksun bıraktığı kadındır. Bu dramatik metinlerdeki temel eleştiri kadına ve erkeğe eşit hakların tanınmış olmaması gerçeğidir (Şener, 1972: 70). Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci*, Musâhipzade Celal'in *Kafes Arkasında* ve *İtaat İlamı* adlı dramatik metinleri kadın ve erkeğin eşitliği düşüncesi üzerine kuruludur (Şener, 1972, 71). Yine, kadının kenar mahallelerde, kasaba, köy ortamlarında cinsel açlığın kurbanı olarak ele alındığı görülür. Necati Cumalı'nın *Mine*, Refik Erduran'ın *Direkler Arası*, Nazım Kurşunlu'nun *Yatık Emine,* Orhan Asena'nın *Fadik Kız*, Oktay Rifat'ın *Çil Horoz* adlı metinlerdeki kadınlar gibi (Şener, 1972, 71).

Güner Sümer, dramatik yapıtlarında kentte yaşayan, ataerkil aile düzeninin çarklarına sıkışıp kalmış kadın tipleri çizmiştir. Sümer'in metinleri sömürü düzenine maruz bırakılan kadınların beşiğidir. Ezilen ve sömürülen kadın tipi kategorizasyonuna ilk örnek *Bozuk Düzen*'deki Güzin'dir. Güzin, genç yaşta evlendiği alkolik kocası Ragıp'tan şiddet görür. Ailenin İstanbul'a göç etmesi ve bir ev bulma konusundaki sıkıntısı Güzin'in güdümlü evliliğiyle çözülür. Güzin'in

sömürülen kadın biçiminde çizilmesindeki amaç kadının aile bireylerini kurtaracak evlilik yapması gerçeği ve sorununu yansıtır. Güzin, alkolik Ragıp'la evlendikten sonra babası Ragıp'tan on bin lira almıştır. Metnin bitiminde bu borcun ödenmesi için ailenin geçim kaynağı dükkânın satıldığı ve Turgut'un bu durumu engellemek için yasa dışı yollara başvurduğu görülür. Sümer, ekonomik sorunların aile ilişkilerinde neden olduğu açmazı Güzin'in evliliğiyle göstermiştir.

Ailenin kurtulması kadının istemediği bir evlilik yapmasına bağlıdır. Bu koşullarla kurulan evlilik bağı Güzin'i çıkmazdaki bir kadın durumuna sürüklemiştir. Güzin, tanımadığı insanlara, sarhoşlara ve kumarbazlara hizmetçilik etmiş ve bu kişiler Güzin'in gururuyla oynamıştır. Ragıp ile evliliğinde kendisine dayatılan iş yüküyle mücadele eder. Güzin ve Ragıp evliliği manevi temeli bulunmayan bir evliliktir. Bu temelsizlik Hakkı ve Güzin arasındaki diyalogla şu şekilde dile getirilmiştir:

> "GÜZİN – Bu iş başından bozuktu zaten ağabey, biliyordun. Onunla birbirimizi tanıyor muyduk? Hayır, neden evlendik? Bilmiyorum. Sadece o hali vakti yerinde biri, ben evlenme çağına gelmiş yemek, ütü yapmasını bilen bir kızdım. Hepsi bu. Geldiler, istediler. Olur mu? Olur. Sonra haydi bakalım.
>
> HAKKI – Peki ama, diyebilirdin ki…
>
> GÜZİN – İstedin de anlatıyorum ağabey. Yoksa şikayet olsun diye değil. Anlayacağın onunla ilk günden beri yabancıydık. Halâ da öyleyiz… Belki çocuğumuz olsaydı… Aman canım, çocuk olmadıysa o da benim suçum değil ya.
>
> (Sessizlik)
>
> HAKKI – Ayrılmayı düşündün mü hiç?
>
> GÜZİN – Ayrılmayı? Bilmiyorum." (Sümer, 2006c, 26)

Güzin istemediği bir adamla evli olmanın manevi acılarını yaşar. Ailesini ziyarete geldiğinde görselleştirilen portresiyle şöyle açıklanmıştır. "Güzin'in sol gözü üzerinde bir pamuk vardır. Kız birden ellerini yüzüne kapatarak ağlamaya başlar (Sümer, 2006c, 59) Güzin'in bir konuşmasına eklenen bu açıklama bedensel şiddete gördüğünü gösterir. Güzin'in sık sık ailesine özlemini dile getirmesi dikkat çekicidir. Güzin, her şiddet durumu sonrası baba evine dönerek ailesine bağlılığını gösterip kaybettiği huzuru aramaktadır. Güzin, kardeşlerinden ayrı yaşamanın verdiği acıyı yaşar. Genç kadının rahat ettiği yer ailesinin yanıdır.

Güzin'in geri dönmemesi ardından Ragıp gelecektir. Hakkı evin büyüğü olarak Ragıp ve Güzin arasındaki çözümsüz ilişkiyi kurtarma çabasındadır. Güzin, Ragıp'ın sürekli içki içtiğini, ayık bir gününün olmadığını ve evde kavgasız tek

gecenin geçmediğini söyleyerek Ragıp'tan ayrılmak ister. Ragıp, Güzin'i hiçbir zaman anlamamış ve saygı duymamıştır. Eve dönmesi için ısrar eden Ragıp'a geri dönmesinin faydasız olduğunu ve kısa süre sonra aynı hikâyenin tekrar başlayacağını söyleyen Güzin, Ragıp'la uygun olmadıklarını belirtir. Güzin, yıllarca Ragıp'ın düzelmesi için çaba sarf etmiş ama başarılı olamamıştır. Ayrılmak istediğini belirterek Ragıp'la evliliğini bitirme kararı alırken Ragıp da ekonomik üstünlüğünü aileye karşı kullanma girişiminde bulunacaktır.

Güzin'in babası ölmeden önce Hakkı'nın işlettiği dükkânı almak için Ragıp'tan on bin lira borç almış ve ödememiştir. Güzin, Ragıp'ın bu borcu istemesi üzerine dükkânın satılmasında payı olduğunu düşünür. Kendisi yüzünden ailesinin başını soktuğu yuva ellerinden kayıp gidecektir. Güzin, düğününde hediye edilen birkaç parça değerli eşyasını borca karşılık vermeyi teklif eder. Güzin, ailenin bu borcun altından kalkamayacağını bilir ve mücevher takmayı sevmediğini söyleyerek Hakkı'yı takılarını satması için ikna etmeye çalışır. Güzin için annesinin doğum gününde hediye ettiği plâstik kolye daha değerlidir. Plastik kolye ucuz da olsa Güzin'in annesine bağlılığının maneviyatını yansıtır.

Güzin'in ailedeki tek kız evlat oluşu ve annelerinin tedavi altında olması, ailede anne rolü üstlenmesine neden olmuştur. Kardeşlerinin ihtiyaçları ve ev işleri yanı sıra onları ayakta tutma görevini de üstlenir. Hakkı ve Turgut'un evlenmek istedikleri genç kadınları onunla tanıştırmak istemeleri ve onay beklemeleri Güzin'in ailedeki annelik konumuna verilebilecek örneklerin başında gelir. Güzin aynı şehirde yaşamalarına rağmen kardeşlerine özlem duyar. Uzun bir süredir kardeşlerini görememiştir. Aile bireyleri aynı şehirde olsa da farklı şehirlerde yaşıyor gibidirler. Çünkü Güzin, ev işlerinin ağırlığıyla ve kocası Ragıp'ın çocuksu tavırlarıyla mücadele durumundadır. Evliliğin sorumluluğu altında ezilmesi kardeşlerini aramasına engeldir.

Güzin'in kardeşlerine bağlılığı annesinin evdeki gölgesi olma ve anaçlığını temsil etmesiyle de açıklanabilir. Güzin'e göre kardeşleri hayatın tadını çıkarmalıdır. Hakkı'ya kendilerinin bunu yapamadığını söyleyerek sitem etmiştir.

Güzin ile küçük kardeşi Ömer arasındaki ilişkiyse daha katıksızdır. Çünkü Ömer düşkün ve rahatsızdır. Güzin, Ömer'in kendine iyi bakmadığını düşünür. Güzin'in Ömer'e ilgisi annesinin Ömer'e bağlılığı ve düşkünlüğüyle ilintilidir.

Ömer'in iyi beslenmesi ve sağlığına dikkat etmesi annesin isteği doğrultusunda, Güzin tarafından sorumluluk altına alınmıştır. Annesinin ölümü sonrası, aileyi bir arada tutmak adına güçlü ve anaç yapısıyla kardeşlerine sımsıkı sarılır. Kardeşlerini teselli etme görevini üstlenir. Yakınları cenazelerine gelmediği için üzülen erkek kardeşlerine sitem adı altında teselliler verir:

> "GÜZİN – Yaşarken birbirimizin farkında değiliz. Yıllarca birbirimizden ayrı yaşadık. Günlerce birbirimizi görmediğimiz oldu. Size o kadar ihtiyacım olduğu günlerde hiç biriniz de beni aramadınız. Bir insanı sevmek için ille ölmesini mi beklemek gerek?"
>
> HAKKI – Haklısın dedim, Tavşan. Azarlama.
>
> GÜZİN – Artık ölüm lafını duymak istemiyorum. Annemi anacaksanız başka türlü anın. Ondan bize kalan daha güzel şeyler var, onları anın. Hem böyle tembel tembel de oturup durmayın karşımda.
>
> HAKKI – Ne yapalım?
>
> GÜZİN – Ne bileyim? Onu da ben mi söyleyeceğim? Kalk, dükkâna git, müşteri bekle. Gelmezse rafların tozunu al, ortalığı süpür…
>
> (Ömer pencereden dışarı bakmakta, Turgut oturduğu köşede hareketsiz durmaktadır. Hakkı onlardan yana döner." (Sümer, 2006c, 98)

Kardeşler birbirlerine sımsıkı sarılmalı ve mücadeleleri devam etmelidir. Güzin'in yaşadığı onca şeye rağmen iyimser ve sağlam duruşu, bir kadın olarak mücadele etmekten vazgeçmediğinin kanıtıdır. Hayatın devam ettiği gerçeği Güzin'in iyimser ve güçlü duruşuyla açıklanmıştır. Ama Güzin'in iyimserliği Turgut'un yasa dışı işlere bulaşmasını ve nihayetinde ailenin dağılmasını engelleyemeyecektir.

Sümer'in kadın tipolojisine ait ezilen ve sömürülen kadınların diğeri Nadya'dır. Nadya bir Rum kadınıdır ve vatan topraklarından koparılmıştır. Selma'nın yurtdışında kaçak yaşayan ağabeyi Ferit'le duygusal bir yakınlık yaşayan Nadya, Ferit'in gitmesi ardından Dimitri'yle evlenmek zorunda kalır. Bu durumun verdiği acı sonrası "Selma'dan birkaç yaş daha büyüktür ama o da hayatın yükü altında ezilmiş, kurumuştur." (Sümer, 2006a, 123) şeklindeki açıklamayla yaşından olgun görselleştirilir. Nadya, Ferit'le birlikte olduğu zamanlarda fındık toplayarak geçimini sağlamıştır. Fındık bahçelerinin onun için özel bir önemi daha vardır. Çünkü Ferit'in yurtdışına kaçtığı gün öncesi beraber fındık bahçesinde sabahlamışlardır. O gecenin meyvesi olan bebeğe Dimitri baba olmayı kabul etmiştir.

Nadya güzelliğiyle kasabaya nam salmıştır. Selma "Az fındıkçı değildin sen de yani… Peşinde her zaman bir erkek ordusu dolaşırdı. Ne kavgalar, ne hırlaşmalar

olmuştu, daha dün gibi hatırlıyorum." (Sümer, 2006a: 125) diyerek onun güzelliğine gönderme yapar. Nadya peşinde dolanan onca erkeğe rağmen Ferit'ten vazgeçmediğini, "Ferit'ten başkasına el sürdürmedim." (Sümer, 2006a, 125) sözleriyle dile getirmiştir. Bahriyeli bir askerin ona karşı ilgisini "Çok peşimde dolaştı. Mektuplar, çiçekli kartlar gönderdi, her gittiği limandan. O kadar evlenmek istedi benimle. Ama şu kadarcık olsun fenalık geçmedi içimden." (Sümer, 2006a, 125) cümleleriyle dile getirerek Ferit'e bağlılığından ödün vermediğini belirtir. Selma'nın Dimitri'yi sevip sevmediğini sorması üzerine Nadya şunları Ferit'in yerine kimseyi koyamayacağını açıkça dile getirmiştir:

> "NADYA – Seviyorum ya da sevmiyorum. Evet, sevmiyorum. Ne fark eder? Başka birisi olsa onu da sevmeyecektim. Bahriyeliyle evlensem, onu da sevmeyecektim. Üstelik kendisine köpek gibi tutulmamı, kul köle olmamı isteyecek, kıskançlıklarıyla canıma okuyacaktı… Hiç değilse Dimitri, ille de kendisine aşık olmamı beklemedi. Biraz şefkat, biraz dostluk… Bu kadarı ona yetiyor." (Selma, 2006c, 128)

Yine Nadya, Ferit'e bağlılığını şu şekilde açıklar:

> "NADYA – Evet, küçüğüm sevdim onu! Sevdim hergeleyi! (…) Bir gece onunla birlikte yukarı taraftaki fındık bahçelerine gittik. Yalnızdık. Güzel bir yaz gecesiydi… bugün gibi aklımda… deniz durgundu. Sıcak bir yel esiyordu. Gökyüzünde kocaman bir ay vardı. O gece sabaha kadar birlikte kaldık. Gün ağarırken ayrıldık birbirimizden. (…) Ertesi gece fındıklığa gidip bekledim, gelmedi sonradan duydum. O gecenin sabahı bir vapura binip gitmiş…
>
> Bütün yaz, her gece fındık bahçesine gidip oradan denize baktım… Limandan gemiler kalktı... Limana gemiler geldi… Ama o yoktu. Yaz çok çabuk geçti. Ardından sonbahar yağmurları başladı. O zaman karnımda bir çocuk olduğunu fark ettim. O sırlar Dimitri gelip gidiyordu eve. Bense çocuğunu doğurmak istiyordum. Ona açıldım. Senin çocuğun benim çocuğumdur, dedi." (Sümer, 2006c, 129)

Nadya, Ferit'in gidişi sonrası derin bir sessizliğe bürünmüştür. Nadya'nın mutluluk, sevgi ve acı hisleri Ferit'in gitmesiyle kaybolmuş ve duyguları kaybolan bir kadın durumuna gelmiştir. Ferit'in gidişi içine kocaman bir yara açmış ve sonsuz bir sessizliğe bürünmüştür. Nadya'ya göre güzelliğinin bir yararı yoktur. Çünkü yabancı bir ülkede kadın kimliğiyle ayakta kalmak zorundadır. Yabancı bir kadın olarak güzel olmak yarardan çok zarar getirmiştir. Nadya, yabancı kimliğiyle yalnız mücadele etmektense aynı millete mensup Dimitri ile evlenerek babası Ferit olan bebeği ve kendini güvence altına almıştır. Genç kadın, doğduğu topraklara zorunlu göçe zorlanan tüm yurttaş Rumlar gibi kasabadan ayrılmanın hüznüyle doludur. Gitmeden önce yuva bildiği bağları, bahçeleri ve toprakları son kez gezmiştir. Nadya, bu topraklarda doğmuş ama bu topraklarda mutlu olamamıştır. Buradaki bir erkeği sevse de aşkı yarım bırakılmıştır.

Rumlar, zorunlu göçe tabi tutulduğunda göçün Nadya üzerinde bıraktığı bir diğer etki annelik güdüsüyle bağdaştırılır. Nadya, kimliksizleştirilmiş bir kadındır. Burada Türk olamadığı gibi Yunanistan'da da Rum olamayacaktır. Bu kimliksizliği kızı Elif de yaşamak zorundadır. Elif adıyla bir Türk olarak, bu topraklarda doğan bebek Yunanistan'da Nadya'nın Türkiye'de yaşadığı yabancılığa mahkûm edilecektir. Nadya, kızının da aynı kaderi paylaşmasından kaygılanır. Kızını uyuturken okuduğu ninni, bebeğin geleceğine yakılan bir ağıt niteliğindedir. O da vatanından koparılacak, bir mal gibi satılacak ve taze bir çiçekken dalından koparılıp atılacaktır. Ninni şu şekildedir:

Zaman geçer, günler geçer
Biter bir gün bu mevsimler
Şu limandan kalkan gemiler
Günü gelir geri döner
Uyu yavrum uyu bebek…
Ne bağın var ne de bahçen
Satılmışlar sen uyurken
Güle benzer güzel çehren
Soldurmuşlar sen uyurken
Uyu yavrum, uyu bebek…
Senin de günün gelecek
Satanlar da satılacak
Savaş derdi tükenecek
Evin barkın gönenecek
Uyu yavrum, uyu bebek… (Sümer, 2006a, 158)

Nadya, eğitim olanaklarından faydalanamamış ve kendi tabiriyle çürümüştür. Selma'nın eğitimini tamamlaması gerektiğini düşünür. Selma okumalı, bir meslek sahibi olmalı ve kendini kurtarmalıdır. Nadya'ya göre Selma'ya en çok yakışan meslek öğretmenlik olacaktır. Selma'nın evlilik kurumu hakkındaki geleneksel tutumuna karşı çıkar. Nadya, toplumsal tabuları Selma'nın yıkabileceğini, kurallar bozulmazsa düzenin değişmeyeceğini dile getirecek derecede ileri düşüncelerin temsili ezilen kadın tiplerindendir.

5.2. Genç Kız Tipleri

5.2.1. Aydın Genç Kız Tipi

Otuzlu yıllardaki didaktik dramatik metinlerde Cumhuriyet Türkiyesi'nin ideallerini yaymak için aydın genç kız tipi geliştirilir. Türkiye'nin neredeyse her yerinde etkinlikler yapan halkevi sahnelerinde oynanmak üzere kaleme alınan dramatik metinlerde yer alan ve eğitici olması amaçlanan aydın genç kız tipi, toplumun ilerlemesi için gerekli eğitim ve ahlâk düzeyinin temsilcisidir. Atatürk devrimlerine yürekten inanır ve çoğu metinde topluma öncülük eden bir öğretmen olarak çizilir (Şener, 1972, 72).

Aka Gündüz'ün, Behçet Kemal Çağlar'ın, Faruk Nafiz Çamlıbel'in, Yaşar Nabi Nayır'ın, Reşat Nuri Güntekin'in devrimlerin bekçisi olacak ve gençliğe yol göstermek için kaleme aldıkları metinlerde idealist genç kız dramatik eyleme yön veren olumlu bir tiptir (Şener, 2003, 71). Reşat Nuri Güntekin'in *Bir Yağmur Gecesi* adlı dramatik metninde Anadolu'da öğretmenlik yapan Kaya yörenin kalkınmasında önemli rolü olan genç bir kadındır. Musahipzade Celal'in *Selma* adlı dramatik metninde idealist genç kızla suça eğilimli evli kadın karşı karşıya getirilir. Bu metinde İstanbul için olağanüstü değerde bir imar projesi hazırlamış genç bir Türk mimar vardır. Genç mimarın karısı bir yabancı hayranıdır ve kocasının projesini gizlice yabancı bir firmaya verir. Bu ihanet planını öğrenen akraba kızı Selma projenin çalınmasını önler. Selma örnek bir Türk kızıdır. Anadolu'da öğretmenlik yapar, halk kadınlarının elişlerinden derlediği koleksiyonu ulusun değerlerine yabancı olmadığının da kanıtıdır (Şener, 2003, 72).

Sümer'in dramatik yazarlığında bu tipin tek örneği *Ölü Mevsimler*'deki Selma'dır. Selma'nın aydın genç kız tipine örnek olduğu metnin başında verilen bir anın portresinden anlaşılır : "Selma, 24 yaşlarında, pencerenin önünde oturmakta. Okuduğu romana kendini kaptırmıştır." (Sümer, 2006a, 109). Selma'nın devrin koşullarına göre farklı bir düşünce tarzına sahip oluşu ve ağabeyi Ferit'in de bu nedenle yurtdışına kaçmak zorunda bırakılışı radikal bir hal alması sonucunu doğurmuştur. Selma'nın yaşadığı kasabada duygusal, heyecanlı ya da akıllı olmak değersiz niteliklerdir. Hatta bu duygular suç unsuru oluşturur. Selma, yaşadığı küçük kentteki insanları "Bu kentte doğanın güzelliği insanların tembelliğine, mutsuzluğuna

büyük bir şaşkınlık içinde bakar. Bu küçük kentin insanları bilmezler, sormazlar ve düşünmezler." (Sümer, 2006a, 106) şeklinde tanımlamıştır.

Selma, idealist ve eğitimli bir kız olmasına rağmen ev içindeki geleneksel genç kadın rollerini üstlenir. İdealist genç kadın bu sıkışmışlığını şu diyalogda dile getirmiştir:

> "SELMA – Sıkılıyorum artık bu evden. Gecesinden, gündüzünden, kurulup kaldırılan sofralardan, penceresinden görünen manzaradan sıkılıyorum. Nah, şurama, kocaman, ağır bir taş gelip oturuyor, bağırmamak için zor tutuyorum kendimi."
>
> NADYA – Çek git sen de… al başını, git!
>
> SELMA – Söylemesi kolay…" (Sümer, 2006a, 124 – 125)

Babasının evlilik zorlamalarına karşı güçlü durmaya çalışsa da kadının toplumsal, geleneksel konumunda bir şey yapabilecek güçte değildir. Nadya'nın bir öğretmen olması gerektiğini söylemesi üzerine "Güldürme beni." (Sümer, 2006a, 164) diyerek kadının toplumda legalize konumuna gönderme yapar. Selma'ya göre kadınların kasabadaki görevi evlenmek, çocuk doğurmak ve şişmanlamaktır. Selma kadına biçilen geleneksel rolü dile getirmiştir. Kadınlar evde oturur, bekler ve zamanı gelince istenip evlenirler.

Selma'nın Ferit'in arkadaşı Hasan ile duygusal bir yakınlığı vardır. Hasan siyasi düşüncelerinden ötürü hapis yatmıştır. Hapiste yatarken vereme yakalanır. Hasan'a kendisine iyi bakmasını söyleyen Selma, insancıl tavrıyla "Biraz kendine baksan iyi edersin. Ciğerindeki yara daha kapanmadı. Doktorun verdiği ilaçları alıyor musun?" (Sümer: 2006a, 115) der. Selma, aydın tavrı yanında Hasan'ın cebine para sıkıştıracak kadar yüksek karakterli bir kızdır. Selma'nın Hasan ile hayallerinde büyük beklentileri yoktur. Selma'ya göre mutluluğun tanımı küçük bir hayatı paylaşmak ve ele ele mücadele etmektir. Bu düşüncesi şu ifadelerde gizlidir:

> "SELMA – Basit bir tekne olsun yeter. El ele verip kendi emeğimizle yaptığımız bir tekne. Yeter ki bizim olsun. Bizi götüreceği sahil belki kuraklıktır. O da önemli değil. El ele verir su getiririz oraya. Kendi emeğimizle yeşertiriz. Yeter ki yeşerttiğimiz toprağın kendi toprağımız olduğunu bilelim. Belki o sahilde insanlar mutsuzdur. Ne önemi var. Bana öyle geliyor ki onların mutluluğu için çabalarken biz kendimiz mutlu oluruz." (Sümer, 2006a, 154)

Selma'nın aydın tavrı avangard düşüncelerle ileriye götürülür. Selma, dünyadaki en akıllı insanların deliler olduğunu ve aklın büyük bir yük olduğunu düşünmüştür. O yaşadığı küçük kasabadan ayrılmak, çekip gitmek, başka kentleri görmek ve yabancı insanları tanımak ister. Hasan'ın çok fazla sigara içmesi, sürekli düşünmesi ve çalışması karşısında memnuniyetsizliğini dile getiren Selma, Hasan'a

"Bu gidişle günün birinde sokakta Balzac'ı gördüm, diye geleceksin." (Sümer, 2006a, 116 – 117) diyerek mizahi yönünü ortaya koymuştur. Yine Nadya ile konuşmaları esnasında yağmur sonrasının toprak kokusu ve yosun kokusundan bahsederken "Bu yandan da bok kokusu" diyerek Nadya'yı güldürmüş ve Nadya "Ne hoş kızın Selma… Ne matrak kız…" demiştir (Sümer, 2006a, 125). Selma ile Nadya arasındaki bir diğer ilişki de birbirlerine akıl hocalığı yapmalarıdır. İki genç kadın yaşamak zorunda oldukları kasabanın acımasız gelenekselliğine karşı birlikte daha güçlüdürler.

Güner Sümer'in, toplumcu anlayışıyla en fazla donattığı kadın tipi Selma'dır. Selma, toplumu oluşturan her bireyin toplumun kurtulmasında sorumluluk sahibi olduğunu, toplumun kurtulmasının bireyin kurtulmasını getireceğini düşünmüştür. Selma'ya göre insanların tek başlarına kurtulması olanaksızdır. İnsanın kurtuluşu, toplum halinde yaşamanın gereğiyle toplumun kurtulmasına bağlıdır. Nitekim insanlar bir araya gelmeli ve bir bütün halinde kurtulmayı denemelidirler. Selma'nın bu düşünceleri topluma karşı duyduğu sorumluluk duygusunun güçlülüğüne kanıttır. Selma, anne ve babasını eğitme amacındadır ve babasıyla sürekli çatışma yaşar. Bu çatışmaya verilebilecek örneklerin bir tanesi aşağıdaki diyalogdur.

> "BABA - Amerika'da mı, İngiltere'de mi, her neredeyse insanların beynini yıkıyorlarmış… Ne demekse o! Nasıl yıkanırsa beyin? Çamaşır gibi… Sen biliyor musun kız, nasıl yıkanırmış beyin?"
> SELMA – Kitapla, gazeteyle… Şarkıyla, türküyle… Radyoyla, televizyonla… Sinemayla, tiyatroyla… Şiirle, nutukla, açlıkla, kıtlıkla… o da yetmezse işkenceyle, savaşla…" (Sümer, 2006a, 139)

Babasının Dimitri'ye Koca Boynuzlu şeklindeki seslenişi sonrasında ona yaptığının ayıp olduğunu, kabul edilemeyeceğini, babasının merhametsizlik hatta terbiyesizlik yaptığını cesurca belirtmiştir. Babasının Selma'yı alınıp satılacak bir mal olarak görmesine rağmen onları bırakıp hiçbir yere gidemeyeceğini düşünür. Çünkü diğer iki kardeşi anne ve babasını bırakıp gitmiştir. Anne ve babasına karşı merhametiyle yüksek erdemli bir tavır daha sergiler. Nitekim annesine çocuklaşmaması ve güçlü olması gerektiğini söyleyerek Ferit hakkında üzülmesinin bir şey değiştirmeyeceğini öğütlemiştir.

Selma, ağabeyi Ferit'in kasabaya dönmesi sonrasında anne ve babasının yaşadıklarını "Kendimi düşündüğüm yok. Tek üzüntüm ihtiyarlardan yana. Belli etmemeye çalışıyorlar, ama öyle perişanlar ki." (Sümer, 2006a, 162) şeklinde anlatır.

Selma anne ve babası hakkında kaygılıdır. Yaşadığı küçük kasabadaki ileri görüşlü tavrıyla radikal bir kadın olmaya yönelmiştir. Güner Sümer'in diğer genç kız tipleri gibi Selma da babasının evlilik baskılarına direnç gösterir.

5.2.2. Züppe Genç Kız Tipi

Yazar tarafından toplumdaki yozlaşmayı göstermek amacıyla çizilen tiptir. Bu tip giyime, süse, gösterişe ve eğlenceye düşkünlüğüyle tanımlanır. Herhangi bir iş, sorumluluk ve göreve sahip değildir. Eğlenceye ve gösterişe geliştirdiği aşırı eğilimi öz saygısından ve namusundan vazgeçmeye zorlar. Varlıklı genç kız Amerikan sigarası içen, son model otomobillerde dolaşmayı seven, alkol içen, kumar ve flört meraklısı bir genç kızdır.

Züppe genç kızın hiçbir işi, görevi, sorumluluğu yoktur. Tek amacı varlıklı bir koca bulmak ve gösterişli yaşantısını daha iyi koşullarda sürdürmektir. Dramatik yazarlar modern toplumda aşkın ve duygunun yitirilişini bu genç kız tipiyle belirtirler.

Varlıklı ve züppe genç kız şımarıktır, çevresindekilerin duygularını dikkate almaz. Bu tipin aşırı örneklerinde hoyratlık ve bencillik vurgulanmıştır. Avrupa ve Amerika hayranlığı bu tipin belirgin özelliklerinden biridir. Varlıklı, fakat iyi eğitilmemiş olan bu genç kızlar duygu ve düşüncelerinde yüzeyseldirler (Şener, 1972, 73).

Çağdaş dramatik yazarlar, züppe genç kız tipini daha ılımlı çizme eğilimi göstermişlerdir. Mehmet Kaplan'ın ve Taine'nin teorisinden yola çıkılarak çizilen genç kız tipleri, çevre koşullarının kaçınılmaz bir sonucu olarak düşünülmüş ve genç kadınların eğitilmesi gerekliliği onların doğru yolu bulmasındaki temel gereklilik sayılmıştır (Şener, 1972, 73).

Bozuk Düzen'deki Demet, Güner Sümer tarafından ılımlı bir züppe genç kız olarak çizilir. Varlıklı bir ailenin şımarık kızı Demet dahil olduğu alafranga yaşam tarzından hoşnut değildir. Turgut ile duygusal bir ilişki yaşar. Turgut'un kardeşi Ömer'e de ilgi duyar. Çünkü daha düzgün ve sakin bir hayat arzusundadır. Demet, metin boyunca olgunlaşan bir tip örneğidir. Metnin başında Turgut'un da simgesi olduğu yoz hayatın temsilcisiyken, Ömer'e yönelmesi tipin olgunlaştığını gösterir. Demet'in tek hayali Ömer'in sessiz dünyasında huzur bulmaktır. Çünkü Turgut'un

hayatı kendi hayatına benzer. Ömer'e âşık olmasının sebebi hayatında bulduğu huzurdur.

Demet, Turgut tarafından cinsel arzuların tatminde kullanılır. Turgut ve Demet'in ilişkisi hırçın tavırlara dayalı zorba bir ilişkidir. Turgut'un yalanlarına inanıp varlıklı sınıfa mensup olduğunu sanması saflığını kanıtlar. Ömer'den Turgut'un yalanlarını öğrenen Demet, Ömer'in dürüst ve izole hayatına ilgi duymaya başlar. Ömer'in plaklarını görmek isteyip istemeyeceğini sorması üzerine "İsterim. Çok plağın var mı?" demiştir. Ömer'in plakları göstermesi sonrasındaysa "Boşuna uğraşma. Ben bunlardan anlamam. Klâsik müziğe de meraklı değilim." (Sümer, 2006a, 19) deyip amacının Ömer ile bir şeyler paylaşmak ve Ömer'in sevgisini kazanmak olduğunu kanıtlar. Turgut'a Ömer'e yardım etmesi gerektiğini söyleyen Demet, Ömer'i modası geçmiş ve ürkek olarak tanımlamıştır. Ömer'den piyano çalmasını istemesi ve ardından uyuması kalın kafalı olduğunu düşünmesine yol açar:

> "ÖMER – Akşam çayı.
>
> DEMET – Boşver, dedim. Otur da biraz konuşalım. En iyisi sen şuradan bir sigara ver bana. (*Ömer bir sigara verir; Demet yakar.)* Kendimi ne kadar zorluyorum, olmuyor. Gidiyorum, kitaplar falan alıyorum. Ama iki sayfa okudum mu canım sıkılıveriyor. Bir ara merak ettim, iki üç klâsik plak aldımdı. Zorla değil ya, beş dakika dinlemeden kendimden geçiyorum. Ondan sonra haydaaa… Gelsin ça ça ça … (Ömer güler.) Ne gülüyorsun?
>
> ÖMER – Bilmem.
>
> DEMET – Bir şey söylesene.
>
> ÖMER – Ne diyeyim?" (Sümer, 2006c, 43)

Demet çay partilerinde, balolarda ve terzilerde geçirdiği zamanın boşluğuna değinmiştir. Demet'in amacı düzgün bir hayata sahip olmaktır. Tiyatro gösterilerine gitmesi, özellikle dünya prömiyerlerini kaçırmaması sanata bağlılığıyla değil gösteriş yapma hevesiyledir. Demet, yaşadığı ev ve aile ortamı hakkında söyledikleriyle altmışlı yıllardaki montajcı sanayinin yarattığı montajcı bir Batıcılık anlayışını tanımlar. Demet, karşısına Turgut gibilerin çıkmasını bir şanssızlık olarak nitelendirmiştir. Ömer ile aralarında geçen aşağıdaki diyalog montajcı Batıcılığın tanımı gibidir:

> "DEMET - Annem kumarbazın biridir. Kendi gibi birkaç dostu var. Gelsin briç, gitsin poker. Konuştukları da ne? Etekler uzamış mı, kısalmış mı? Yılın moda rengi hangisi? (Durur.) Bütün bunları sana ne diye anlatıyorum sanki?
>
> ÖMER – Bilmem. Belki ferahlamak için.
>
> DEMET – Hepsinden de nefret ediyorum! Hepsinin de Allah belasını versin! (Bir an) Sahiden de insan ferahlıyor. Nereden bildin?" (Sümer, 2006c, 48)

Ömer, Demet'e kendisini küçük görmemesini öğütler. Ömer'e göre Demet akıllı biz kızdır. Demet'in kendini yetersiz bulması içinde yaşadığı varsıl ortamın kendisine dayatmış olduğu kurallara karşı bir başkaldırı niteliği taşır. Demet varlıklı bir çevrenin içinde de yaşasa Türk kadınının alın yazısı erkek şiddetinden payına düşeni alır. Turgut'un şiddetine maruz kalır. Turgut'tan ayrılma isteğini kendisiyle yüz yüze gelmekten korktuğu için bir mektupla bildirmek isteyecek kadar bedensel ve mental şiddete uğramıştır.

Demet'in hayatına karşı duyduğu memnuniyetsizlik ve durulma isteği aşağıdaki diyalogda dile getirilmiştir:

> "DEMET – Öyle mi sanıyorsun? Bak, bunu sana anlatabilmek isterdim. İnsan yaşıyor, yaşıyor… Sonra günün birinde ne kadar gereksiz, anlamsız bir yaratık olduğunu anlıyor. Bir süs bebeği olmaktan bıktım. Bunu belki sen anlamazsın. Bir de bakıyorsun ne kendine ne de çevrene bir hayrın var. Oysa ne bileyim, yeryüzünde bir taşın, bir eğrelti otunun bile değeri var. (Bir an. Şaşırmış.) Vay canına, amma konuştum.
>
> ÖMER – Biliyor musun, sandığın kadar budala bir kız değilsin.
>
> DEMET – Bırak numarayı.
>
> ÖMER – Sahi söylüyorum! " (Sümer, 2006c, 46)

Demet, memnun olmadığı hayat tarzı sonucunda aşağılık kompleksi yaşayarak kendisinden nefret etmeye başlamıştır. Çevresinde anlaşamadığı bir yığın insan vardır. Bu sahte hayatın içinde kimse onu anlamaz. Ve o hepsinden nefret eder. Çünkü Demet de bazen bu saçmalıklara dahil olmakta ve kendi deyimiyle budalaca eylemlerde bulunmaktadır. Ömer'e hiç kimsenin kendisiyle onun kadar anlayışlı konuşmadığını söyleyen Demet, aşağıdaki replikle ilgisini ilk kez dile getirir:

> "ÖMER – Ne yapmamı istiyorsun?
>
> DEMET –Bilmiyorum, belki bir şeyler yapabilirsin. Belki beni… Aynı hayata dönmek istemiyorum. Aynı budalaca şeyleri yaşamak istemiyorum, istiyorum ki benim de bir dostum olsun. Gerçek bir dost, istiyorum ki… Bilmem. İşte… Hayır. Hiçbir şey istediğim yok. Ne istediğimi bile bilmiyorum. Affedersin. Seni rahatsız ettim." (Sümer, 2006c, 49)

Demet her nereye gitse yalnız hissetmiş, hiçbir şeyle avunamamıştır. Ömer'in aşkı aniden alevlenmiş ve bu yangına engel olamamıştır. Ömer, ürkek tavırları, çocuksuluğu ve masumiyetiyle Demet'in hayatındaki durulma isteğine en uygun limandır. Gittiği her yerde Ömer'i düşünen ve arayan Demet, Ömer'e aşkını aşağıdaki açıklamayla itiraf etmiştir. Demet'in isteği Ömer'in yalın, küçük ve kırılgan dünyasında kendine bir yer edinebilmektir. Ama Ömer, Demet'in sevgisine karşılık vermeyecek ve ikisinin ayrı dünyaların insanları olduğunu söyleyecektir.

"DEMET – Seni tanıdığım andan beri seviyorum. Şurada yan yana oturduğumuz andan beri, bana hikâyenizi anlattığın andan, yanında uyuyakaldığım andan beri… Nasıl başladı bu duygu? Nasıl birdenbire her şeyi unutuverdim? Ben de bilmiyorum. Ama artık saklanacak bir yanı yok…(Bir an) Ömer, bana kızma ne olur.

ÖMER – Hayır, kızmıyorum.

DEMET – Hiçbir şey kendi isteğimle olmuş değil. Her şey birdenbire olup bitiverdi, kendiğiğinden. Engel olamadım." (Sümer, 2006c, 89)

5.2.3. Duygulu Genç Kız Tipi

Batı romanındaki kurban genç kız tipi varlıklı bir erkek tarafından baştan çıkarılıp sonra kaderine terk edilmiş masum bir kızdır. Samuel Richardson'un Clarissa'sı, Thomas Hardy'nin Tess'i, Goethe'nin Margaret'i, Hawthone'un Hester Prynne'i bu masum kızların bazılarıdır (Moran, 2015, 45). XIX. yüzyıl Türkçe dramatik yazarlığında ilk kadın kurbanlardan biri Namık Kemal'in 1873 yılında yazdığı *Zavallı Çocuk* piyesindeki Şefika'dır. Şefika'nın öyküsüyle *Aşk Bir Masaldır*'daki Gül'ün öyküsü koşutluk gösterir. Çünkü iki genç kadın istemedikleri evliliklere zorlanırlar. XX. yüzyılın yarısında dramatik metinlerde kurban konumundaki kadın çizilmeye devam eder. Duygulu genç kız tipi, duygusal dramatik metinler ve toplumsal bir eleştiriyi yansılayan gerçekçi dramatik metinlerin başlıca tiplerindendir. *Zavallı Çocuk* piyesinin Türkçe edebiyat açısından ikinci önemi "ince hastalık" olarak adlandırılan veremin işlendiği ilk dramatik metin olmasıdır. İnce hastalığın Sümer'in dramatik yazarlığındaki örneği de Hasan'dır.

Aşk Bir Masaldır adlı dramatik metindeki Gül, içli, yumuşak başlı, güçsüz ve fedakâr olmasıyla duygulu genç kız tipine uygun çizilmiştir. On altı yaşındaki Gül enstitüde eğitim görmektedir. Yılmaz'la duygusal bir ilişki yaşayan Gül, Yılmaz tarafından bekâretin sembolü Meryem Ana'ya benzetilir. Çünkü Gül, Yılmaz'ın kendisini öpmesine izin vermez. Yılmaz'ın Meryem Ana benzetmesi Sandra M. Gilbert ve Suzan Gubar'ın "Evdeki melek" tipini akla getirir. Evdeki melek tipi ataerkil toplumda erkeğin kafasında idealize ettiği kadın tipidir, erdemleri arasında namusluluk, alçakgönüllülük, uysallık ve masumiyet başta gelir. Bu imge Bakire Meryem'in saflık imgesine, orta çağa dek uzanır (Moran, 2016, 252).

Aşk Bir Masaldır ergenlik çağındaki genç kızların varlıklı çevrelerin hayatlarına özenmeleri, günümüzde geçerliliğini koruyan mutluğun zenginlikle elde edilebileceği düşüncesi işlenmiştir. "Odalarda" adlı ara oyunda Güner Sümer'in, Gül tipini gerçeğe yakın biçimde sahneye aktarılması için yazdığı aşağıdaki açıklamada

Gül'ün lüks hayatlara özenen ergen bir tip örneği biçiminde görselleştirilmesini istediği anlaşılır:

> "Kız topuklu bir pabuç giymiştir -belki de annesinin pabuçları – ilk defa giydiği bu garip şeylerin üzerinde bir cambaz ustalığıyla yürümeye çalışarak sahneye gelir. Aynanın önünde durur. Kendini seyreder. Askıdaki kürkü alır. Giyer. Bu kürk kendisini iki kez sarar. Aynanın önünde durur, pozlar verir. Gazetelerde resimlerini gördüğü artistlere özenir. Kendini arkadan, önden, yandan seyreder." (Sümer, 2006a, 29)

Gül, ergenlik çağındaki kız görünümüyle vizon kürk giyme hayalleri kurmakta, yurt dışı gezisi planları yapmakta ve her iki ayda bir santim büyüyen göğüslerini mezurayla ölçmektedir. Gül için bacaklarının çarpık olması sorun oluşturan bir durumdur.

Genelde gelişim çağındaki genç kızların özeldeyse Gül'ün ataerkil düzen tarafından alıkonması konusu dramatik metnin çekirdeğini oluşturur. Toplumsal bakış açısına göre Gül'ün, sevgilisi Ali'yle ayaküstü sohbet etmesini ayıplayan toplumun kendinden yaşça büyük bir erkekle evlenmesini normal karşılamasındaki çelişki gözler önüne serilmiştir. Nitekim Gül erkek arkadaşlarıyla birlikte görülmesinin doğru olmayacağını düşünür. Mahallenin diline düşmeleri sonrası babasının yapacaklarından çekinir.

Gül geleneksel baba prototipinin kurbanı savunmasız bir genç kızdır. Dans etmeyi çok seven Gül, bale eğitimi almak istemiş fakat babası buna müsaade etmemiştir. Babasına göre bale okulları insanı kötü yola düşürür. Gül'ün arkadaşlarıyla buluşmasına, sinemaya gitmesine, dans etmesine kısacası sosyal bir hayat yaşamasına yasak getirmiştir.

Gül, Engin'in doğum günü partisinde Yılmaz'ın yaklaşma çabalarına karşı koyarak "Olmaz işte. Ayıp. Etraftan bakıyorlar." (Sümer, 2006a, 44) demiştir. Yılmaz, Gül'le dans etmek istese de Gül, babasının dans eğitimi veren okullar ve dans edenler hakkındaki düşünceleri doğrultusunda hareket eder. Yılmaz, partinin sonralarında Gül'ü öpmeyi başarmış ve dans etmiştir. Gül ise bu durumun verdiği utanç duygusuyla kızarır. Çünkü Gül, toplumun "ben öyle kızlardan değilim" cümlesi altında legalize ettiği genç kız grubuna ait olmayı istemez. Gül'ün Yılmaz'la öpüşmesi suçken annesinin on beş yaşında evlenmesi ve on altı yaşında çocuk sahibi olması suç değildir. Annenin kocasıyla öpüşmediğini söylemesiyse farklı bir toplumsal sorunsalı ortaya çıkarır.

"Ana, Baba, Kız" adlı ara oyunda Gül'ün parkta erkek arkadaşlarıyla sohbet etmesi bahane edilerek hali vakti yerinde yaşlı bir adamla evlendirilme düşüncesi tartışılmaya başlanır. Gül suçsuzluğunu ispatlamak için mahallenin çocuklarıyla parkta sohbet ettiğini söylemiştir. Yaşadığı evin hapishaneden bir farkı olmadığını belirtir. Çünkü dışarıda arkadaşlarıyla vakit geçirmesi ardından ceza olarak odasına hapsedilmiştir.

Genç kız, okulunu bitirmek istediğini, yaşının evlenmek için çok küçük olduğunu kavrayabilecek mental olgunluğa sahipken "Şişko" şeklinde adlandırdığı yaşlı bir mühendisle zorla evlendirilir. Mühendisin iyi bir gelire sahip olmasını Gül'e sahip olması için yeterli bulan baba figürü, Gül'ün kişisel istek ve kararlarına saygı duymaz. Gül mücadeleyi sürdürse de babasının aklına koyduğunu yapacağını bilir ve annesine yardım etmesi için yalvarır. Annesine babasının niçin böyle olduğunu sorarak başkaldırır:

> "GÜL – Üzerime giyeceğim elbisenin kumaşını bile o seçer. Geçen yıl yaptırdığım elbiseyi kolları kısa diye üzerimden çıkarttırmadı mı?"
>
> ANNE – Ben gene senden yana çıktım. Yaşı küçüktür filan dedim.
>
> GÜL – (Ağlamamak için kendini zor tutar.) Anne!
>
> ANNE – Efendim.
>
> GÜL – Babam niye böyle?
>
> ANNE – Nasıl?
>
> GÜL – Ben insan değil miyim? Niye beni bir eşya, bir vazo gibi görüyor? Ben yaşayamayacak mıyım? O istediği zaman mı sokağa çıkacağım? O istediği zaman mı güleceğim? O istediği zaman mı ağlayacağım? Şimdi de bu hikâye! İş mi yani? O kadar istiyorsa kendi evlensin. Oh, söylemesi kolay... Sıkıysa girsin bakalım o herifle yatağa…" (Sümer, 2006a, 70).

Yılmaz'la Gül'ün son buluşmasında Gül, Yılmaz'a veda ederek yapacak bir şeyi olmadığını, her şeyden ve herkesten korktuğunu dile getirmiştir. Gül, Yılmaz'dan yardım ister. Yılmaz da elinden bir şey gelmeyeceğini bilir. Yılmaz'ın söyledikleri toplumsal değerlerdeki bozukluğu yansıtır. Güner Sümer'in toplumsal eleştirisi, eğitim çağındaki genç kızların maddi çıkarlar uğruna kendilerinden yaşça büyük erkeklerle evlendirilmesini legalize eden toplumun gençler arasındaki dostluğa ve arkadaşlık ilişkileörine yasak getirmesidir. Yılmaz ve Gül arasındaki son diyalogsa şöyledir:

> "YILMAZ – Seni bir daha görecek miyim?
>
> GÜL – Bilmem. Görsen ne olur?

YILMAZ – Haklısın. Bu bir şeyi değiştirmez. Demek böyle? Her şey bitiyor. Öyle mi? Peki, bitsin. Hoş, aslında başlayan bir şey de yoktu…

GÜL – Kızmıyorsun değil mi? Anlıyorsun… Görüyorsun… Yapacak bir şey…

YILMAZ – Hayır hayır… Kızmıyorum. Alıştım artık. Alıştım artık. Senden önce de birisi vardı. Tam alışır gibi olmuştum. Sevdiğimi sanıyordum. İkinci günü çekip gitti. Aynı hikâye… Gene babası… Arkasından hali vakti yerinde koca… Arabalar… Kürkler… Şimdi beni tanımıyor bile. Selam bile vermiyor… Sen de öyle yaparsın…" (Sümer, 2006a, 76 – 77).

5.2.4. Çaresiz Genç Kız Tipi

Sevda Şener'e göre bu tipin ayırıcı özelliği yoksul olması ve eğitim görme olanağından yoksun kalışıdır. Kadına aç erkekler ve işverenler tarafından sömürülür (Şener, 1972, 75). *Bozuk Düzen*'deki Handan çaresiz genç kız tipine örnektir. Bir bar kızı olan Handan, Hakkı'yla evliliğine engel olarak kurtulmak istediği bu beden işçiliğini görür. Handan, hayatındaki gerçekleri Hakkı'dan saklama gereği duyar. Çünkü Hakkı'yı kaybetmekten korkar. Hakkı ise Handan'a ait gerçekleri öğrenme çabası içindedir. Bu çaba aşağıdaki diyalogda görülür:

"HANDAN - Yapayalnız bir kızım işte. Kendi halimde yaşayıp gidiyorum.

HAKKI – Daha fazlasını bilmek istiyorum.

HANDAN – Daha fazlası?

HAKKI – Evet.

HANDAN - "Neden her şeyi oluruna bırakmıyorsun?" (Sümer, 2006c, 34 – 35)

Hakkı'nın yaşadığı gecekondu mahallesini sakin ve huzur dolu bir yer olarak tanımlayan Handan, bu dinginliğe özlemle yaşar. Şehir kalabalık ve gürültülüdür. Şehrin dehlizlerinde kaybolmuş bir kadın küçük bir kasabanın, sessiz bir göl kıyısının kendisine bağışlayacağı huzuru aramaktadır. Hakkı, kardeşi Güzin'e Handan ile birlikte bir yuva kurma düşüncesinden bahsetmiş ve onay beklemişken Handan, hayat kadınlığıyla ne yapacağını bilememiştir. Handan içinde bulunduğu durumu şu replikte dile getirmiştir:

"HANDAN – Ben de bilemiyorum Hakkı. Bunu açıklamak zor, bu yalnızlıktan ben de memnun değilim; insan kalabalığın içinde yalnız hissediyor kendini. Şehir bir ormana benziyor. Ormanlardan korkarım. Bir binalar, bulvarlar, ışıklar ormanına… Bir de bakıyorsun ki bu ormanın içinde yapayalnızsın. Tek başına… Kimseler yok.

HAKKI – Beni biraz seviyor musun? Evet mi, hayır mı?

HANDAN – Hayır diyemem.

HAKKI – Öyleyse? Neden bu yalnızlık? Neden evlenmiyoruz? (Sessizlik) Cevap vermeyecek misin? (Sessizlik) Peki, nasıl istersen.

(Uzun bir sessizlik, Handan dalmıştır. Uzaktan uzağa bir caz müziği duyulmaya başlar.)

Ne düşünüyorsun?" (Sümer, 2006c, 37)

Hakkı'nın, kendisini sevdiği halde evliliğe neden soğuk baktığını sorması üzerine Handan, yabancılık içeren "Hiç" yanıtını verir. Burada sessizlikle örülmüş bir duvar içinde yaşanan bir başkaldırı vardır. Handan yabancılık çektiği bar ortamında dertleşebileceği tek kişi Nermin'in bencilliğiyle de mücadele halindedir. Nermin'e bu işin nereye varacağını sorup bu hayattan bıktığını, her şeye yeniden başlamak ve mutlu bir yuva kurmak istediğini söyler. Nermin ise bu durumun olanaksızlığından dem vurarak Handan'ı bir kazanç kapısı olarak görür. Handan, Hakkı'ya hiçbir şey söylemeden İstanbul'u terk etmek istediğini belirterek sonraki bölümde bunu gerçekleştirecektir. İstanbul'u terk ederken ne gittiği yeri kimseye söylemiş ne de bir adres bırakmıştır. Çünkü geçmiş bağlarını söküp atmak ister. Ayrılırken Hakkı'ya tüm gerçekleri içeren bir mektup bırakan Handan, Hakkı'nın kendisini unutmasını dilemiştir. Gideceği yeriyse "HANDAN – Şimdi Mersin'e gidiyorum. Annemin akrabalarından biri var orada. Bir süre onun yanında kalacağım. Sonra da belki bir iş, çalışırım." (Sümer, 2006c, 103) şeklindeki sözleriyle belirtir. Hayata yeniden başlama amacındaki Handan, bunu başarıp başaramayacağı konusunda da kuşkuludur.

Handan, Demet'e koşut olarak Hakkı'nın zıt karakterli iki kardeşinden Ömer'i kendine daha yakın bulmuştur. İki kardeşin birbirlerinden çok farklıdır. Birinci bölümün son diyaloglarında Turgut'un barda Handan'la karşılaşması ve Handan'ın Turgut'tan ateş, alkol istemesi ve karşılıklı ağlamaları vardır. Çünkü, Turgut'un Handan'ın hayat tarzına yakınlığı herhangi bir yerde karşılaştıkları ihtimalini güçlendirmiştir. Hakkı Handan'ı eve getirdiğinde Turgut ve Handan arasında geçen diyalog şu şekildedir:

> "TURGUT – (Dikkatle Handan'a bakar.) Sizi daha önce bir yerde görmüş müydüm?
> HANDAN – Beni? Bilmem.
> TURGUT – Yüzünüz hiç yabancı gelmiyor da …
> HANDAN – Tuhaf.
> TURGUT – Yaa." (Sümer, 2006c, 35)

Güner Sümer, dramatik metinlerindeki kadın tipolojisini 60'lı yılların yazınsal yapıtlarında sıkça dile getirilen toplumsal gerçeklere göre oluşturmuştur. Kadınlar ataerkil toplum yapısının ürünü insanlar, kurumlar ve değer yargılarıyla mücadele etmek zorundadırlar. Koruyucu kadın tiplerinde dikkati çeken en önemli nokta, kadınların kapalı bir ev ortamında hayatlarını sürdürmek ve ev halkına,

özellikle geleneksel erkek prototipine hizmet etmek zorunda olmalarıdır. Dramatik metinlerin tamamında koruyucu kadın tipi anne konumundadır. Buna ek olarak hiçbir annenin özel bir adı yoktur. Sümer'in bu teknikle amaçladığı, kadının Türk toplumundaki konumuna ait değişmez, kimliksiz ve ev işleriyle legalize hayatını gözler önüne sermektir. Çünkü anneden beklenen bir çocuk dünyaya getirmek, ev işlerini yapmak ve çocuğu besleyip büyütmekse kadının anne olarak temsili yeterlidir.

Koruyucu anne tipi, kızları ve kızlarını varlıklı erkeklerle zorla evlendirmek isteyen koca figürü arasında kalmasıyla Güner Sümer'in dramatik metinlerinde işlenmiştir. Anne evlatları ve kocası arasındaki kopma noktasına gelen bağları güçlendirme görevini üstlenir. Annelik güdüsüyle hareket etse de ekonomik bağımlılığı koca figürüne hak vermesini gerekli kılar.

Ekonomik yönden özgür olma düşüncesi eğitim olanaklarından yoksun kalmış ve bir meslek edinememiş kadınları bedenlerini bir kazanç kapısı olarak kullanmaları sonucunu doğurmuştur. Kadın, yaşamını bir koca figürüne bağlanmadan idame ettirecekse bencil olmak zorundadır. Bu bencilliğe bedenini bağışlayan kadın diğer kadınları da bu bataklığa çekmeye çalışır. Nermin'in Handan'a yaptıkları gibi…

Genç kız tiplerindeki temel sorunsal, tek sorumlulukları okula gitmek olan genç kızların kendilerinden yaşça büyük erkeklerle ekonomik çıkarlar doğrultusunda zorla evlendirilmeleridir. Zorla evlenme teması Türkçe edebiyatın eski dönemlerinden günümüz modern edebiyatına dek rağbet edilen başlıca temalardandır. Genç kızların sosyal hayatta yer almayıp eve hapsedilmeleri, karşı cinsten kişilerle arkadaşlık kurmalarının ayıp olarak nitelendirilmesi, yetenekli oldukları sanat dallarında eğitimlerinin desteklenmemesi toplumun içinde bulunduğu baskıcı yapının bireye yansımalarını oluşturur. Sümer'in dramatik metinlerindeki kadın tiplerin diğer örnekleri, gecekondu mahallelerinde mental ve bedensel şiddete maruz bırakılarak yaşayan, toplumdaki yozlaşmaya dahil olup sürüklenen veya içine kapanıp acı çeken genç kız ve kadınlardır.

Güner Sümer'in kadın tiplerle dikkat çekmek istediği nokta ekonomik, politik ve geleneksel yapıdaki bozukluğun kadınların birer birey olarak sosyal hayatta yer alması önüne çektiği settir. Kadınlar bu geleneksel yapı içinde kısır bir döngüye tabi

tutulmuştur. Çünkü bir anne genç kızken eğitim olanaklarından faydalanamamışsa kızı da aynı tutucu gücün baskısı sonucu eğitim alamayacaktır. Genç kız evlenecek, çocuk sahibi olacak ve ekonomik yönden koca figürüne bağlı olacaktır. Annenin kaderini paylaşan genç kız aynı kısır döngüye dahil olur. Güner Sümer'e göre kadınlar eğitim olanaklarından mahrum kalmamalı, ekonomik özgürlüklerini ellerine alabilecekleri birer meslek edinip sosyal hayattaki yerlerini almalıdır.

5.3. Erkek Tipler

5.3.1. Ülkücü Aydın Tipi

Cumhuriyetin onuncu yıl dönümünde ve onu izleyen yıllarda, devrimleri pekiştirmek amacıyla yazılan dramatik metinlerde, ülkücü kişi gençtir, inançlıdır, umutludur ve iyimserdir. Çağdaş uygarlık değerlerinin benimsenmesi, ulusumuzun sanat, bilim ve bayındırlık alanlarında uygar ülkelerin düzeyine ulaşması için çalışır.

60'lı yılların ülkücü aydın tipiyse devrimcidir ve uğruna savaştığı değerler vardır (Şener, 1972, 76 – 77). Yazarları bu tipi yaratmaya iten gerçek ellili yıllarda keskinleşmeye başlayan sınıfsal yapıdır. Birbirine yabancılaşmış sınıflar arasındaki çelişki, zenginin daha zengin, yoksulun daha yoksul olmasını getiren çarkların büyük bir hızla işlemesiyle güçlenmiştir. Ekonomik düzlemde sanayi, ticaret burjuvazisine karşı önemli bir ağırlık kazanmıştır. Altmışların ikinci yarısında çıkarları doğrultusunda işbirliği yapan sanayi ve ticaret burjuvazisi politik ilişkilerini kullanarak egemen sınıf konumuna gelir. Politik ve ekonomik yapı arasındaki ilişki öylesine sıkı bağlarla kuruludur ki bu zincirin bir parçası olmayı beceremeyenlerin refahtan pay alması mümkün değildir (Belkıs, 2003, 78).

Güner Sümer, oluşturduğu tipleri altyapıya dahil ederek kişileri ekonomik yönden yoksul politik yönden radikal özelliklerle donatmıştır. Çünkü siyasi ve ekonomik düzenin iş birliği, tipleri ekonomik yönden yoksul, siyasi yönden radikal bir duruma getirir. Sümer'in devrimci tipleri bu ekonomik baskı, tutucu güçler ve yasalarla mücadele etmek zorundaki, soruşturmalar atlatan, aile birliği içinde dışlanan, yurtdışında kaçak yaşamak ve hapis yatmak zorunda kalan tiplerdir.

Sümer'in dramatik yazarlığı toplumsal eşitliğin, emeğin ve küçük insanın beşiğidir. Dönemin politik görünümünü tiyatro devinimi üzerinde yönlendirici bir

unsur olarak kullandığı dramatik metni *Ölü Mevsimler*'de aydın tipine uygun iki kişi çizer. Bunlardan ilki Selma'nın ağabeyi Ferit diğeriyse Ferit'in yakın arkadaşı ve Selma'yla gönül bağı olan Hasan'dır.

Güner Sümer'in dramatik yazarlığında sıkça yer verdiği toplum dışına itilen anne tipleri gibi kimliksizleştirilen Ferit, kasabaya dönüşünde yabancı olarak adlandırılır. Ferit, politik görüşleri nedeniyle yurtdışına kaçmak zorunda kalmıştır. Bir gemiyle ayrıldığı kasabaya yine bir gemiyle dönen Ferit'in adı konuşmalarda geçer. Ferit'e ait konuşmalar çok azdır ve çoğu Fransızca'dır. Metin akışı içindeki yabancının Ferit olduğu dramatik aksiyonun sonunda anlaşılır. Kardeşi Selma ağabeyi Ferit hakkında şunları belirtmiştir:

> "SELMA –Ferit Ağabeyim. Onu aklımın içinde bütün parlaklığıyla hatırlıyorum. O duygulu, o heyecanlı, o akıllı insanı. Yazık ki bu kentte duygulu, heyecanlı ya da akıllı olmak gereksizdi (…) Ferit Ağabeyim aklıyla, duygusuyla kısa zamanda tedirgin etti bu insanları. Tehditler, jurnaller, ihbarlar (…) Hapse girmedi. Girmedi, kaçtı." (Sümer, 2006a, 105 - 106).

Fransa'ya kaçtıktan yedi yıl sonra kasabaya geri dönen Ferit, ailesinden saklanmış ve kaçak yaşamına ülkesinde devam etmiştir. Arkadaşı Hasan onu gördüğünü aşağıdaki heyecan dolu replikte açıklar:

> "HASAN – Öyle sanıyorum ki bugün Ferit'i gördüm.
>
> SELMA – Hoş geldin Horatio! Düşünde mi?
>
> HASAN – Alay etme. Öğleye doğruydu. Pencerenin önünde sigara içiyordum. Birden, birisinin bizim eve doğru baktığını fark ettim. Yağmurun altında öylece, kıpırdamadan duruyordu. Dikkatle bakınca 'Ferit bu' dedim kendi kendime. Biraz zayıflamış, çökmüş, sakalları uzamış ama Ferit bu' Pencereyi açıp bağırdım… Hızla yürümeye başladı. Hemen merdivenlere koştum. Ama ben aşağıya ininceye kadar o çoktan kalabalığın içinde kaybolmuştu." (Sümer, 2006a, 116 - 117)

Ferit, yurtdışına rızasıyla gitmediğini, zorla gönderildiğini ve suçsuz olduğunu Selma'ya açıklayacaktır. Bir gece annesi ve babasından gizli eve gelmiş ve kardeşi Selma ağabeyi Ferit'le karşılaşmıştır. Ferit, Selma çocuk yaştayken evden ayrılmış, Selma ise ağabeyini en çok sevdiği şarkıyı ıslıkla mırıldanmasından tanımıştır. Selma bu şarkıyı hatırladığını söyler. Ferit ile aralarında geçen diyalog şu şekildedir:

> SELMA – Ağab… ben… tanımadın mı beni?
>
> YABANCI – Özür dilerim.
>
> SELMA – Elbette… bunca yıl sonra… o zamanlar çok küçüktüm…
>
> YABANCI – Özür dilerim.
>
> SELMA – Ama ben seni hemen tanıdım. Görmeden bile… çaldığın ıslıktan. Hâla seviyor musun o şarkıyı?"

> YABANCI – Güzel bir şarkı. Sözlerini şimdi unuttum. Özür dilerim… ben çok unutkanım… ben… biliyor musunuz, eskiden böyle değildim. Eh! Çok zaman geçti. (Gülümser) Özür dilerim (Sümer, 2006a, 134).

Ferit yolculuk boyunca yaşadıklarını açıklarken aydın kimliğinin yüklediği maddi ve manevi sorumlulukları yaşar. Kamaralarda yer bulamamış ve güvertede sabahlamak zorunda kalmıştır. Bir hafta süren yolculuk boyunca iki vapur bir tren kullanan Ferit, yok denebilecek kadar az uyumuştur. Kasabaya geri döndüğünde değişen bir şey olmaması ve kötüye gidişin hızlanışı karşısındaki öfkesini gizleyemez. Bu öfkenin tanımı şu replikte görülür.

> "YABANCI - Uyandım, uyudum… ama boru sesleri… hep boru sesleriyle uyanıyorum. Eskiden günde bir kere, sabahları çalarlardı. Şimdi her saatte çalıyorlar. Ne saygısızlık. (Bir an. Gülümser.) Güzel bir gün. Ne güzel bardaklar … Ah, acele etmeliyim. Çalışmam gerek. Evet...
>
> SELMA – Çalışmanız. Önce kahvaltı etseydiniz.
>
> YABANCI – Hayır, hayır. İşler beni bekliyor. Çalışmam gerek.
>
> SELMA – Bir çay?
>
> YABANCI – Bir çay? Belki, evet. Ah, demek bu bardaklarla çay içiliyor. Ne güzel … ne güzel…" (Sümer, 2006a, 143)

Ferit okuduğu kitaplar ve yazdığı yazılarlarla suç unsuru oluşturur. Yurtdışına kaçması ardından odası basılarak özel eşyaları karıştırılmıştır. Sümer, Ferit'in çalışmalarını bir konuşmaya eklediği açıklamada şöyle açıklar: "Elindeki eski dergilerden, rastgele resimler kesmeye başlar. Bunları dikkatle dosya kâğıtlarına yapıştırır. Altına notlar düşer. Kendinden geçmiş bir halde çalışmaya koyulur. Keser, yapıştırır, inceler, yazar, mutludur." (Sümer, 2006a, 145)

Ferit, üzerinde çalıştığı gizli dosyalardan kimsenin haberdar olmaması gerektiğini belirterek Selma'yı uyarmıştır. Gizli dosyalar üzerinde çalışırken yanına gelen kızı Elif'in yardım etmek istemesi üzerineyse baba sorumluluğuyla kızını korumaya çalışır. Çünkü Ferit çocukların ağlamaması, sadece gülmesi gerektiğine inanır. Güner Sümer, Ferit ve kızı Elif arasındaki ilişkiyi politik bir perspektifle ele alır:

> "FERİT – Yapamazsın, çocuklar anlamaz bu işten. Bu iş önemli bir iş, büyükler de anlamaz. Bir ben anlarım. Keseceğin resmi seçmek kolay mı? Onları sıraya koymak? Hangi dosyaya gireceğini bilmek? Sıraya koymak?
>
> NADYA – Elif!
>
> FERİT – Ya altına yazacağın yazı? Ya düşeceğin not? Kolay mı? Değil, kolay değil. Önemli bir iş. Girişi çıkışı var. İmzası var. Parafı var. Encümeni, ne derler komisyonu, onayı var. Tehlikeli bir iş. Hem de çok tehlikeli.
>
> NADYA – (Dışarıdan) Elif! Neredesin yavrum?

(Yabancı birden ayağa fırlar. Çocuk korkuyla büzülür.)

YABANCI – (Bağırarak) Bu yüzden kaç kişi tevkif edildi biliyor musun? Kaç komünist? Kaç anarşist? Kaç faşist? Kaç vatan haini? Kaç bitnik? Kaç çeteci? Biliyor musun haa? (Sümer, 2006a, 147)

Ferit'in, Fransa'da sürgün hayatına zorlanması, yabancı bir ülkede, yabancı bir insan olarak mücadele etmesi doğduğu toprakların insanlarına ve kendisine karşı bir yabancılaşması sürecini başlatır. Ferit, Fransa'da Albert Dumas adını kullanmış, ülkesine geri döndüğündeyse Ferit olarak yaşamına devam etmiştir. Geçmiş ve gelecek arasındaki bu sıkışma ve bocalama durumu bir yabancılaşma nedenidir. Ferit'in yaşadığı derin yabancılaşma durumu şu şekilde aktarılmıştır:

"FERİT - (…) Ben? Ben mi kimim? Ben? Kim? Özür dilerim. Evet, gerçekten de… Kimim ben? Kimim söyleyin? Yardım edin bana. Neredeyim? Lütfen yardım edin bana. Söyleyin kimim ben? Tanrı aşkına söyleyin: Neredeyim. Söyleyin. Yoksa çıldıracağım. Kimim? Neredeyim? Nereden geliyorum? Söyleyin…" (Sümer, 2006a, 157)

Yine Selma, ağabeyi Ferit'in yabancılığıyla ilgili aşağıdaki satırları geçmiştir.

"SELMA – Ferit ya da değil. Ferit'se bile Ferit'le bir ilgisi kalmamış. Kim olduğunu kendisi bile bilmiyor. Ben nereden bilebilirim? Ferit ya da bir yabancı, Ferit olsa bile bir yabancı. Kim olursa olsun bir hasta. Bütün yaşamını, bütün geçmişini unutmuş bir hasta." (Sümer, 2006a, 153)

Ülkücü aydın tipine aynı metindeki bir diğer örnek Hasan'dır. Selma, Hasan'ın Ferit gibi kaçma fırsatı bulamadığını ve hapse girdiğini metnin başındaki bölümde açıklar. Yedi yıl süren bir hapis hayatından sonra gazetecilik yapmaya başlayan Hasan, düşünmesi yasaklanan ve kasabadaki en ufak bir olayda gözaltına alınan aydın tipidir. "Soluklu yüzlü, çekingen görünüşlü, otuzuna yakın bir adam." (Sümer, 2006a, 112 - 113) biçiminde tanıtılan Hasan, Selma'yla duygusal bir yakınlık yaşar. Hasan aynı zamanda veremdir. Hapishanenin sağlıksız koşullarında hastalanan Hasan'ın ilaçları alabilecek parası da yoktur. Güner Sümer dramatik metinlerindeki ince hastalık vakası Hasan'da görülmektedir.

Selma'ya okuması için kitaplar getiren Hasan, Selma'nın kitapları okuması ardından yeni kitaplar getirmeyi görevi bilir. Okumanın tehlikeli bir uğraş olduğunu düşünen Selma'nın annesi, Hasan'ın yedi yılının hapislerde çürümesini okumasına ve kendini boş yere yiyip bitirmesine bağlar. Düşünmenin suç olduğu yerde suçsuzluğun olanaksızlığına gönderme yapan Hasan mutlu bir yuva kuramamış, çoluk çocuk sahibi olamamıştır. Sonuç olarak küçük bir esnaf olmanın, aile reisliğinin huzur ve mutluluk için yeterliliğini düşünmeye başlar. Hasan

suçsuzluğunu Selma'nın annesiyle arasında geçen diyalogda şu şekilde dile getirmiştir:

> "ANNE – (…) Ne hırsızlık yaptın, ne de adam öldürdün değil mi?
>
> HASAN – Evet, ne hırsızlık yaptım ne de adam öldürdüm."
>
> ANNE – Öyleyse.
>
> HASAN – Anlatması uzun sürer." (Sümer, 2006a, 114)

Selma ve Hasan duygusal yakınlıklarında Selma'nın babasıyla mücadele eden iki genç konumundadır. İkisi de bağlılıklarına gölgesi düşen politik düzenin ağırlıyla yaşarlar. Hasan, *Şehir Gazetesi* adlı yerel bir yayımda köşe yazarlığı yapmaktadır. Selma, Hasan'ın fındık işçilerinin mesai saatlerine karşı çıkan yazısı dolayısıyla başının belaya gireceğinden kuşkulanır. Hasan'ın yazıyı kaleme almasındaki amaç, işçilerin adaletli bir kazanç sağlamasından yana oluşudur. Grev yapanları savunan Hasan, işçilerin birkaç lira daha yüksek bir maaş istemelerinin hakları olduğunu belirtir. Çünkü işçiler sabah ezanından yatsı ezanına kadar çalıştırılır. Ama hak ettikleri ücreti alamazlar. Hasan'ın adalet açlığı Selma'yla aralarında geçen aşağıdaki diyalogda dile getirmiştir.

> "SELMA – Bugün şehir gazetesinde yazını okudum. Yine başına bela açacaksın.
>
> HASAN – Korkuyor musun?
>
> SELMA – Hayır… evet… başına yeniden bir iş açılmasını istemem.
>
> HASAN – Üç beş kişi fındıkları, tütünleri yüzünden dünyanın parasını kazanırken… neyse, başlamayalım gene"
>
> SELMA – Evet, sırası değil.
>
> HASAN – Ama yine de limanda çalışan bunca işçinin açlıktan sürünmesine göz yumamam değil mi? (…)" (Sümer, 2006a, 115)

Hasan grev dolayısıyla *Şehir Gazetesi*'nde kaleme aldığı yazı akabinde gözaltına alınmıştır. Hasan'a göre polisler daima bir suçluya gereksinim duyarlar. Kasabada gerçekleşen bütün yasa dışı olaylardan sorumlu tutuluşuna mizahi bir yorum getirerek polisin rağbet ettiği önemli bir suç malzemesi olduğunu açıklar. Ferit'in geri dönmesiyle ilkin Hasan soruşturulmuştur. Bu durumu ele aldığı mizahi ifadeler aşağıdaki karşılıklı konuşmada yer alır:

> "HASAN – (…) Bugün Birinci Şube'den çağırdılar.
>
> SELMA – Yine mi? Ne diye?
>
> HASAN – Ne diye olacak? Sen de çok iyi biliyorsun. Gazetede işlerine gelmeyen bir yazı, haber çıksa ilk kimi çekerler emniyete? Beni. Grev patlak verdiğinde ilk kimi sorguya çektiler?
>
> SELMA – Seni.

HASAN – Meyhanede bir sarhoş belediye başkanına atıp tutsa kimin kışkırttığını sanırlar? Benim. Geçen yıl mesela, öğrenciler sarhoş iki Amerikalı çavuşu dövmüşlerdi. Kimi içeri aldılar?

SELMA – Seni." (Sümer, 2006a, 152)

Hasan'ın ciğerindeki yara kapanmamıştır. Sağlığına dikkat etmemesi ve çok fazla sigara içmesiyle Selma'nın tepkisini çeken Hasan'ın ilaç alacak parası da yoktur. Selma'nın babasının teklif ettiği işi kabul etmeyen Hasan fikir işçisi olmanın ıstıraplarını yaşamaya devam eder. Bu fikir işçiliğinin yorgunluk ve bezginliği Hasan'ı değişime zorlar. Artık fikir işçiliğinin bir budalalık olduğu kanısındadır. Bu düşüncesini Selma'nın annesine hak vererek dile getirmiştir. Selma'nın annesine göre az düşünüp çok yaşamak daha mantıklıdır. Hasan'ın bedensel ve ruhsal bitkinliğinin kanıtı ve Selma'yla aralarında geçen diyalog şu şekildedir.

"HASAN – Evet, yorgunum. Bazen bendeki bu yorgunluk o kadar büyüyor ki… bir bezginlik halini alıyor. Bu bezginlik inançlarımı yok edecek, içimde yanan ateşi söndürecek sanıyorum. Korkutuyor bu beni.

SELMA – Saçmalama. Sen nelere göğüs gerdin.

HASAN – Saçmalamıyorum. İnan bana. İçimi dökebileceğim tek insansın. Uzun zaman karanlık bir denizde yüzmüş gibiyim. Karşı sahilin ışıklarını görüyorum. Gelecek mutlu günleri görüyorum. Ama kolumu kaldırıp da o yöne tek kulaç atabilmem öyle zor ki. Zor değil sanki imkânsız.

SELMA – Sizinle çok uğraştılar. Çok hırpaladılar sizi.

HASAN – Çok." (Sümer, 2006a, 117)

Hasan, duygusal yakınlık duyduğu Selma'yı koruma güdüsüyle hareket eder. Ferit'in ve kendisinin başına gelenlerin Selma'nın başına gelmesini istemez. Hasan'ın teslimiyetçi tavrı sarf edilen emeklerin ve mücadele içinde geçen yılların verdiği yorgunluk sonucuyladır. Hasan, bu yorgunluk ve emeğin verdiği acıyı aşağıdaki diyalogda dile getirmiştir:

"HASAN – Bizim aramızda, seninle benim aramda yıllar var, mevsimler var Ölü Mevsimler var… Bizim yaşadığımız ölü mevsimleri sen yaşamadın. Yaşamanı da istemem. Bizim yaşadığımız o sevgisiz, o ölü mevsimler içimizden çok şeyi alıp götürdü. Çok şeyi yok ettik. Şu gördüğün deli denizin kayaları yok edişi gibi. Elimizde kalan tek şey inançlarımızdı. Doğrusunu söylemek gerekirse, onlar da bugün bize uzaktan el sallıyorlar. Evet, bugün gerçeği yiğitçe, yalansız ortaya koymanın günü geldi: Benim için, bizim için, Ferit ve benim gibiler için tren kaçırılmıştır.

SELMA – Bir ülkücü böyle konuşmamalı. Yakışmıyor." (Sümer, 2006a, 154)

Hasan, kendi deyimiyle ölü mevsimleri yaşamıştır. Ölü mevsimlerle anlatılmak istenense hapishane yıllarıdır. Bu ölü mevsimlerin yorgunluğuyla konuşan Hasan, mücadele gücünü yitirmiştir. Yeniden hapis yatmak ve işkencelere maruz

kalmak istemez. Gazetedeki işinden ayrılmıştır. Gençlik yıllarının güzelliğini politik düşünceler uğruna feda eden Hasan'a göre masayı terk etme zamanı gelmiştir.

5.3.2. Olgun Erkek Tipi

Aydın genç kız ve genç erkek paralelindeki, orta yaşlı veya yaşlı kişidir. İnsan sevgisi onu diğer tiplerden ayırır. Olgun, anlayışlı ve hoşgörü sahibidir. Olgun erkek tipi 1923 - 1950 dönemi yazarlarının dramatik metinlerinde aynı zamanda aldatılan koca olarak işlenir. Bu metinlerde kadının boyunduruğunda kalan erkek eski dönemlerin olgun, sabırlı ve acı içindeki tipidir. Vedat Nedim Tör'ün *Köksüzler*'i, *Üç Kişi Arasında'*sı; Cevdet Kudret Solok'un *Tersine Akan Nehir*'i geleneksel erkek tipini örnekleyen dramatik metinlerdir (Şener, 1972, 78).

Çağdaş dramatik yazarlıkta geleneksel değerleri simgeleyen ciddi ve hoşgörülü erkek tipi giderek karısının baskısına karşı etkisiz kalan, onun istemine boyun eğen, aldatılan veya sömürülen koca tipine dönüşür. Bu tip, bütün bu olumsuzluklara maruz bırakıldığı halde kişiliğini ve toplumdaki saygın yerini korur. Dönemin dramatik metinlerinden *Soygun*'da mesleğine bağlı Hakîm Salim, *Tablodaki Adam*'da akıllı ve duygulu Kaptan, *Paydos*'ta sabırlı ilkokul öğretmeni Murtaza, *Emekli*'de anlayışlı Salim Bey, *Üzüntüyü Bırak*'ta Bahtiyar Bey- (Şener, 1972, 78) olgun erkek tipini örneklerler.

Güner Sümer'in olgun erkek tipine yer verdiği iki dramatik metni vardır. Bu metinlerin ilki *Yarın Cumartesi*, ikincisiyle *Bozuk Düzen*'dir. İki metinde de olgun erkek tipine dair başlıca özellik kaybedilmiş baba figürünün yerini almış olmalarıdır. İki olgun erkek tipi de kardeşlerin en büyüğüdür. Yapıcı tavırlarıyla aile kurumunda yönlendirici etkiye sahip olgun erkek, ekonomik bunalımlar, ailenin birliğine zararı dokunabilecek aile dışındaki kişilerle mücadele halindedir.

Olgun erkek tipine Sümer'in dramatik metinlerindeki en uygun karşılık *Yarın Cumartesi*'deki Tarık'tır. Tarık vefalı, merhametli, yaptığı hatalardan ders çıkaran, her ne olursa olsun iki kardeş arasındaki sevgi bağının kopmayacağını düşünen anlayışın temsilidir. Tarık, işlemediği bir suç için dört yıl boyunca hapis yatmış ve olgun bir erkek durumuna gelmiştir. Tarık, her ne kadar değişse de toplumun suç işleyenlere karşı takındığı asık yüzlü tavrın kurbanıdır. Toplumsal önyargılar ve aile

kurumu arasındaki sıkışmışlığı sonucu bir yabancılaşma sürecinin içine düşen Tarık, yeni bir hayata adım atma ve dürüst bir insan olarak yaşamayı amaçlar.

Hapisteki yıllarında karısı Nurten'in özlemiyle yanıp tutuşan Tarık, özlemini mektuplarıyla dindirmeye çalışır. Bu yılların vermiş olduğu özlemi Nurten'den istediği bir bebekle kapatmak ister. Nurten'e duyduğu özlemin yanında baba olma özlemi de vardır. Tarık'ın bu düşüncesi ve Nurten'le aralarında geçen diyalog şöyledir:

> "TARIK – Belki de bir çocuğumuz olur. Kız mı isterseniz oğlan mı, ha? Sevimli bir şey. Şöyle insanın ayaklarına dolaşan bir velet.
>
> NURTEN – Tarık, lütfen sus.
>
> TARIK – Utandın mı? Utanacak ne var bunda? Er geç olacak.
>
> NURTEN – Sana sus, dedim.
>
> TARIK – Gözleri seninkilerin renginde. Burnu belki bana.
>
> NURTEN – (Keser) Anne, kahve içersiniz, değil mi?" (Sümer, 2006b, 28)

Tarık, Nurten'e sevgi ve bağlılıkla yaklaşmış ama her defasında reddedilmiştir. Tarık'a göre Nurten, katil bir adamın karısı olmanın kompleksiyle soğuk davranır. Aslında bu yabancılık, Nurten'in Fikret ile yasak ilişkisi ve Fikret'in ur diye nitelendirdiği bebeğe hamile olması sonucuyladır.

Nurten'in soğuk tavırları ardındaki gerçekler yakın zamanda anlaşılacaktır. Nurten, Fikret'ten bir bebek bekler. Tarık'ın bu duruma karşı takındığı hoşgörülü tavır tipin tespitinde başlıca ipucudur. Sevda Şener, Tarık'ı *"hoşgörülü koca"* şeklinde tanımlar (Şener, 1972, 78). Tarık'ın bu hoşgörülü tavrı altında yatan düşünce şu ifadeyle dile getirilmiştir.

> "FİKRET – (…) Peki, bunlara karşı söylenecek bir şeyiniz yok mu?
>
> TARIK – Bak Fikret. Ben, dört yıl hapis yatmış, bir adamım. Dört yıl yapayalnızdım. Bir kızla evliydim. Bu dört yıl içinde o da yapayalnızdı. Beni bekleyemezdi. Bunu ondan istemek hakkına sahip değildim. Döndüm ve her şeyi umduğum gibi buldum.
>
> ANNE – Umduğun gibi mi?" (Sümer, 2006b: 49)

Tarık'a göre Nurten ve Fikret iki genç ve cahildir. İkisi de duygularına engel olamamışlardır. Nurten'in yeni evli bir kadınken eşinden ayrı düşmesi Tarık'ı, Nurten ve Fikret ilişkisinde anlayışa itmiştir. Tarık, dört yıllık hapis hayatı boyunca karısının dört duvar arasında hapis hayatı yaşayamayacağını anlamıştır. Nurten genç bir kadındır ve Tarık'ı beklemek zorunda değildir. Tarık, anne ve Fikret arasında geçen aşağıdaki konuşma bu hoşgörünün yarattığı depremi gösterir:

"TARIK – Beni bekleyememişti. Ancak bu durumun aksi benim için bir sürpriz olurdu. Umduğumu buldum. Yani şaşırmadım. Üzülmedim de…

ANNE – Sahi üzülmedin mi?

TARIK - Bu dört yıl içinde Nurten'i bir kadınla değil, bulsam bir dişi köpekle aldatabileceğim günler oldu.

ANNE – Tövbeler olsun.

TARIK – O beni, buna aldatmak denirse, bir erkekle aldatmış, çok mu?

FİKRET – Yani kızmıyor musun?

TARIK - Hangi hakla?" (Sümer, 2006b, 50)

Tarık, kardeşi Fikret ve karısı Nurten arasındaki ilişkinin sağlam temellerle ilerlemesi için Nurten'e boşanma davası açar. Dünyaya gelecek bebek için de kaygılanan Tarık, bebeğin, Fikret'in ve Nurten'in maruz bırakılacağı toplumsal önyargıdan korkar. Çünkü Tarık, kardeşi Fikret ve karısı Nurten'i asla suçlu bulmamıştır. Fikret, kendi elleriyle büyüttüğü kardeşi, Nurten de samimiyetinden kuşku duymadığı karısıdır. Ama İnsanlar hoşgörüyü ve affı bilmezler.

Tarık, toplumsal önyargılar sonucunda hayatını idame ettirecek bir iş bulamamıştır. Çünkü işverenler para için cinayet işleyen bir adama iş vermez. Kardeşi Fikret'in şirketinde iş bulma hayali de suya düşer. Çünkü Fikret, Tarık'ı şirketteki konumu adına bir tehdit olarak algılar. Tarık, çalışıp para kazanmak istediğini aşağıdaki diyalogla dile getirir:

"TARIK – Dört yıldır dinlendiğim yetmez mi? Artık çalışmak istiyorum. Terini silmek, akşamları eve yorgun dönmek ne güzel şeydir, bilirsiniz. Koltuğumun altında paketler, huzur içinde eve döneceğim, bunun iç rahatlığıyla zili çalacağım. Kapıyı karım açacak. Elimden paketleri alacak. (Nurten'e) Öyle değil mi?

NURTEN – (Huzursuz) Şey… Evet." (Sümer, 2006b, 28)

Tarık, Arif Hoca'nın 'cumartesi'lere yüklediği umudun temsilidir. Çünkü Arif Hoca gibi toplumun ikinci bir şans vermediği kişilerdendir. Cumartesiler, özgürlük düşüncesinin olduğu, güneş ışınlarının her yeri aydınlattığı ve tüm ailenin birlikte olduğu mutlu günlerdir. Tarık'ın umuda inancı cumartesileri beklemesiyle açıklanabilir. Toplumdan ve ailesinden izole olmaya zorlanan Tarık, yaşadığı şehri terk etmeye karar verir. Arif Hoca'nın hapisten çıkarak kendisini ziyarete gelmesiyle küçük bir umuda kavuşan Turgut, Arif Hoca'nın toplum ve aile kurumunda izole olmaya zorlanmasıyla oluşan umutsuz tavrına aşağıdaki diyalogda karşı çıkmıştır:

"TARIK –Aslında senin bu kadar çabuk yıkılışına inanmak istemezdim. Sen benim iyimserlik perimdin. Şimdi bile kafamın içinde hep senin sesin. Mesela bir yerden elim boş dönüyorum, bir kapıyı yüzüme çarparak kapatıyorlar. Tam, 'Artık bittim, artık dayanamam.' diyeceğim. Kafamın içinde bir yer aydınlanıveriyor. Orada pırıl pırıl bir çift kelime var:

‘Yarın Cumartesi.’ Sonra birden gülümsüyorum. ‘Sahi diyorum, yarın cumartesi. Öyleyse dayan. Elbette yarın olacak ve sen o güzelim cumartesiyi bulacaksın.

ARİF HOCA – İşte bütün mesele burada: Ben o Cumartesi’yi kaybettim.

TARIK – Yani.

ARİF HOCA – Yani umudumu kaybettim.” (Sümer, 2006b, 64 – 65)

Tarık, Arif Hoca’nın bir kuyumcu soyma fikrinde olduğunu öğrenmiştir. Kendisini böyle yasa dışı bir işe bulaştırmaya çalışan Arif Hoca’ya karşı çıkan Tarık, maddi bir çıkar peşinde koşmadığını, paranın sahte yüzüne kanmayacağını belirtir. Soygun sonrası Arif Hoca’nın evlerine sığınmaya gelmesiyle Tarık da gözaltında alınmıştır. Kuyumcu soygununa katılmayan Tarık’ın suçsuzluğu kanıtlanır. Komiserin referans mektubuyla başka bir şehirde iş bulur. Tarık’ın istediği küçük şeylerdir. Küçük bir ev ve küçük mutluluklar yeterlidir. Tarık, kimse tarafından tanınmadığı, saklanma gereği duymadan yaşayabileceği ve özgürce dolaşabileceği bir kente göç etmeye karar verir. Çünkü cumartesilere inancını asla yitirmez. Bu inancı gittikçe kuvvetlenir. Aile ve toplumda onlar hak ettikleri yeri alacaklardır. O parlak cumartesi mutlaka gelecektir.

Yukarıda değinildiği gibi Tarık’ın toplumsal önyargılar nedeniyle izole olmaya zorlanması topluma ve kendisine yabancılaşması sonucunu doğurmuştur. Tarık, bahçedeki bir armut ağacı hakkında konuşurken toplumdaki konumundan bahsediyor gibidir. Armut ağacını kendi elleriyle dikmiş ve ağaç çiçeklenip meyveler vermeye başlamıştır. Kendisiyse aile birliği içinde ve toplumda verimsiz, işe yaramayan bir konumdadır. Tarık, konu hakkında şunları aktarmıştır. “TARIK – (…) Demek bizim diktiğimiz ağaçlar da meyve veriyor.” (Sümer, 2006b, 48)

Olgun erkek tipinin ikinci örneği *Bozuk Düzen*’deki Hakkı’dır. Hakkı, sakin, yapıcı, mücadeleci, yardımsever ve dürüsttür. Dış güçlerle sürekli bir savaş halindeki aile bireylerinin sorunlarını çözer. Kardeşlerine rehberlik ederek rahatlatmayı görevi bilir. Hakkı, kendi deyimiyle “Yaşamak için bir şey yapmak gerek.” (Sümer, 2006c, 99) şeklindeki umut dolu anlayışın temsilcisidir. Hastanede yatan annesi için kaygılanmakta ve aile birliğinin bozulmaması adına çaba sarf etmektedir. Ailenin geçiminden sorumlu Hakkı, babasının Ragıp’tan borç alarak açtığı dükkânı işletir. Kardeşlerine ekonomik yönden destek olan Hakkı, kendisinin zıttı olarak çizilen Turgut’u savurgan, bohem ve maddesel hayat tarzından ötürü eleştirir. Hakkı’ya göre Turgut, okula gitmesi gerekirken zamanını barlarda ve meyhanelerde harcayan

sorumsuz bir gençtir. Turgut'un okul masraflarını karşılayarak başarılı bir avukat olmasını ister. Hakkı, Turgut'un annesine karşı sorumluluklarını yerine getirmediğini söyleyerek annelerini ziyaret etmemesine tepki gösterir. Turgut, aile birliğinin devamı için yaşadığı eve ve aile bireylerine daha yakın olmalı ve sorumluluklarını bilmelidir. Hakkı, Turgut'u şu replikte eleştirmiştir:

> "TURGUT – Neden üzerime düşüyorsun öyleyse. Bırak herkes hayatını yaşasın.
>
> HAKKI – Kendi hayatını yaşama diyen kim? Bunun için elimden gelen her şeyi yapmaya hazırım. Ama senden birazcık yakınlık istiyorum. Belki biraz… ne bileyim… Turgut, annem ölebilirdi. Şaka değil, annem diyorum. Onun bizim için nelere katlandığını biliyorsun.
>
> TURGUT – Onu sevmediğimi mi sanıyorsun? Annemi? Sizin kadar ben de severim. Belki sizden daha fazla değil. Ama sizin kadar…" (Sümer, 2006c, 31)

Turgut'a göre Hakkı, anlaşılması olanaksız, yaşamı çalıştığı dükkân çerçevesinde tanımlı ve hayatın farkında olmayan bir insandır. Hakkı, Turgut'un söylediklerine katılmakla birlikte, buna neden olarak kardeşlerinin daha iyi yerlere gelmesini istediğini göstermiştir. Bir bakıma Hakkı, kendisini ailesi için feda eder. Çünkü Hakkı, kardeşlerine yardımcı olmayı bir sorumluluk olarak görür.

Hakkı, Turgut'un evden ayrılmasına karşı çıkar. Çünkü Turgut'un yasa dışı işlere karışacağından emindir. Turgut'a annesi iyileşene kadar kalmasını söyleyen Hakkı annesinin durumunun iyi olmadığını ve öleceğini bilir. Turgut'un zengin olma hayaliyle evden ayrılmasını kabul etmeyen Hakkı, Turgut'un yasa dışı yollardan kazandığı parayı reddedecektir. Çünkü Hakkı, genç ve deneyimsiz kardeşi Turgut'un bozuk düzenin kurbanı olmasından korkar. Hakkı'nın düşüncesi şu diyalogda yer alır:

> "HAKKI – Turgut, ben insanları tanıyorum. Bütün korkum da bu yüzden. Onların karşısına tek başına çıkmak için gençsin daha.
>
> TURGUT – Korkma kendimi korumasını bilirim.
>
> HAKKI – Seni harcarlar.
>
> TURGUT – Ne yapacağımı biliyorum." (Sümer, 2006c, 54)

Hakkı'nın kaygı duyduğu bir diğer kardeşi Güzin'dir. Ragıp'la mutsuz bir evliliği olan Güzin'in evliliğindeki sorunlarla mücadele durumundadır. Hakkı, kardeşinin istemediği bir evliliği sürdürmemesi gerektiğini düşünür. Çünkü Güzin, bedensel ve zihinsel şiddete maruz kalır. Ayrıca Hakkı'ya göre Ragıp evliliğini ihmal eden alkol bağımlısı bir adamdır. Hakkı, Ragıp'a borcun ödenmesi için dükkânı satılığa çıkarmayı düşünür. Güzin'in yaptığı yardım teklifini geri çevirmiştir. Güzin'e bozdurmak istediği takıların özel eşyalaları olduğunu ve ona çok

yakıştıklarını söylemiştir. Güzin'e her şeyin yoluna gireceğini hatırlatan Hakkı, kardeşine aşağıdaki diyalogda yer alan sözleriyle sahip çıkar:

> "HAKKI – Sen… sen mutlu değilsin Tavşan… (Güzin susar. Başını öne eğer. Bana açılabilirsin. Ne zamandır bunu seninle konuşmak istiyorum. Geçen gün Ragıp'ı gördüm. İki arkadaşının kolunda, fitil gibi sarhoştu. Onu böyle ikinci görüşüm. (Sessizlik). Bak tavşan bana her şeyi anlatman gerekir.
>
> GÜZİN – Ne söyleyeyim ağabey. Her şeyi biliyorsun işte.
>
> HAKKI – Eve pek uğradığı yok galiba. Öyle mi?
>
> GÜZİN – Öyle.
>
> HAKKI – Peki sebep? Başka bir kadın mı?
>
> GÜZİN – Bilmiyorum. Sanmıyorum." (Sümer, 2006c, 26)

Hakkı, yaşananların ağır yüküyle ne yapacağının bilicinde olmayan bir duruma gelmiştir. Kendisini her zamankinden daha yorgun hisseder. Yaşadıklarını unutmak için alkole sarılan ve sorumlusu olduğu aile birliğinin geleceğine dair umutlarını yitirmeye başlayan Hakkı, hayata karşı yalnız bir savaş yürütmenin ağırlığı altında ezilir. Önceleri bağlılıkla gerçekleştirdiği, severek yaptığı her şey şimdilerde hiçbir zevk vermez. Hakkı, göç ettikleri kasabaya dönmelerinin olanaksız olduğunu söylemiştir. Çünkü kardeşi Turgut ve Güzin farklı hayatlara karışmışlardır.

Hakkı'nın evlenme hayalleri annenin ölümüyle suya düşmüştür. Bir Hayat kadını olan Handan ile evlenmek isteyen Hakkı, Handan'ın hayatına ait gerçeklerden haberdar değildir. Hakkı, Handan'ı tanımaya çalıştıkça Handan saklanmıştır. Handan'a göre, Hakkı'da bulduğu samimiyet ve iyi niyet kendi hayatıyla kirlenecektir. Hakkı ise mücadelesine Handan'ın desteğiyle devam etme amacındadır. Yalnız bu gerçekleşmeyecektir. Çünkü Handan İstanbul'u terk eder. Hakkı, Handan'ın saklaması, yabancılığı ve evliliğe sıcak bakmaması hakkındaki düşüncelerini aşağıdaki ifadelerle dile getirmiştir:

> "HAKKI – (…) Başkalarından farklı bir kız. Onu fazla tanımıyorum. Kim olduğunu, ne istediğini bana anlatmadı. Sevgi? Evet. Sevdiğini söyledi. Evlenmek? Hayır. Bundan kaçıyor?
>
> TURGUT – Anlıyorum.
>
> HAKKI – Herkese, her şeye yabancı bir insan.
>
> TURGUT – Hayatını biliyor musun?
>
> HAKKI – Hayır. Bir yerde çalışıyormuş. Nerede olduğunu bile açıklamadı." (Sümer, 2006c, 101)

5.4. Genç Erkek Tipi

5.4.1. Sorumsuz Genç Erkek Tipi

Altmışlı ve yetmişli yıllarda çizilen dramatik tiplerden birisi de orta sınıf ailelerinin iyi eğitilmemiş ve sorumsuz oğludur. Sorumsuz genç erkek tipi önceleri modern yaşayışı yanında lükse düşkünlüğü ile canlandırılırken sonraları kişiliksiz, tembel ve kompleksli olarak çizilir. İlk kategoride yer alan genç tipi Türkçe edebiyatın her döneminde rağbet gören başlıca tiplerdendir. Öyle ki bu tipin örnekleri Tanzimat dönemine kadar gider. Alafrangalık (Frenk usulü olma) zihniyet ve tarz olarak XIX. yüzyıl Osmanlı toplumunda hem erkekler, hem de kadınlar arasında gözlenen bir olgudur. "Alafranga"lar, kıyafette Batı modasını titizlikle taklit etmeleri, davranışlarındaki, konuşmalarındaki yapmacıklık ve özentiyle içinde yaşadıkları topluma antipatik ve gülünç gelirler. Bu yüzden devirlerinde şık, züppe, didon, cicibey vs. gibi sıfatlarla anılırlar. Bu tip, snob, dandy, Bobstil, monşer, entel vs. gibi adlandırmalarla bugüne dek gelir (Andı, 1995, 52 - 53). Dönemin romanları içinde özellikle Ahmed Mithat Efendi'nin *Felatun Bey'le Rakım Efendi*'si, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı romanı ve Hüseyin Rahmi'nin *Şık*'ı bu alafranga züppe tipinin özelliklerini çok canlı olarak anlatan romanlardır.

İkinci kategorideki tipse Vedat Nedim Tör, Cevdet Kudret, Nazım Hikmet Ran ve Necip Fazıl Kısakürek gibi yazarların dramatik metinlerindeki bencil sorumsuz, genç tipidir. *Rüya İçinde Rüya*, *Köksüzler* ve *Para* yanlış eğitilmiş gençlerin tehlike oluşturan sorumsuz yaşantısını, bencil ve düzenbaz oluşlarını sergilemektedir. Güner Sümer'in dramatik metinlerindeki tip örneği toplumcu edebiyatın örnek züppe tipidir. Bu tip, eğlenceye, kadına ve rahata düşkünlüğüyle çizilir. Orta halli ailedeki bu tipler zenginlerin yaşamlarına özenirler.

Bozuk Düzen'deki Turgut, kolay yoldan rahat ve gösterişli bir hayata kavuşmanın esas olduğunu ve dürüstlüğün insan hayatına hiçbir fayda sağlamayıp, aksine kişiyi sefilliğe ittiğini düşünen, sinema, futbol ve kadın düşkünü bir tip olarak Güner Sümer'in dramatik metinlerindeki başlıca sorumsuz genç erkek tipi örneğidir.

Turgut, geçmişini, yaşadığı semti ve mahalleyi Demet'ten saklamıştır. Bu saklayışın nedeni Demet'in dahil olduğu varlıklı sınıfa karşı duyduğu kompleks socunuyladır. Turgut, Demet'e yedi göbek İstanbullu olduğu yalanını söylemiş ve

Dikili depreminden sonra İstanbul'a göç ettiklerini saklamıştır. Gerçeği, Demet'ten saklamasını duygu kisvesi altındaki yalanla açıklamıştır. Turgut, ne Dikili depremini ne de yaşadıkları kasabayı hatırlamak ister. Geçmişte yaşananlar çok zor günlerdir ve atlatılması kolay olmamıştır.

Demet aileyi ilk kez ziyaret ettiğinde yaşadıkları evi sevimli bulmasına karşın, Turgut evlerini küçük bir kulübeye benzetir. Demet'in varsıl yaşamı karşısında duyduğu kompleksi bu şekilde açığa vurmuştur. Demet yaşadıkları evin sevimli olduğunu düşünür. Turgut ise sürekli konuyu değiştirerek Demet'in kendisi hakkındaki gerçekleri öğrenmesini geciktirmek ister.

Turgut, cinsel açlığın ve saldırganlığın sembolüdür. Demet'le ilişkilerinde Demet'i sıkıştırma ve ondan faydalanma girişimlerinde bulunur. Demet ise bu zorla sahip olma girişimlerinden kaçmaya çalışarak Turgut'un cinsel açlığına karşı çıkar. Bu cinsel açlık Turgut ve Demet arasındaki aşağıdaki diyalogda ortaya konmuştur:

> "DEMET – Bırak. Yapma!...
>
> TURGUT – Bugün beni hiç öpmedin.
>
> DEMET – Yapma diyorum. (Öpüşürler. Bir aşk oyunu başlar. Sesleri zaman zaman çalan müziğin altında kaybolur. Zaman zaman çıkar.) Etraftan görecekler.
>
> TURGUT – Görsünler
>
> (Müzik… Gülüşmeler.)
>
> DEMET – Canımı acıtıyorsun.
>
> TURGUT – Seni seviyorum.
>
> DEMET – Yalancı.
>
> TURGUT – Saçlarını, kokunu, her şeyini seviyorum.
>
> (Müzik. Kız güler. Öpüşürler. Ayrılırlar.)" (Sümer, 2006c, 16)

Turgut, Demet'in varlıklı hayatının kapılarını kendine açmak için elinden geleni yapmıştır. Turgut'un bu uğurda yaptığı ilk girişim Demet'le evlilik planları yapmaktır. Demet'in Turgut ile evlenmesindeki ilk şart Turgut'un üniversiteyi bitirmesi ve başarılı bir avukat olmasıdır. Turgut'un evlilikteki amacıysa Demet'in varlıklı olmasının kendine kazandıracaklarıdır. Çünkü Demet'le evlenirse Demet'in babası ona bir iş verebilir. Demet'in ilgisinin Ömer'e yönelmesi ardından tüm hayalleri suya düşen Turgut, kardeşi Ömer'e beslediği hıncı şöyle dile getirir:

> "ÖMER – Ağabey!
>
> TURGUT – Senin ağabeyin değilim. Çekil karşımdan.
>
> ÖMER – Hayır.

TURGUT – Kimsenin ağabeyi, kardeşi, sevgilisi, oğlu değilim. Hepsi yalan bunların. Hepsi uydurma.

ÖMER – Yanılıyorsun.

TURGUT – Tek başımayım. Her zaman da öyleydim.

ÖMER – Değilsin." (Sümer, 2006c, 92)

Turgut, aile kurumunun gerektirdiği sorumlulukları yerine getirmeyerek sorumsuz genç erkek tipi davranışlarıyla hareket eder. Annesi günlerdir hastanede yatmakta, Turgut ise annesini ziyaret etmeyip sürekli bahaneler bulmaktadır. Turgut, annesini çok sevdiğini ama yanına uğrayacak vakti olmadığını söyleyip sorumsuzluk ve tutarsızlığını ortaya koyar. Annesini ziyaret etmemesi Demet ile birlikteliğinde vakit kaybetmeme isteğiyledir. Ağabeyi ve vicdanının ısrarlarına dayanamayıp annesini ziyaret eden Turgut, Demet'i sevdiğini, ağabeyi Hakkı'nın bir sevgiye inanamayacak derecede maddi değerlere dükkâna, müşterilere ve sınavlara bağlandığını düşünür. Aslında maddi değerlere körü körüne bağlı olan kendisidir. Metnin sonunda hayatını kaybeden annesinin küçük bir ameliyat geçirdiğini bir şeyi olmadığını belirtir. Turgut, annesini boş bir zamanında ziyaret edeceğini söyleyerek duyarsız ve sorumsuz oluşunu kanıtlar.

Turgut'un annesine karşı son görevini cenazesine gitmeyerek yerine getirmemesi sorumsuzluğunun sınır noktasıdır. Annesinin cenazesine bir çiçek dahi gönderen olmadığından yakınması, Turgut'un tutarsız tavırlarının devamı niteliğindedir. Cenazesine bile gitmediği annesinin, çiçek göndermeyen akrabalarından şikâyet edecek derecede pişkindir. Hakkı ve Turgut arasındaki çiçek repliği şu şekildedir:

"TURGUT - (…) öğleye doğruydu sanıyorum, hastaneye telefon ettim. Nereye kaldırdıklarını söylediler. Vardığımda kimseler yoktu. Siz gideli çok olmuş. Mezarlık bomboştu. Bir bekçiye yerini sordum, gösterdi.

HAKKI – Unut bunları.

TURGUT – Hiç değilse bir çiçek gönderen olsaydı." (Sümer, 2006a, 98)

Turgut, kendisini sorumlulukları konusunda bilinçlendirmek isteyen ağabeyi Hakkı'yla anlaşmanın olanaksızlığından dem vurur. Turgut'a göre ağabeyi Hakkı, hayatının tadını çıkarmayı bilmeyen ve hayatı zehir eden bir kişidir. Hakkı, her şeyi en olanaksız yanından tutmaktadır. Neden yaşadığının farkında bile değildir. Turgut'a göre ağabeyi Hakkı, bir dükkânın dört duvarı arasında sabahtan akşama kadar hapsolmuş bir mahkûmdur. Daha düzgün bir hayatı olan ağabeyi Hakkı'yla zıt

tipler olarak çizilmişlerdir. Turgut'a göre ağabeyi Hakkı, herkese yardım etmek hevesinden vazgeçmelidir. Çünkü yardıma muhtaç kendisidir.

Turgut'un küçük kardeşi Ömer'le ilişkisi çıkar ilişkisine dayalıdır. Ömer'i, evdeki işleri ve sorumlulukları adına kullanır. Ömer Turgut'a kahve yapma, dağınıklığını toplama ve kirlettiği yerleri temizleme görevlerini üstlenir. Turgut, evi terk ederken bavulunu Ömer'e hazırlatmıştır. Turgut için Ömer'in naifliği ve içedönüklüğü bir alay konusudur. Ömer'den para isteyerek, çıkar ilişkisine dayalı kardeşlik bağını ortaya koyar. Kaçakçılık işine karıştıktan sonra eve dönüp kardeşi Ömer'e plaklar getirir. Sanattan, müzikten ve diğer ince duyarlıklardan haberdar olmayan Turgut, bir arkadaşından yardım alarak Ömer'in zevkine hitap etmeye çalışmıştır.

Turgut'un gösterişli ve varlıklı bir hayata sahip olma amacıyla seçtiği ikinci yol kaçakçılık yapmaktır. Turgut, bir kulüpte profesyonel oyuncu olma yolunda ilerlediğini söyleyerek aileye yalan söyler. Ayda altı yüz lira kazanacağını belitir. Turgut, uzun bir süre boyunca profesyonel oyuncu olmayı beklemiştir. Ailesi ve kendisi artık kimseye muhtaç olmayacak ve kendi ayakları üzerinde duracaktır. Turgut, futbolculuk yalanıyla sakladığı kaçakçılık işine girer. Üniversite eğitimini de yarıda bırakmıştır. Bu kararının ağabeyi Hakkı tarafından hoş karşılanmayacağını bilerek Ömer'e aşağıdaki sözleri sarf eder.

> "TURGUT – Ne diyeceğini biliyorum, içerleyecek. Kavga edeceğiz. Ama aldırma. Okulu bitir diye tutturmuş. Tut ki bitirdim. Tut ki avukat oldum. Daha mı çok kazanacağım diyorsun? Haydi canım. Kaç tane avukat var ortalıkta. Hepsi de sinek avlıyorlar. Ama iyi bir futbolcu ayda ne kadar kazanıyor, biliyor musun?
>
> ÖMER – Ne bileyim.
>
> TURGUT – Tahmin et. Bin mi? İki bin mi? Üç bin mi?
>
> ÖMER – Bilmem.
>
> TURGUT – Ayda beşbin liraya para demiyorlar oğlum, aç gözünü." (Sümer, 2006c, 51)

Turgut, kaçakçılıktan elde ettiği gelirle sürekli hayalini kurduğu gösterişli yaşama sahip olma şansını yakalayacaktır. Turgut evi terk etmek için hazırlanmaya başlar. Ağabeyi Hakkı, engel olmaya çalışır. Hakkı'ya dilediğini yapmak, bu sefil hayattan kurtulmak ve biraz nefes almak istediğini söyleyerek karşı çıkan Turgut, özgürlük adı altında nitelendirdiği yasa dışı bir hayatı seçmiştir. Kardeşi Ömer'e hayalini kurduğu yaşamı şu şekilde açıklamıştır:

"ÖMER – Ne yapmak istiyorsun?

TURGUT – İlk iş şehrin içinde kendime bir oda tutayım diyorum. Bu dağ başında yaşamaktan bıktım. Artık nişanlanmak için fakülteyi bitirmeye de lüzum yok. Aylığım artar artmaz o işi de hallederim.

ÖMER – Ağabey!

TURGUT – Önümde koskoca bir hayat beni bekliyor. Renkli bir hayat. Günün birinde meşhur olacağım göreceksin." (Sümer, 2006c, 52)

Turgut'a göre dürüst olmak ve doğru yollardan para kazanmaya çalışmak ahmaklıktır. Yasa dışı yollardan elde edilen ve kolay yoldan sahip olunan servet bir haktır. Çünkü herkes çalmakta, herkes karaborsa yapmaktadır. Hakkı'nın kendilerine yaptığı yatırımı yetersiz bulan Turgut'a göre ailesinin ve kendisinin namuslarından başka övünecek bir şeyleri yoktur. Turgut'un sorumsuzluğunun insani, ahlâki ve ailevi değerlerinin önüne geçtiğine dair güçlü bir kanıt aşağıdaki paragraftadır:

"TURGUT – Herkes para kazanmanın yolunu biliyor. Bizimse namusumuzdan başka övünecek bir yanımız yok. Aman ne şeref. Karaborsa yapmıyorsun diye karpuz kabuğundan bir madalya taksalardı bari yakana. Sen insanları tanımıyorsun. Mezar taşına, burada karaborsa yapmadığı, çalmadığı için açlıktan geberen namuslu budalanın biri yatıyor diye yazarlar." (Sümer, 2006c, 54)

Turgut'un maymun iştahlılığından yararlanmak isteyen Kamarot Arif adlı kaçakçı, Turgut'u para vaatleriyle yasa dışı işlere sokar. Turgut, suç dünyasının içine er ya da geç dahil olur. Kamarot Arif'in Turgut'tan yapmasını istediği ilk iş Marsilya'daki kaçak malların ülkeye sokulmasıdır. Bu amaçla Turgut Marsilya'ya gönderilir. Sonrasında, kaçakçılık işinin sonuçlarını düşünerek gelgitler yaşamaya başlar. Turgut'un paraya ihtiyacı vardır. Bu parayı elde etmelidir. Turgut, yasa dışı işlerini Ömer'e açıklamıştır:

"ÖMER – Ne yapıyorsun peki?

TURGUT – Bir iş buldum çalışıyorum. Yani... Çalışıyorum işte. Kazanıyorum da… Çalıştıktan sonra kimseye muhtaç değilim."

ÖMER – Tabi, tabii değilsin." (Sümer, 2006c, 68)

Ragıp'tan alınan borç Turgut'un kaçakçılıktan kazandığı parayla ödenecektir. Turgut, ailenin bütün pisliklerinin ağabeyi Hakkı'nın başına yıkıldığını belirtmiş ve elini taşın altına koymuştur. Ailenin yaşam mücadelesine katkı sağlamayan Turgut, annesi bu dünyadan göçerken yanında dahi olamamıştır. Bu suçluluk ve borçluluk duygusunu bastırmada tutulacak yol yine bir suç işlemektir. Turgut, kaçakçı Kamarot Arif'ten aldığı on bin lira borcu Ragıp'a ödeyip kayıplara karışır. Turgut bu suçluluk ve borçluluğu şu diyalogda açıklamıştır:

> "HAKKI – Peki evlat. Sen bilirsin… (Bir an) Ama hiç değilse parayı nereden bulduğunu söyle.
>
> TURGUT – Seni anlıyorum. Şüphe… Hep şüphe. (Güzin'e) Tavşan, ben kötü bir insan değilim. Belki annemi görmek için sık sık hastaneye gitmedim. Serseri bir yanım var, biliyorum. Ama kötü bir insan değilim.
>
> GÜZİN – Nereden çıkarıyorsun bunları şimdi?
>
> TURGUT – Arada kötü işler yapsam bile… Yine de kötü bir insan değilim. Kulüp geri dönmem için on bin lira teklif etmişti. Kabul edeceğim. Zarar yok, biraz daha oynayabilirim." (Sümer, 2006c, 108)

Turgut'a koşut çizilen bir diğer tipse *Yarın Cumartesi*'deki Fikret'tir. Fikret'in aile içindeki tipik tavrı hırçın, hoyrat ve bencil oluşudur. Ağabeyi Tarık'ın hapisteki yıllarında yengesi Nurten'le yasak bir ilişki yaşayan Fikret diğer bencil tipler gibi duygusuz çizilmiştir. Oğlu Tarık'ın eve dönmesine sevinen annesine ağabeyinin suçlu olduğunu hatırlatır. Çünkü Fikret ahlâk dışı eylemin suçluluk duygusuyla savaşır. Bu savaş annesiyle aralarında geçen aşağıdaki diyalogda görülür:

> "FİKRET – (Soldaki kapıdan girmiş, annesinin konuşmalarının bir kısmını duymuştur.) Anne, kendimizi sağa sola reklam etmekten ne anlıyorsun bilmem.
>
> ANNE – A, ne var bunda? Oğlum, Tarık'çığım geliyor. Tabii herkes duysun isterim bunu. Hiç de yüksünmem.
>
> FİKRET – Duyan da Avrupa'dan dönüyor sanacak.
>
> ANNE – Beni üzmek için mi böyle konuşuyorsun? Onun suçsuz olduğunu hepimiz biliyoruz. Bunu herkesin de bilmesini istiyorum." (Sümer, 2006b, 13)

Fikret kadınlara karşı maymun iştahlıyla cinsel açlığın simgesi olarak düşünülebilir. Fikret'e göre evlilik kurumu gereksizdir. Çünkü ilişkileri maddi ve manevi birtakım koşullar nedeniyle kırık dökük kalmıştır. Devrin evlilikleri mutluluk ve rahatlık üzerine kuruludur. Kadınlar, mutlu bir hayatı paylaşmayı bekler. Bir sıkıntıya ortak yürekli kadın bulmak zordur. Bütün duygusal gerçekler yanında, Fikret'e ait şu konuşmada bireyi ahlâksız davranışa yönelten maddesel geçmişe değinilmiştir: "FİKRET – Tam bir kızın peşine düşecek çağdayken pabuçlarımızın delik, pantolonumuzun yamalı ve midemizin boş olduğunu gördük. Hayatın karşısına çıktığımız gün para kazanmak zorundaydık." (Sümer, 2006b, 45)

Fikret, suç ortağı duygusal ve hassas Nurten'e sabırlı olması gerektiğini söyler. "(…) FİKRET – Yalnız biliyorsun, kurtarılması gereken biri var ortada. Hem ağabeyimi severim ben. Ne olursa olsun aklımızı başımıza toplamalıyız." (Sümer, 2006b, 17) diyerek gerçeklerin üstünü örtmeye çalışır. Fikret her şeyin üstüne bir

perde çekmek istese de yaşadıkları ahlâksal bunalımın günahını saklayamaz. Annesi ve Tarık her şeyi öğrenir.

Fikret'e göre, bir kadının peşinden koşmak kendisi için olanaksız, hatta yüzsüzce bir davranıştır. Fikret'in bu cümleleri ahlâksal bunalımın bireysel nedenlerini oluşturur. Fikret, bir meslek sahibi olmuş ve aile geçiminin sağlamasında etkin rol oynamıştır. Mutlu bir yuva kurmasına engel ekonomik koşulları alt etse de toplumsal düzen çarkının dişlilerinden biri durumuna gelmesi evlenip yuva kurmasına engeldir. Fikret, yengesi Nurten'le ilişkisinin hangi maddesel koşulların zorlamasıyla ortaya çıktığını açıklamıştır. Bu yasak ilişki aşağıdaki sözlerle itiraf edilmiştir:

> "FİKRET – Çaresizdim. Yanı başımda olan bir dişiye sarıldım. Hayatım küçük bir heyecan kazanır sanmıştım. Ama sonu kötü oldu. Sizin inandığınız ahlâk böyle bir rezaleti nasıl karşılar, çok iyi biliyorum. Bu da yetmiyormuş gibi bir de onun karnında gittikçe büyüyen bir ur peydahlandı." (Sümer, 2006b, 45)

Nurten'in karnındaki bebeği bir ur şeklinde tanımlayan Fikret, doğmamış evladına karşı bir nefret çemberi oluşturmak ister. Fikret'e göre çocuğun yaşaması durumunda kendi hayatları kıskaç altına alınacaktır. Bu bebeğe her baktıklarında hissedecekleri suçluluk ve pişmanlık duygusunu düşünür. Fikret'e göre 'piç' dediği çocuğun ortadan kaldırılması gerekir. Sonrasındaysa geçmişe bir perde çekip ortadan kaybolacaktır. Fikret'in sorumsuzluğuna kanıt diğer cümlelerse annesinin Nurten'le şehri terk etmesini söylemesi üzerine aktarılır:

> FİKRET – Düşünsene. Yeni bir ev, bir kadın, bir çocuk… Ben buna alışık değilim. Sorumluluk istemiyorum. Bu yükün altında ezilirim.
>
> ANNE – Bazen senden nefret etmek istiyorum.
>
> FİKRET – Biliyorum, benden hepiniz nefret ediyorsunuz.
>
> ANNE – Hayır. Senden nefret etmek elimden gelmiyor.
>
> FİKRET – Hep, büyük, geniş bir camı parçalamak geliyor içimden. Şuramda bir sıkıntı var. Büyüyor büyüyor, bir balon gibi patlayacağım sanıyorum. O zaman etrafıma saldırmak, duvarları yıkmak, camları parçalamak istiyorum!..." (Sümer, 2006a, 47)

Fikret, bebeğin hayatına son vermesinin doğru karar olduğunu düşünürken ağabeyi Tarık ve annesinin, bebeğin doğmasını istemeleri üzerine hırçınlaşarak ağabeyine hakaret eder. Hırçın tavırları altında kendisiyle özdeşleşen sorumsuzluk ve bencillik yatar. Tarık'ın bu ahlâksal bunalımı hoşgörüyle karşılamasının nedeni Nurten ve bebeğinin sorumluluğunu üstlenmek istememesidir. Fikret, günahının sorumluluğunu almayarak ağabeyini sorumsuzlukla suçlar. Ağabeyi erkekliğini

yitirmiş, boynuzlu ve silik bir heriftir. Fikret'in Tarık'a karşı gösterdiği tavırlarında hırçındır:

> "FİKRET – Çıldıracağım. Sen benimle düpedüz alay ediyorsun. Dök içindekileri. Benden nefret ettiğini söyle. Ne diye saklanıyorsun? Beni ifrit etmekten zevk duyuyorsun değil mi? Bu gece hiç birimiz uyuyamadık. Sen de uyuyamadın. Bana ne kadar aşağılık, ne kadar sefil bir insan olduğumu söyle de ferahlayayım biraz. Ne susuyorsun be? Konuşsana! Hayvan herif!
>
> (Tokatlar. Tarık dimdik durur. Fikret'in kolları düşer. Başı eğilir. Bitmiştir. Yenik bir sesle devam eder.)
>
> Eskiden ne derdim olsa sana gelirdim. Başım belaya girince hep senden yardım beklerdim. Mahalledeki çocuklardan dayak yesem sen gelir kurtarırdın. Aşık olsam sen teselli eder, onunla nasıl konuşmam gerektiğini sen öğretirdin. Sarhoş olurdum, sen beni eve getirir yatırırdın. Peki Kaptan, şimdi başım seninle belada. Şimdi kim yardım eder bana? Kim akıl öğretir! Sarı kız da gitti. Hem de uyuzun biriyle. Benim derdimden kim anlar artık? Sen de yoksun… (Kapıya döner.) Kim tutar elimden benim? Kim akıl öğretir? Kim?...
>
> (Hızla çıkar. Sokak kapısının kapandığı duyulur. Bir sessizlik.)" (Sümer, 2006b, 52).

Fikret, hamileliğine son vermesi için Nurten'i ikna etmeye çalışırken bebeği doğurması durumunda pişman olacağını, bu bebeğin bir günahın meyvesi olduğunu, evlenmeleri ardından istedikleri kadar çocuk sahibi olacaklarını ve bebeğin yaşaması için girecekleri sıkıntıyı düşünmesi gerektiğini belirtir. Bu bebek, Fikret'in ömrü boyunca pençesine düşeceği suçluluk ve pişmanlık duygusunun senedidir. Çünkü Fikret yasak bir ilişkinin meyvesi olan bebeği her gördüğünde Tarık'ı hatırlayacaktır. Nurten, Fikret'in ısrarlarına daha fazla dayanamayarak hamileliğine son verir. Aşağıdaki diyalogda Fikret'in kendisine koşut bencillik ve sorumsuzlukta çizilen Nurten'i ikna etmeden önceki son sözleri vardır:

> "FİKRET – Pekâlâ. Sen de ondan yanasın, istersen ona dön.
>
> NURTEN – Hangi yüzle?
>
> FİKRET – Bunu önceden düşünmeliydin.
>
> NURTEN – Haklısın. Ama geceleri sessizce odama girip o tatlı sözleri kulağıma fısıldarken böyle düşünmüyordun.
>
> FİKRET – O vakit ikimiz de vücutlarımıza yeniktik.
>
> NURTEN – Öyleyse bu bir aşk değildi.
>
> FİKRET – Bilmiyorum. Ama inan Nurten, yine de sana ihtiyacım var.
>
> NURTEN – Ne kadar zavallıyız.
>
> FİKRET – Biraz da tadını çıkaralım hayatın. (Kıza sarılır.) Anlamıyor musun, aramıza bu kadar erken bir üçüncünün girmesine tahammülüm yok. Bir çocuk da olsa…" (Sümer, 2006b, 54)

Fikret, geleneksel baba prototipinin devamıdır. Babası da kendisi gibi alkol bağımlısıdır. Metnin akışında babası hakkında sorular sorması ve babasını daha fazla tanıma isteği ona benzediğini bilmesi kaynaklıdır. Fikret zorluklardan ve

suçluluğundan kaçmak için daima alkolün arkasına saklanmıştır. Çünkü alkol, yaşadıklarını unutmaya yardımcıdır. Annesinin söylediklerini kulak ardı etme ve gerçeklerden kaçmada alkol çözüm yoludur. Fikret'e göre babasının evi terk etmesinin tek sorumlusu annesidir. Çünkü babası, annesinin baskılarına dayanamayarak alkol bağımlısı olmuştur. Şimdi annesi aynı baskıyı Fikret'e yöneltmiştir.

Annesinin, kocasıyla ilişkilerinde Fikret'le yaşadıklarına benzer anılar anlatması dikkat çekicidir. Fikret, pişmanlık duygusuyla hareket eder. Yasak ilişkisinin duyulmasıyla anne ve ağabeyinin kendisine yapacaklarından kuşkulanır. Annesine karşı yaptığı duygusal terennümlerin nedeni budur. Bu yüzleşmeden kaçmak amacıyla evi terk etmeyi düşünür. Annesiyle aralarında geçen suçluluk dolu diyalog şöyledir:

> "FİKRET – Bir gün beni bekler miydin anne?
>
> ANNE – Nereye gidecekmişsin ki?
>
> FİKRET – Mesela diyorum. Yabancı bir yerlere. Kimselerin beni tanımadığı yerlere. İnsan bazen kaybolmak istiyor. Hiç değilse sevdiği insanları özlemek…"
>
> ANNE – Aman, deli deli konuşma.
>
> FİKRET – Merak diyorum. Yabancı bir yerlere. Kimselerin beni tanımadığı yerlere. İnsan bazen kaybolmak istiyor. Hiç değilse sevdiği insanları özlemek…
>
> ANNE – Aman, deli deli konuşma." (Sümer, 2006b, 21)

Fikret, toplumun ağabeyine bakışındaki ön yargıyı baz alarak Tarık'ı kendi çıkarları adına bir tehdit olarak algılar. Fikret'in bu davranışı günahlarına karşı geliştirdiği karşıt bir tepkidir. Fikret, Tarık'ın suçlu görünümünde topluma karışmasını hazmedemez. Çünkü Nurten'le günahını bastırma duygusuyla hareket eder. Yine aşağıdaki diyalogda geçen Fikret'e ait sözler yaşadığı suçluluğun bastırılması eğilimine örnek oluşturur:

> "FİKRET – Neşelenmem gerek. Unutmam gerek. Hiç kafamın içinden çıkaramıyorum. Hep o korkunç sahne. Bir yığın polis. O ortalarında… Bileklerinde kelepçe… yerlerde kan.
>
> ANNE – Fikret!
>
> FİKRET – Bırak içeyim anne. Biraz kendime gelirim belki.
>
> ANNE – Sen de biliyorsun. Bu işi ötekiler yaptı. Onun suçu yanlarında bulunmaktı. Hepsi bu.
>
> FİKRET – Bu da yetti de arttı bile. Allah kahretsin! Sözde neşeli olacaktık…" (Sümer, 2006b, 15)

Bu suçluluk ve tehdit algılama eğilimi Fikret'in Tarık karşısındaki kompleks ve zayıflığıyla ilgilidir. Çünkü Fikret, her düşüşünde daha güçlü ayağa kalkmayı

bilen ağabeyi Tarık'ın gücüne karşı kıskançlık duyar. Fikret'in bu düşüncesi şu diyalogda dile getirilmiştir:

> "FİKRET – Sana aklım ermiyor. Gerçekten zor adamsın. Dimdik ayakta durmasını biliyorsun. Oysa ben…
>
> TARIK – Bırak şimdi bunları.
>
> FİKRET – Öyle çabuk yıkıldım ki. Eski yapılar gibi. Oysa sen her sarsıntıda işin içinden biraz daha sağlam çıkmasını biliyorsun. Önceleri numara yapıyorsun sanmıştım. Fakat sonradan sonraya baktım ki gerçekten sağlam adamsın. Senin gibisini hiç görmedim.
>
> TARIK – Belki haklısın. Bir bakıma sağlam olmak zorundayım. Düşünsene. Kendimi bırakıverseydim… Bu olup bitenlerden sonra…" (Sümer, 2006b, 80 - 81)

Tarık hapisteyken kaybettiği yılları telafi etmek, sosyal hayata yeniden karışmak ve topluma faydalı bir insan olmak için çalışma niyetindedir. Fikret ise çalıştığı şirkette refah düzeyi iyi bir konumdadır. Fikret'e çalıştığı şirkette kendisine göre bir iş olup olmadığını soran Tarık, Fikret'in bencil tavırlarıyla karşılaşacaktır. Fikret, Tarık'a kefil olmaktan ve yardım elini uzatmaktan çekinmiştir. Bu çekimserlik şu sözleriyle örneklenebilir:

> "TARIK – Belki şirkette bana göre bir iş bulunur, ne dersin?
>
> FİKRET – (Bozulur) Şey… Bizim şirkette mi?
>
> TARIK – Ya, evet.
>
> ANNE – Tabii, iyi ki aklımıza geldi. Şefle aram iyi demiyor muydun? Söylersin ona. Belki bir kalem işi de Tarık'a bulunur.
>
> FİKRET – Söyleriz söylemesine, Yani, tabii… Yalnız kadro meselesi filan… Belli olmaz.
>
> ANNE – Sen söylersin. Sen söyledikten sonra. " (Sümer, 2006b, 30)

Fikret'e göre işinde ilerlemesi ve kariyer sahibi olmasındaki başlıca etmen güvenilir olmasıdır. Fikret'in örtülü mesajı Tarık'ın sabıkalı oluşuyla güvenilir bir insan olmadığıdır. Fikret'e göre para yüzünden cinayet işlemiş bir adama kimse ne güvenir ne de iş verir. Şirkettekilerin Tarık'ın para yüzünden cinayet işlediğini öğrenmeleri durumunda kendisini de işten atacaklarını belirtir. Sonuçta ailenin geçimini sağlayacak kimse kalmayacaktır.

Çağdaş dramatik yazarların metinlerinde gençlerin cinsel eğitimi görmemeleri ve baskı altında yaşamalarından ötürü sinirli ve huzursuz oldukları üzerinde durulur. (Şener, 1972, 84). Sümer'in *Aşk Bir Masaldır* adlı dramatik metni gençlerin cinsellik konusundaki eğitimlerinin yetersizliği, ebeveynlerin gençler üzerindeki olumsuz etkileri ve yönlendirici unsur toplumsal baskının gençlerin davranışlarına yansımasını konu edinir. Ergenlik çağındaki gençlerin yeterli cinsel eğitimi almamaları, toplum ve ailenin eğitimsizliği üzerinde durulur. *Aşk Bir Masaldır*'daki

ilk sorumsuz genç erkek tipleri Sezai'dir. Sezai, ergenlik çağının verdiği dağınıklık ve sorumsuzluğu simgeler. Metnin başlangıcında Sezai ve Ali'nin parktaki görünümü şu şekilde görselleştirilmiştir:

> "Her ikisi de ergenlik çağındadırlar. -16, 18 yaşlarında – Üzerlerinde spor kazak ya da gömlekler. Başlarında kasket. Ayaklarında lastik pabuçlar. Ali'nin daha yumuşak,"Muhallebi çocuğu" denilen görünüşüne karşılık Sezai'nin daha bıçkın, vücutça da gelişmiş bir hali vardır. Her ikisi de ter içindedirler." (Sümer,2006a, 16)

Okulla ilgisi olmayan ve sürekli eğlence kovalayan Sezai, asi tavırlarıyla sorumsuz erkek tipine *Aşk Bir Masaldır* adlı dramatik metindeki en uygun tiptir. Sezai yaptığı her şeyde özgür olduğu ve kimsenin kendisine karışamayacağı düşüncesindedir. Anne ve babası yoktur ve dayısıyla yaşar. Arkadaşları arasında "Canavar" olarak bilinen Sezai'ye göre kendisine canavar denmesinin nedeni herkese saldırması, arkadaşlarıyla kavga etmesi ve kimseden korkmamasıdır.

Sezai, cinsel açlığın sembolüdür. Metinde geçen Aşağı Mahalle adlı yerdeki genelevde çalışan hayat kadınlarından bahseden ve "Bir Melahat var mesela…32 numarada… Artist gibi karı!" (Sümer, 2006a, 22) şeklinde konuşan Sezai bu açlığı gözler önüne serer. Sezai, ergen bireylerin cinsellikle ilgili eğilimlerini simgeleyen tiptir. Cebindeki pornografik dergiler, arkadaşları arasında anlattığı mastürbasyon öyküleri ve kız arkadaşları hakkındaki düşünceleriyle ergen gencin cinsel dünyasını gözler önüne serer. Okulun duvarından jimnastik yapan kızları gözetlemekte ve cinsel arzularını tatmin etmektedir. Nitekim Sezai ergen bireylerin genel durumunu yansıtan tiptir.

Sezai, Güner Sümer'in dramatik yazarlığının amaçlarından olan gençlerin cinsel eğitimlerinin yetersizliğinin ve toplumda cinselliğin ayıp olduğuna dair inancın yanlışlığının gösterilmesine model olarak çizilmiştir. Ergen bireylerin cinsel duyguları tanımlamada yaşadığı yetersizlik vurgulanır. Ergen, cinsel uyanışında gereksindiği uzman rehberliğinden yoksun bırakılmış ve bunun sonucunda aklındaki soruların yanıtlarını kendi çabalarıyla bulmaya çalışmıştır. Sezai'nin *Sexoloji Bilimi* adlı pornografik içerikli dergiden okuduğu ifadeleri içeren diyalog bu bireysel çabanın ürünüdür:

> "SEZAİ – Bilim oğlum, bilim.
>
> ALİ – Yalancı sen de.

SEZAİ – Tabii. Seksoloji bilimi.

ALİ – Ne biçim şeymiş o öyle.

SEZAİ – Her şeyin bir bilimi var aslanım. Kadın deyip geçme. Mesela, burada yazdığına göre bir kadına için gittiği zaman bunun da bir bilim tarafı varmış. O zaman vücudunda bir takım makineler hemen çalışmaya başlıyormuş… Ama sen bunlardan anlamazsın ki… (Ali ağır ağıe yaklaşır, Sezai'nin elindeki dergiye bakmak ister.) Hey sulanmayalım!" (Sümer, 2006a, 33)

Sezai, toplumun erkek bireyin kendini kanıtlaması adına legalize ettiği kurallara göndermeleri içeren tiptir. Erkeklik kanıtlaması gereken bir olgu biçiminde kabul edilir. Erkekliğin ispatı bir kadınla beraber olmaktır. Sezai, cinsellik yaşamayan erkeğin hanım evladı olduğuna dair toplumsal inancın temsilidir. Sezai, aşkla ilgili sözlerinde duygu yönlü oluşmamışlığını ergen bireylerin genelini yansıtacak biçimde yansıtır. Ergen bireyler için sevgi şiddet içeren olayların yaşanmasından sonra kazanılır. Ortaöğretim çağındaki gençlerin "kız kavgası" adıyla legalize ettiği durumu Sezai, Yılmaz'la dövüşerek gerçekleştirmiştir. Sezai'nin aşağıdaki ifadeleri ergen bireyin sevgi ve aşk anlayışıdır:

"SEZAİ – Aşk, şeydir işte bir kıza kesilmek demektir. Yani bir kızı çok beğenirsin. Onu, beğendikten sonra da başka kıza bakmazsın artık. Onun da başka bir erkeğe bakmasına müsaade etmezsin. Daha büyükler de böyle yapıyorlar. Kız okula giderken ya da okuldan gelirken sen de arkasından gidip geleceksin.

ALİ – O neden?

SEZAİ – Salak! Ya birisi kıza laf atarsa. O zaman senin araya çıkıp herifi marizlemen gerek.

ALİ – Şart mı bu?

SEZAİ – Şart tabii. Yoksa aşkını nasıl ispat edersin?" (Sümer, 2006a, 20)

Sümer'in Sezai tipi çerçevesinde değindiği başka bir konu dostluk kavramıdır. Sezai ve Ali metnin gelişiminde iyi birer dost olmuşlardır. Sezai bu dostluğu ileri götürerek kan kardeşlik olarak tanımlanan ergen ritüelini gerçekleştirir. Sezai'nin anne ve baba sevgisinden mahrum büyümesi ve bir kardeşinin olmaması Ali'ye kardeşlik duyguları beslemesine neden olmuştur. Her zaman bir kardeşin özlemiyle yaşamıştır. İnsanın arkasında her daim güvenebileceği birisi olmalıdır.

Sezai'nin hırçınlığı ve sorumsuzluğu altında yatan gerçekler çok farklıdır. Sezai dayısı olarak nitelediği kişinin gerçek dayısı olmadığını, kendisinin yetimhaneden evlatlık alındığını itiraf eder. Annesi, Sezai'yi doğurduktan sonra bir camiinin avlusuna terk etmiştir. Sezai on yaşına kadar yetimhanede kalır. Sezai, Ali'ye yetimhanede büyüyen ve ebeveynleri belirsiz bir kişiyle arkadaş olup olmak istemeyeceğini sorarak yalvarır:

"SEZAİ – (Yalvarır gibi.) Bunda benim bir suçum yok ki… Ben de senin gibi bir insanım işte… Haydi! Ne bekliyorsun? Haydi. Haydi Ali! Kardeşim değil misin? Ne duruyorsun? Kardeşim değil misin?"

(Ali birden Sezai'nin elini iter. Kaçar gibi sahneden çıkar. Sezai kanayan eline bakakalır. Bir süre öyle şaşkın kalır. Sonra bankın üzerine kapanır. Hafif hafif hıçkırdığı duyulur. Şimşek çakar. Rüzgârın uğultusu… Bir bekçi düdüğü… Yağmur başlar… Uzaklarda bir çocuk ağlar…)" (Sümer, 2006a, 67)

Sezai'nin çocukluk anıları bebek ağlaması duyduğu her an aklına gelir. Ağlayan bebeklere karşı geliştirdiği bu duyarlılık bilinçaltındaki gerçeklerin sonucuyladır. Sezai hırçınlığının kaynağının yalnız ergenlik sorunlarınaa dayanmadığını ve farklı travmatik gerçeklerin hırçınlığına neden olduğunu belirtmiştir. Bu travmatik ve bilinçdışı gerçeklik aşağıdaki replikte açıklanmıştır:

"ALİ – Halâ şu çocuk mu?

SEZAİ – Değil. Ama… Nedense bir çocuk ağlaması duyunca böyle fena olurum. Biliyor musun? Çoğu kere… geceleri… Bir çocuk görüyorum… Rüyamda. Kara gözlü. Böcül böcül… Öyle hergele ki… "Ingaa," diyor… "Ag – guu diyor. Kendi dilince konuşuyor… Yerde emekliyor. Halının üzerinde… Sonra uzun uzun ağlıyor. Susturmak istiyorum; olmuyor. Öyle seviyorum ki namussuzu… Sonra bir de uyanıyorum bakıyorum ki yok… Her gece böyle…

ALİ – Rüyalarına aldırma." (Sümer, 2006a, 36)

Aynı metindeki diğer sorumsuz genç erkek tipiyse Yılmaz'dır. Yılmaz da cinsel açlığın ve sorumsuzluğun simgesidir. Yılmaz Gül'ün sevgilisidir ve Gül'ü sıkıştırarak yararlanmak ister. Yılmaz'a göre Gül'ün mesafeli davranması diğer bakire bozuntusu kızlardan biri olmasının sonucudur. Bakire bozuntusu olma bünyesinde toplumsal bir eleştiriyi barındırır. Bu toplumsal eleştiri, iki genç insanın dans etmesini, yan yana oturmasını ve birbirlerini sevmesini ayıp sayan zihniyete yöneliktir. Yılmaz'a göre Gül'le dans etmeleri ve öpüşmeleri gayet normaldir. Gül'ün çekingen tavırlarına eleştiri getiren Yılmaz öpüşmeyi ayıp sayan ve erkeklerden kaçan kızları Meryem Ana soyundan gelen kızlar olarak adlandırmıştır.

Yılmaz, sevgilerini engelleyen Gül'ün babasına karşı isyan halindedir. Çünkü Gül'le eğlenmek için yaptığı her teklifte reddedilir. Gül'ün babasından korkar. Yılmaz, Gül ile duygusal yakınlığında daha rahat ve özgür eylemlerde bulunmak, dilediği gibi hareket etmek ve gençliğinin verdiği heyecanı yaşamak ister. Yılmaz'ın sitemini içeren replik şu şekildedir:

"YILMAZ – Neden bize karışıyorlar? Neden bizi kendi halimize bırakmıyorlar? Neden dilediğimiz gibi yaşayamıyoruz? Neden?

(Uzakta bir saat kulesi yedi kere çalar.)

GÜL – İşte… Saat yedi… Her şeyin sonu… Her şey saat yediye kadar… Sonra? Sonrası yok… Bitti…

YILMAZ – Gidiyor musun?

GÜL – Evet.

YILMAZ – (Kızı tutar.) Biraz daha kal.

GÜL – Hayır. Gitmem gerek. Böylesi daha iyi." (Sümer, 2006a, 75)

Yılmaz'ın Gül'le ilişkisinde diğer bir cepheyi de Ali oluşturur. Ali, Gül'ü sevmer ve Sezai ile birlikte Yılmaz'ın yolunu keserler. Yılmaz, Ali ve Sezai'yi alt ederek Gül'e sahip çıkar. Yılmaz'ın Gül'e sahip olması hiçbir şeyi değiştirmez. Yılmaz Gül'ün yaşının küçük olduğunu evlenmesinin olanaksız olduğunu belirtmiştir. Çünkü Yılmaz, Gül'ün kendisinden yaşça büyük bir adamla zorla evlendirilmesine engel olamaz. Yılmaz'ın dile getirdikleri Gül'e duyduğu aşkı ve toplumsala duyduğu öfkeyi yansıtır:

"YILMAZ – Sen… sen evlenemezsin… kimsenin bunu yapmaya hakkı yok. Senin evlenmeni istemiyorum. Bunu düşünmek bile istemiyorum. Gül… Gül… Ben… seni"

(Kızı öper. Ayrılırlar. Sessizlik)

GÜL – Korkuyorum.

YILMAZ – Neden?

GÜL – Her şeyden. Herkesten." (Sümer, 2006a, 75)

Yılmaz, Gül'ün akranıdır ve sevgilerine engel geleneksel düşünce kalıplarına karşı durma zorunluluğu hisseder. Çünkü daha öncede böyle bir aşk yaşamış, Gül'ün başına gelenler o kızın da başına gelmiştir. Bu ahlâk kalıpları gençlerin mutluluğunu engeller. Yılmaz'a ait aşağıdaki açıklamalar haklı bir başkaldırıyı dile getirir:

"YILMAZ - Alıştım artık. Senden önce de birisi vardı. Tam alışır gibi olmuştum. Sevdiğimi sanıyordum. İkinci günü çekip gitti. Aynı hikâye… Gene babası… Arkasından hali vakti yerinde koca… Arabalar, kürkler… Şimdi beni tanımıyor bile. Selam bile vermiyor… Sen de öyle yaparsın…

GÜL – Hayır, ben öyle olmayacağım. (Bir an) Bunu ben de istiyor muyum, sanıyorsun. Elimden ne gelir? Ama göreceksin, seni hiç unutmayacağım…

YILMAZ- Görürüz." (Sümer, 2006a, 77)

Güner Sümer'e göre geleneksel toplum düzeni Yılmaz, Ali, Gül, Sezai ve diğer ergen bireylerin sosyal bağlarını sekteye uğratır. Maddi bir birikimi olmayan ve ailesine bağımlı yaşayan genç erkekleri yalnızlığa mahkûm eden toplumsal düzeni eleştirmiştir. Yılmaz'ın "Para kazanabilmek için daha on iki yıl bekleyeceksin. Demek ki daha on iki yıl sokaklara çıkıp aşkımdan geberiyorum, diye bağırsan kimse tutup sana kızını koklatmaz." (Sümer, 2006a, 79) şeklindeki açıklaması bu duruma yöneltilen bir eleştiridir. Yine yukarıdaki açıklamada, maddeci ve kısır bir döngünün

içinde sıkışmış gençlerin bunalımı gözler önüne serilir. Yılmaz, aşkın genç kuşak için bir masal olduğu gerçeğini dile getirmek adına çizilen tipik bir Güner Sümer kahramanıdır.

5.4.2. Duygulu Genç Erkek Tipi

Genellikle içine kapanıktır. Yumuşak huylu oluşuyla dramatik metinlerde yer alır. Duygulu, iyi yürekli, hayalci ve yoksul bir genç biçiminde çizilir. 60'lı yıllarda kaleme alınan *Ocak, Çil Horoz, Bozuk Düzen, Kâtip Çıkmazı* gibi dramatik metinlerde vardır (Şener, 1972, 85). Turgut Özakman'ın kaleme aldığı *Ocak*, ekonomik sıkıntıların aileye ve bireye uzanan buruk öyküsüdür. *Ocak* toplumsal güvensizliğin dramıdır. *Ocak*'ta Tarık ve Safiye'yle çocukları Nihat, Fazıl, Sevda ve Özcan ile büyükanneden kurulu yedi kişilik bir ailenin dramı vardır. Sevda üzerine titrenen, topal olduğu için kendisine acındığına inanan genç (Belkıs, 2003, 124) ve *Bozuk Düzen*'deki Ömer'in karşılığıdır.

Sümer'in duygulu genç erkek tipi yukarıda değinildiği gibi *Bozuk Düzen*'deki Ömer'dir. Ömer, ürkek, sessiz, sanatçı ruhlu, idealist ve iyi niyetli kişiliğiyle duygulu genç erkek tipine uygun niteliktedir. Ömer, Dikili depremi esnasında yıkılan bir duvar altında kalarak ölümden dönmüş ve uzun bir süre hastanede yatmıştır. Kasaba hayatına bağlılığı nedeniyle İstanbul'un hızlı ve mekanik yapısına ayak uyduramayıp izole bir hayatı seçer. Dikili'deki kasabaya özlemiyle sürekli geçmişte yaşamaktadır.

Ömer'in domestik nitelikli hayatı ev içindeki sorumlulukların artmasına neden olmuştur. Ömer diğer tipler arasındaki iletişimin sağlanmasında başat bir role sahiptir. Telefonları yanıtlamak, eve gelenlere ikramda bulunmak ve misafirlerin iyi vakit geçirmelerini sağlamak başlıca görevleridir. İki ağabeyi ve duygusal yakınlık yaşadıkları genç kadınlar arasındaki telefon görüşmeleri Ömer aracılığıyladır. Annesinin ölüm haberini ilk alan Ömer'dir:

> "ÖMER – Alo. Evet. Burası. Evet, evet doktor. Kendisi yok. Ben kardeşiyim. Küçük kardeşi. Dinliyorum doktor. Tabii, söyleyebilirsiniz, her şeyi. (Uzun bir sessizlik) Ne zaman, on dakika mı oluyor? Ya… demek… anlıyorum…
>
> (Ahizeyi elinden bırakır. Duvara dayanır. Turgut ondan yana döner. Yaklaşır. Ömer kıpırtısız, boşlukta bir yere doğru bakmaktadır. Bir an.)
>
> Ağabey… annem… on dakika önce…
>
> (Birbirlerine yaklaşırlar. Sessizlik. Turgut birden atılır, Ömer'i kucaklar. Hıçkırdığı duyulur.Işıklar söner.)" (Sümer, 2006c, 94)

Dört duvar arasında tanımlı hayatıyla manevi yönü çok sanata, hayvanlara ve düşünsel eyleme yönelmiştir. Zamanının çoğunu keman çalarak, müzik dinleyerek, kitap okuyarak ve kedilerle ilgilenerek geçiren Ömer'e kardeşleri Profesör şeklinde seslenirler. Plakları, kemanı ve müzik kutusuyla geçirdiği günleri konservatuar okuma hayaliyledir. Dikili'deki depremden kurtarabildiği tek eşyası müzik kutusunun bozulma ihtimali karşısındaki korkusunu dile getirir:

> "ÖMER – Neyse, bozulmamış. Öyle korktum ki. Çünkü zelzeleden kalan tek şey bu. Daha doğrusu eski günlerden… babamdan kalan tek şey… Bir seyahatten dönerken getirmişti. Bizim için büyük bir yenilikti bu. O zamanlar radyomuz filan yoktu. Siz kasabayı bilmezsiniz. Orada güzel bir hayatımız vardı; bilmiyorum, belki de şimdi bana öyle geliyor… Hastaneden çıktığım zaman ortada ne bizim ev vardı, ne de öteki evler. Bu kutu yıkıntıların arasında kalmıştı. Böylece… bir taşın üzerinde." (Sümer, 2006c, 19)

Ömer sessizlik ve hareketsizliğin sembolüdür. Sessiz bir dünyanın müdavimi olan Ömer, rahatlamak istediğinde birisiyle dertleşir veya bahçeye çıkıp yıldızları izler. Dönemin modası olarak nitelenen dans, futbol ve parti gibi uğraşlarla uzaktan yakından ilgisi yoktur. Demet için demir atabileceği sakin bir limandır. Turgut'un gönül eğlendirdiği Demet, sık sık ziyaret ettiği Turgut aracılığıyla Ömer'i tanımış ve duygusal yakınlık duymaya başlamıştır. Demet, yaşadığı yoz hayatın zıt bir yönünü simgeleyen Ömer'in kitaplarla ilişkisine ve bilge tavırlarına bağlanmıştır. Sevilecek bir yanı olmadığını düşünse de Demet ürkekliğini, çocuksu halini ve korkaklığını sevmiştir. Demet'in Ömer'e bağlanmasının ardında yatan nedeni en iyi açıklayan düşüncesi, kimsenin kendisiyle Ömer kadar anlayışlı konuşmamasıdır.

Ömer kendini sevilmeye layık bulmamıştır. Bir kadına verebileceği hiçbir şeyi olmadığın farkındadır. Çünkü deprem sonrasında erkeklik duygularını yitirmiştir. Kendi deyimiyle karanlık bir mağaraya hapsolmuştur. Demet bu karanlığa ait olamayacak kadar ışıklı bir hayatın üyesidir. Yıldızların arasında yaşarken, Ömer'in aydınlatmak istemediği karanlık dünyasında yer bulamayacaktır. Turgut, Ömer ve Demet arasındakileri duyacak ve Ömer'le arası açılacaktır. Ömer, Demet'in kendisine beslediği duyguların olanaksızlığını ve yaşadığı hayatın tanımını aşağıdaki diyalogda şu şekilde dile getirmiştir:

> "ÖMER – Neden herkesten kaçıyorum? Keyfimden mi? Hayır. Öyleyse? Neden? Neden? Bu nedenlerin cevabını açıklayacak değilim. Ne sana, ne de bir başkasına. Benim yerin burası. Karanlıkta rahatım. Yanımda kimseler yokken. Akşam olunca mağarama çekiliyorum. Kimseler yok orada. Hiç kimse, Her taraf sessiz… Çevrem karanlıklar içinde seviyorum bu

karanlığı. Kimsenin bir ışık yakmasını istemiyorum. Ne de kimsenin içeri girmesini Orada tek başımayım. Yapayalnız. Gözlerimi yumup karanlığın içine uzanıyorum. Çıt çıkmıyor etrafta, işte benim gerçek mutluluğum o zaman başlıyor.

(Sessizlik. Demet gelir, Ömer'in yanına oturur.)

DEMET – Ben de giremez miyim oraya? (Başını Ömer'in omzuna koyar.) Yanında böyle otururum. Hiç gürültü yapmam.

ÖMER – Hayır Demet. Alışmak zordur bu sessizliğe, yıllar ister. Oysa sen, sen başkasın. İkinci gün orayı ışıklara boğmak isteyeceksin." (Sümer, 2006c, 90)

Güner Sümer'in erkek tipleri çizerken sıkça başvurduğu yabancılaşma tekniği Ömer için de geçerlidir. Ömer, bireyin kendine ve topluma yabancılaşması sorunu örneklerindendir. Ömer'in geçmişe özlemi, Dikili'deki katıksız, mutlu ve huzurlu aile hayatına duyulan özlemdir. Ailenin tekrar bir araya gelmesi olanaksızdır. Aile yapısı temelinden sarsılmış, baba yitirilmiş ve anne yaşam savaşı vermektedir. Ömer'in deprem sonrasında kasabada dolaşırken gözüne ilişen bir manzarada aile kurumunun temelini oluşturan anne ve babanın evlerin temeline koyulan taşa benzetilmesi söz konusudur. Bu benzetme aşağıdaki gibidir.

"ÖMER – Ağabey! Aklımda kalan bir şey var. Kasabayı terk etmeden birkaç gün önceydi. Tek başıma dolaşıyordum. Her yerde yıkıntılar temizleniyor, her yerde yeni bir temel kazılıyordu. Sonra da temellerin dibine boyu kocaman bir taş yerleştiriyorlardı. O vakit bunun ne olduğunu anlayamamıştım.

HAKKI – Şimdi anlıyor musun?

ÖMER – Bilmem. Galiba…" (Sümer, 2006c, 57)

Hakkı, yukarıdaki sözlere yaptığı açıklamada bu durumun eski bir inanıştan geldiğini belirtmiştir. Sağlam bir taşın temele koyulması evin temelinin sağlam olacağına dair inançtır. Bu sağlam taş, zayıf görünümünün altında yatan güçlü karakteriyle Ömer'dir. Hakkı, kardeşi Ömer'in, Dikili'de mutlu olduğunu ve oraya dönüp sağlam temelli bir hayat kuracağını emin bir şekilde dile getirmiştir: "HAKKI – (…) Belki, günün birinde sen de oraya dönersen kendi evini yapman gerekecek. O vakit sen de en büyük taşı temele koyacaksın." (Sümer, 2006c, 57 - 58)

Ölü Mevsimler'deki Dimitri de Sümer'in duygusal erkek tipine örnektir. Vatanına uzak topraklarda eşi Nadya'yla yaşamak zorunda olan Dimitri, toplumsal önyargılar ve ırkçı söylemlerle mücadele etmek zorundadır. Bu mücadelenin üzerinde bıraktığı etkiler sonrası şu şekilde görselize edilir: "Dimitri, orta yaşlı, ama vaktinden önce kendini kapıp koyuvermiş, vaktinden önce ihtiyarlaşmış bir tiptir." (Sümer, 2006c, 123) Dimitri, Ferit'in Fransa'ya kaçması ardından Nadya ile evlenip babası Ferit olan bebeği sahiplenmiştir. Ferit'in babasıysa bu durumdan haberdar olmayıp Dimitri'ye "Koca Boynuzlu" şeklinde seslenir. Dimitri Ferit'in babasının

değişmez tavla arkadaşıdır. Baba figürü her yenilgi sonrasıda Dimitri'ye ırkçı saldırılarda bulunur. Selma'nın babasına göre Rumlar hırsız, dolandırıcı ve kaçakçıdır. Anneyse Dimitri'nin masumiyetini dile getiren şu açıklamaları yapmıştır:

> "ANNE – Haydi canım! Dimitri fukarasının dolandırıcılık yapacak hali mi kalmış. Vur ağzına al lokmayı. Kafasını sokacak bir evceğizi bile yok …
>
> BABA – Sen öyle bil. Onlar bizim can düşmanımız. Kıbrıs'ta yaptıklarına bak. Ellerine fırsat geçse bir kaşık suda boğarlar hepimizi.(…)" (Sümer, 2006a, 121)

Dimitri, Selma'nın babası ve toplum tarafından sürekli ötekileştirilmiştir. Irkçı saldırılara hiçbir karşılık vermeyen Dimitri'ye göre, Türk ve Rum halkları kenetlenmiş iki halktır. Herhangi bir yerde canı yanan bir Türk görse kendi canının yanacağını dile getirir:

> "DİMİTRİ – (…) Sizinkiler, dersin Mustafa Paşa! Kim bizimkiler? Benim büyük peder burada doğmuş. Peder de burada. Ben de burada. Şimdiye kadar Atina'yı hiç görmedim, ne de Pire'yi. Söylerler varmış orada bir teyze oğlu. Ne adını bilirim, ne gördüm suratını. Ne o bana bir kart attı, ne ben ona yazdım bir mektup. Nüfus kâğıdımda da yazıyor: Türk vatandaşı (…)" (Sümer, 2006a, 126)

Dramatik metnin sonlarına doğru Kıbrıs ve İstanbul'da yükselen tansiyon Rumların zorunlu göçe tabi tutulmasıyla yükselmeye devam edecektir. Dimitri ve Nadya bu zorunlu göçe tabidir. Bir hafta içinde ülkeyi terk etmeleri gerekir. Ama Dimitri'nin ülkeyi terk edecek parası dahi yoktur. Bu yüzden yaşadıkları evi satma kararı alırlar. Evin parasıyla yol masraflarını karşılama ve Yunanistan'da daha iyi bir yaşam sürme düşüncesindedirler. Gitmeden bir gün önce söyledikleri Dimitri'nin duygulu ve yaralı tarafını açığa vurmuştur:

> "DİMİTRİ – (Anneye döner.) Şerefinize. Bütün insanların şerefine. Bu gece herkesle barışıyorum. Bütün kötülüklerin… bütün iyiliklerin şerefine. (Acı acı güler.). Bizi buradan oraya sürenlerin… oradan da daha öteye süreceklerin şerefine…
>
> BABA – Biliyor musun, gitmeniz bir bakıma belki de iyi oldu.
>
> DİMİTRİ – Belki de…" (Sümer, 2006c, 159)

Nadya ve Dimitri kasabayı terk etmeden, halk bir ayaklanma başlatmıştır. Çünkü Kıbrıs'ta Rumlar iki Türk köyünü basıp kadın ve çocukları öldürürler. Haber yayılınca kasabanın gençleri ayaklanmış ve ellerinde meşalelerle Rum evlerini yakmışlardır. Dimitri'nin evi satılsa da gençler tarafından yakılır. Dimitri kendisini bu halktan ayrı tutmaz. Ama halk galeyana gelip kendisine düşmanlık eder. Dimitri yaşananlara şu duygusal satırlarıyla isyan eder:

> "DİMİTRİ – Bizi birbirimize düşman eden ne? Ne kadar da birbirimize benziyoruz kardeşler. Yediğimiz yemekler, içtiğimiz içkiler, sevdiğimiz kadınlar birbirine benziyor. Siz tavuğu pilavla seversiniz, biz de öyle. Ama onlar?

(Birden pencereyi ardına kadar açar. Tepenin üzerinde radar aletleri görünür.)

Ama onlar tavuğun üstüne reçel dökerler. Siz rakı içersiniz, biz de öyle. Onlar viski içerler. Onların tadı bizim tadımız değil kardeşler. (Baba'ya döner.) Baklavayı bir sen seversin, bir ben. Onları kusturur (…)" (Sümer, 2006c, 168)

5.5. Fırsatçı Tipi

İş ve ticaret ilişkilerinin yozlaştığı 60'lı yılların kolay yoldan zengin olmak isteyen, açıkgözlü tipidir. Görevi, küçük fırsatları değerlendirip büyük kazançlar elde etmektir (Şener, 1972, 89). *Yarın Cumartesi*'deki Arif Hoca, bu tipin örneğidir. Arif Hoca, olumsuz bir tip örneğiyken aslında metindeki umudun simgesidir. Dramatik metnin başlığı *Yarın Cumartesi,* Arif Hoca'nın yarınlara inancını simgeler. Tarık'ın hapishaneden arkadaşı Arif Hoca'ya göre cumartesiler özgürlüğün günüdür. Tarık bu durumu şu şekilde dile getirmiştir:

"TARIK - (…) Orada birisi vardı. Birden onu hatırlayıverdim. Çok okuyan bir adamdı. Hoca derdik; Arif Hoca… Hep bunu sorardı: 'Cumartesi'ye kaç gün kaldı?' derdi. Ona göre cumartesi günlerinin hayatımızda bambaşka bir yeri olmalıydı. 'Cumartesi günleri insan eğlenir,' derdi. 'Cumartesi günleri güzeldir. Cumartesi günleri kimseyi dört duvar arasına kapatamazlar. Cumartesi günlerinin insanları birbirinin dostudur, kardeşidir…" (Sümer, 2006b, 26)

Yine aynı sayfadaki bir diğer diyalogda Arif Hoca bünyesinde temsil edilen umudun hapishanede yatanlar için anlamı açıklanmıştır. Tarık'ın bu umut dolu ifadesi şu şekildedir:

"TARIK – Kulakların çınlasın Arif Hoca! Cuma geceleri yatağa girince gelir beni avutmaya çalışırdı. 'Bak göreceksin,' derdi, 'yarın sabah erkenden salıverecekler bizi. Bütün kapıları ardına kadar açacaklar. Çünkü yarın Cumartesi. Cumartesi günleri insan hürdür, eğlenir…" (Sümer, 2006b, 27)

Arif Hoca, soygunculuk yaparak hayatını idame ettiren bilge bir kişidir. Arif Hoca'ya göre hırsızlığın bir felsefesi vardır. Kişiyi hırsızlığa iten her şey bir kilidin korumasındadır. Kapısı açık eve asla hırsız girmez. Kıymetli eşyalar kilitlenerek saklanırlar. Bu gerçeklik insanlar için zıt yönde işlemiştir. Çünkü insanların işe yaramayanları hapishanede kilit altında tutulur.

Arif Hoca hapisten çıktıktan sonra parasız kalmıştır. Ne sığınabilecek bir yuva ne de yiyebilecek bir lokma bulabilmiştir. Hapishanede hayalini kurduğu aydınlık cumartesileri bulamayıp büyük bir boşluğa düşer. Arif Hoca umutsuzluğunu şöyle dile getirmiştir:

"ARİF HOCA – İşte bütün mesele burada: Ben o cumartesiyi kaybettim." (Sümer, 2006b, 65)

Arif Hoca umutsuzluğunu bir kadına benzeterek anlatır. Hayat delice arzu ettiği bir kadındır. Kadının peşinden koşmuş, rüyalarında görmüş ve deli gibi bağlanmıştır. Rüyalarındaki kadına sahip olduğunda kadının hayallerindeki kadar güzel kokmadığını ve yanıldığını anlamıştır. Yaşamak, Arif Hoca için erişilmez bir kadın gibidir. Aydınlık cumartesileri beklemiş ama hayat eline yüzüne bulaştırmıştır. Hayat, Arif Hoca'yı en iğrenç, en aşağılık taraflarıyla karşılamıştır.

Arif Hoca'nın kızı bir kurmuştur. Damadı, Arif Hoca'yı suçlu olmasından ötürü bir tehlike olarak niteler. Kalacak bir yeri olmayan ve kızının evinde sığıntı gibi yaşayan Arif Hoca'ya göre insanlar yüreklerindeki sevgi duygusunu kaybetmişlerdir. Kızının yaptıklarına fazlasıyla içerleyen Arif Hoca şunları aktarır:

> "ARİF HOCA – Evet. İlk defa eve gittiğimde kapıyı kızım açtı. Buz gibi soğuk bir sesle, 'Hoş geldin,' dedi. Damat geldiği zaman da her şey anlaşıldı, ihtiyar bir hapishane kaçkınına ayıracak yerleri yoktu.
>
> TARIK - Peki nerede kalıyorsun?
>
> ARİF HOCA – Gene yanlarında. Ama bir sığıntı gibi. Çocukları bile bana göstermek istemediler.
>
> TARIK – Her şeyi kızınla açıkça konuşsan.
>
> ARİF HOCA – İsterdim, ama olmadı. Bazen bir şeyler söyleyebilmek için onu evin içinde adım adım takip ediyorum. Ona 'Hani, diyebilsem… masallarımı dinleye dinleye uyuduğun, gök gürültüsünden kaçıp yatağıma girdiğin günleri hatırlıyor musun?' diyemiyorum. O buz gibi gözleri yüzüme değince başımı önüme eğip kaçıyorum." (Sümer, 2006b, 66 - 67)

Arif Hoca toplumun para odaklı saygı ve değer anlayışının kurbanıdır. İnsanların parası olanları adam yerine koydukları gerçeği üzerinde durulur. Toplum Arif Hoca ve Tarık gibi yeniden mutlu olma, yeni bir hayat kurma düşüncesindekilere yaşama şansı tanımaz. Bundan ötürüdür ki Arif Hoca hapishaneye dönmenin doğruluğunda karar kılar. Bir kuyumcu soygunu için Tarık'ı kurban etmeyi göze alır. Aşağıdaki ifadeler Arif Hoca'nın düzenbaz kişiliğini gözler önüne serer:

> "TARIK – Yani içerisi dışarıdan daha iyi mi demek istiyorsun?
>
> ARİF HOCA - Burada ne değerin var ki? Adın çıkmış serseriye. İyi insan olabileceğini bir türlü kabul etmezler. (Silkinir) Hem ne diye yasaklanacakmışız? Göreceksin her şey yoluna girecek. Trene binip kirişi kırdık mıydı nerede yakalayacaklar bizi? Gönlümüzün istediği yere gider, dilediğimiz hayatı yaşarız.
>
> TARIK – Düşünemiyorum. Kafam karışıyor." (Sümer, 2006b, 72)

Arif Hoca kuyumcu soygunundan kazandığı parayla bir çiftlik kurma düşüncesindedir. O çiftlikte tavuklar, atlar, inekler besleyecektir. Tarık'a da bir

kitapçı açmayı düşünür. Arif Hoca, kitapçı açma hayalini Tarık'a şu diyalogda açıklamıştır:

> "TARIK – Bizi kendi halimize bırakırlar mı sanıyorsun?
>
> ARİF HOCA – Neden bırakmasınlar? O vakit paramız olacak. Çiftliği beğenmediysen bir dükkân açarız. Bir kitapçı dükkânı.
>
> TARIK – Hayal bunlar.
>
> ARİF HOCA – Hem okur, hem satarım. Renkli renkli, cicili bicili kitaplarla süsleriz dükkânımızı. Çocuk kitapları da satarız. Pamuk Prenses, Seksen Günde Devr – i Alem, Pinokyo, Keloğlan. Düşün, ne güzel olur." (Sümer, 2006b, 72)

Dramatik metnin sonlarında doğru Arif Hoca'nın kuyumcu soygununu gerçekleştirdiği ve polislerden saklanmak için Tarık'ın evine sığındığı okunur. Tarık ve annesi olanları anlamıştır. Kapıyı açmamakta ısrar ederler. Arif Hoca ise Tarık'ın evine girerek suçana ortak arar. Artık çok paraları olduğunu, hayatlarının kurtulduğunu ve hayallerini gerçekleştirebileceklerini söylese de Tarık'ı kaçmaya ikna edemez. Arif Hoca soygun sonrasında gözaltına alınıp tekrar hapishaneye gönderilmiştir.

5.6. Tüccar Tipi

Yasalara ve ahlâki değerlere aykırı biçimde varlık sahibi olmuş dramatik tiptir. Toplumdaki yozlaşmayı ve ekonomik bunalımı simgeler. Bu tip vurguncu, karaborsacı ve sömürücüdür. Davranışlarında ahlâk dışı yollar izler. (Şener, 1972, 87) *Bozuk Düzen*'deki gemici veya Kamarot Arif adlı Güner Sümer tipi, devrin ekonomik sorunsalı tarafından suç batağına itilen tüccar tipidir. Ailenin sorumsuz genci Turgut'u suç batağına iten ve Sevda Şener'in acımasız dış dünyanın temsilcisi olarak tanımladığı Nermin'nden sonraki tiptir.

Kamarot Arif dürüst ve ideal bir adamken geçim sıkıntısı ve geçim sıkıntısının ailesinde neden olduğu bunalımlar sonucunda yasa dışı işlere bulaşmıştır. Çünkü Kamarot Arif'e göre dürüstlük, namusluluk ve emek odaklı iş anlayışı yaşamını idame ettirmesine olanak vermemiştir. Karaborsacılık, tefecilik ve kaçakçılık kazanç sağlamanın kolay yoludur. Aşağıdaki konuşma Kamarot Arif'in geçim sıkıntısını ve kaçakçılığa yönelmesindeki temel noktayı içerir:

> "KAMAROT ARİF – (…) Kamarot Arif namussuz bir adam değil. Neden değil önüne koy da düşün bir kere: Kamarot Arif'in aylığı kaç paradır? Dört yüz lira. Seferlerde topladığı bahşişler de yüz papeli bulur. Ne etti? Beş yüz, Kamarot Arif'in karısı var mı? Var. O karısından kaç çocuğu olmuş? Üç. Kimin eline bakar bunlar? Kamarot Arif'in, Kamarot Arif

günde kaç paket sigara içer? İki. Kirada mı oturur? Kirada oturur. Rakı içer mi? Her akşam. Kamarot Arif karıları sever mi? Sever. Dostu da var mı? Elbet, eh, be yavrum, gözünü seveyim, beş yüz lirayı hangi birine yetiştirsin Kamarot Arif?

TURGUT – Haklısın ağabey. Yaşamak zor bu devirde."(Sümer, 2006c, 61)

Kamarot Arif'e göre Turgut, ekonomik düzende bocalayacaktır. Turgut'un hayalindeki yüksek standartlı hayat tarzı emekle kazanılacak bir hayat tarzı değildir. Kamarot Arif, Turgut'a kaybedecek bir şeyi olmadığını ve şansını mutlaka denemesi gerektiğini şu konuşmayla iletmiştir:

"TURGUT – Korktuğumdan değil.

GEMİCİ – Ne düşünüyorsun öyleyse? İki sallanmaktansa bir vurması iyidir. Mesele basit. Senin paraya ihtiyacın var, benim de bir adama. Öyle mi?

TURGUT – Öyle.

GEMİCİ – Haydi, çek bakalım. (İçerler.) Böyle beş parasız, züğürt dolaşmak daha mı iyi? Değil. Bilirim yolsuzluğun ne olduğunu." (Sümer, 2006c, 60).

Turgut'un paraya ihtiyacı vardır. Kamarot Arif ise bedenen ve ruhen yorulduğunu söyleyerek kaçakçılık işini Turgut'a yükler. Turgut'un ilk yasa dışı işi Marsilya'da bulunan kaçak malları alıp ülkeye dönmektir. Turgut, Marsilya'daki bir adresten malları alıp Kamarot Arif'in ayarladığı gemiyle geri dönecektir.

Kamarot Arif, büyük paralar kazanmanın büyük oyunlar gerektirdiğini savunmuştur. Yasa dışı işleri bir meslek olarak gören gemici, yılların kendisinde oluşturduğu şüpheciliğe sahiptir. Bir gün yakalamaktan ve hapse girmekten korkar. Hapse girmesiyle yalnız kalacak karısı ve çocuklarını düşünür. Romatizmaları azmaktadır. Rakıyı azaltmak zorundadır. Yaşlılığından ötürü işlerini devam ettirecek genç bir elemana ihtiyaç duyar. Bu eleman da Turgut'tur. Kamarot Arif, yaşının verdiği hüznü ve yorgunluğu şöyle açıklar:

"GEMİCİ – (…) Haklıyım. Bir karım, üç çocuk. Sonra romatizmalarım. Rakıyı da eskisi gibi içmiyorum. Dokunuyor. Kaç yaşındasın?

TURGUT – Yirmi beş.

GEMİCİ – Güzel yaş. Gözünü seveyim, iç içebildiğin kadar, bana mısın demez. Yürü yürüyebildiğin kadar. Bacak ağrısı çekmezsin. Ağrırsa nasırların ağrır. Onun da çaresi var. Yalınayak yürürsün.

TURGUT – Efkârlısın bugün.

KAMAROT ARİF – Efkârlıyım. Bugün değilse yarın günümüz dolup defterimiz dürülecek. Artık unu eledik, eleği asmanın günü geldi. Hiç değilse bir kenarda üç beş kuruş param olsun istiyorum. Haklı mıyım?

TURGUT – Haklısın." (Sümer, 2006c, 80)

Ölü Mevsimler'deki baba tipi de tüccardır. Baba grev yüzünden fındıklarını fabrikaya gönderemez. Hasan ve Selma'yı durumdan sorumlu tutar. Çünkü ikisi de

haksızlıkların savunucusudur. Dramatik metin genelinde katı geleneksel değerlerin temsilcisi de babadır. Baba, Selma ve Hasan'ın bir araya gelmesini yasaklar. Hasan'ın Selma'ya kitaplar getirmesi ve aynı evin çatısı altında bulunmaları sakıncalıdır. Çünkü Selma genç bir kız, Hasan da genç bir erkektir.

Baba fındık tüccarıdır. İşçiler, çalışma saatlerinin fazlalığı ve ödenen ücretlerin düşüklüğü nedeniyle greve gitmiştir. Hasan da grevdeki işçilerin haklarını savunan bir yazı kaleme almış ve babanın tepkisini çekmiştir. Babaya göre oğlu Ferit'in başını da Hasan yakar. Babaya göre Hasan cebi delik aylağın biridir. Hasan, halkı birbirine düşürür. Selma ve Hasan'ın bir araya gelmesindeki sakıncayı şöyle dile getirmiştir: "BABA – Hanım! Hanım! Gözünü aç! Evin içinde yetişkin, eşek kadar kızın var… Milletin diline mi düşürmek istiyorsun beni!" (Sümer, 2006c, 119).

Babanın Selma konusundaki düşünceleri tutuculuğunu kanıtlar. Selma'nın rasyonel duruşuna karşın baba öğrenmeye kapalı bir kişidir. Aşağıdaki diyalogda geçenler babanın öğrenmeye açık olmayışına örnektir.

> "BABA – Ne bu?
>
> SELMA – Kitap.
>
> BABA – Kör değiliz. Kitap olduğunu görüyoruz. Ne yazıyor üzerinde?
>
> SELMA – (Kitabı alır) Hİ – RO – Şİ – MA…
>
> BABA – Ne demek bu, Hiroşima?
>
> SELMA – (Sinirden titreyerek) Viet – nam, demek…
>
> BABA – Ben gâvurca anlamam. O ne demek?
>
> SELMA – Amerika, demek!
>
> BABA – Hah, işte bak, bu Türkçeye benziyor.
>
> ANNE – Haydi kızım, çorbayı getir.
>
> (Selma çıkar.)
>
> BABA – Bu kızı okuttuğumuza iyi etmedik. Aklı bir karış havada… (Sofraya geçer.) Ne var yemek?" (Sümer, 2006a, 120)

Baba figürüne göre bir genç kız on sekiz yaşına bastığında evinin ve barkının sahibi olmalıdır. Yani Selma'nın evlilik yaşı geçmektedir. Bir genç kızın yaşı yirmi beşi geçtikten sonra yüzüne kimse bakmaz. Çünkü karısı yirmi iki yaşındayken iki çocuk annesi ve hamile bir genç kadın olmuştur. Baba, Selma'yı esnaf arkadaşı Marangoz Remzi Efendi'yle evlendirmek ister. Marangoz Remzi Efendi kırk yaşın üzerinde dul bir adamdır. Baba figürüne on bin lira başlık parası vermeyi ve Selma'ya bir ev almayı vaat eden Remzi Efendi, Selma'yı elde edemez.

Babayla özdeşleşen başka bir özellik ırkçılıktır. Rum Dimitri'ye karşı tavrı bu ırkçılığın tanımıdır. Dimitri'yle tavla oynamakla birlikte yenilgiyi kabul edemeyip ırkçı söylemlerde bulunur. Babaya göre Rumlar halkın haracını yemekte, hırsızlık, dolandırıcılık ve kaçakçılık yapmaktadırlar. Rumlar can düşmanıdır. Rumların gemileri kaçırdıklarını ve İstanbul'dan sürüleceklerini söyleyerek düşmanca tavırlar sergilemiştir. Baba Dimitri'ye "Koca Boynuzlu" şeklinde seslenir. Çünkü Nadya ve Dimitri evlendiğinde Nadya'nın hamile olduğunu duymuştur. Nadya'nın karnındaki bebeğin torunu olduğundan haberi yoktur.

Babanın Selma konusundaki tutucu düşünceleri oğlu Ferit için de geçerlidir. Baba, Selma gibi Ferit'i de okuttuğuna pişmandır. Çünkü oğlu Ferit'e liseden sonra dükkânın başına geçmesini ve baba mesleğini yapmasını öğütlemiştir. Ama Ferit babasını dinlemeyerek yasa dışı işlere bulaşır. Uzun yıllar boyunca mektup yazmayarak ailesini özleme boğar. Baba, oğlu Ferit'e öfkesini şu diyalogda dile getirir:

> "BABA – Ne gördük, ne öğrendikmiş… Görenler, öğrenenler gördüler, öğrendiler de iyi bok yediler!... İşte buyurun, öz oğlun, öz tohumun, soyunu sopunu, anasını atasını inkâr etti, Fransız'ım, dedi, çıktı işin içinden. Ulan benim oğlumdan Fransız mı olurmuş? Ya ben bunadım, ya dünya çıldırdı. Ulan Hacı Mustafanın oğlunda kefere mi olurmuş? Hay kahpe dünya! Hey orospu dünya! Senin sonun geldi..."
>
> ANNE – Başlama gene, başlama…
>
> BABA – İyi iyi … Ben gidiyorum. (Kalkar.) Ver ceketimi. (Selma, babasının ceketini verir. Anne, oda kapısını aralar bakar.)
>
> Uyuyor mu?" (Sümer, 2006a, 139)

Güner Sümer'in erkek tipolojisi toplumsal değişim ve dönüşümün hızlandığı altmışlı yıllarda ataerkil düzenin kazandığı ivmeye paralel biçimde oluşturulmuştur. Sorumsuz, bohem, tutucu, baskıcı, yobaz, geleneksel erkek tipleri dramatik metinlerin genelinde yer alır. Gelir dağılımındaki uçurumlaşma sosyo – ekonomik açıdan alt kesimlerde yaşayan ailelerin reisi konumundaki baba figürünün daha çok sivrilmesine yol açmıştır. Baba reistir, evin geçimini sağlar. Aile kurumu içinde, babaya ekonomik olarak bağımlı yaşayan diğer bireylerin baba tarafından mental ve fiziksel şiddete maruz kalması kaçınılmaz olmuştur. Dramatik metinlerdeki baba tipi kızını bir gelir kapısı olarak görmekte, ona biçtiği fiyatla ekonomik refah düzeyini artırmaktadır. Ataerkil düzenin yarattığı baba figürü, karısını domestik bir hayata mahkûm etmiş tutucu gücün simgesidir.

Ataerkil düzenin aile reisliğine taşıdığı baba figürünün gelişme çağındaki kızına uyguladığı baskı genç kızın eğitim olanaklarından yoksun kalmasına neden olmuştur. Geleneksel baba figürüne göre kız çocuklarının yetenekleri doğrultusunda alacağı sanat, spor ve diğer kültürel eğitimler ahlâksızlığa kapı aralayan yollardır. Tutucu baba figürünün bu tutumu sonucu genç kızlar eğitimsizlikleri ve gelişimsizlikleriyle bir meslek sahibi olamayıp iş ve sosyal hayattaki yerlerini alamamışlardır. Kadınların iş hayatında yer alamaması bedenlerini bir gelir kapısı olarak görmeleri sonucunu doğurmuştur. Kendini sanatçı kişiliği ve yeteneğiyle ifade edemeyen kadın, evliliği sonrasında ahlâksal bunalımlar yaşamaya başlar.

Güner Sümer'in erkek tipolojisini oluştururken merceği altına aldığı konuların bir diğeri altmışlı yıllardaki montajcı sanayi kaynaklı oluşan montajcı zenginlik anlayışıdır. Montajcı sanayiyle birlikte meslek değiştiren esnaf – tüccar ikilisinin artan geliri ve lüks yaşamı, sosyo –ekonomik düzeyi düşük ailelere mensup ve daha iyi bir hayat yaşamak isteyen genç kız ve erkekleri cezp etmiştir. Kısa yoldan zengin ve lüks bir hayata sahip olmak isteyen genç Batılı gibi giyinmeli, dans etmeli, parti vermeli ve mümkün olan her şekilde şöhretin basamaklarını tırmanmalıdır. Bu amaçla yıldız bir futbolcu olmak en cazip yöntemlerden birisidir. Gençler, yüksek standartlı bir yaşama sahip olmak uğruna yasa dışı işlere bulaşmayı göze alırlar. Dramatik metinlerde, yasa dışı işlere bulaşma, acımasız dış dünyanın temsilcisi kötücül tiple gerçekleşir. Bu tipler, kaçakçılık, soygunculuk yasa dışı işleri birer meslek inceliğiyle yapan kimselerdir. Çünkü kendilerini suçlu olarak fişleyen toplum onlara şefkat elini uzatmaktan çekinmiştir. Suç batağındaki tiplere toplumda tekrar yer edinmeleri için bir şans daha tanınmaz.

Erkek tipolojisindeki diğer bir açmaz bireyin aile ve toplum yaşamından izole edilmesi sonucunda yaşamaya başladığı yabancılaşma olgusudur. Sosyal hayatta bir yer edinememenin altında yatan bireysel faktörlere, hastalıklar, meslek seçimleri ve bireyin geçmişte işlediği bir suç, bu nedenle potansiyel bir suçlu olarak legalize olması örnek verilebilir. Yabancılaşmanın toplumsal boyutuysa daha çok ekonomik ve siyasi yönlüdür. Hiçbir işveren geçmişte suç işleyen birisine iş vermez. Bir iş bulamadığı için toplumda yer edinemeyen birey kendisine ve topluma yabancılaşmaya başlar. Siyasi açıdan yabancılaşma da düşünce suçluluğu

kapsamında ortaya çıkmıştır. Düşünceleri toplumun geniş kesimine uymayan birey toplum ve ülke dışına itilir.

Güner Sümer ergenlik çağındaki gençlerin cinsel eğitimlerinin yetersizliğiyle de ilgilenmiştir. Gelişim çağındaki bireyler toplumun ayıp adı altında yasakladığı cinselliği kendi çabalarıyla tanıma ve öğrenme girişimlerinde bulunurlar. Bu çabaların ikisi pornografik dergilerden medet ummak ve genelevlere gitmektir. Toplumsal ön yargı, gençlerin arkadaşlıklarını ve sevgilerini yaşamalarına engel olmuştur. Çünkü karşı cinsten iki bireyin arkadaşlığı, ayıp bellenen cinselliğin kisvesiyle tehlikeli bulunmuştur. Toplumun asık yüzlü namus değerleriyle yaşamak zorundaki gençler bir umutsuzluğun içine düşerler. Aynı toplumsal değerlerin oluşturduğu paradoksta yaşıtlarıyla arkadaş olması gereken genç kızların babaları yaşındaki adamlarla evlendirilmesi gerçeği vardır.

Güner Sümer'in dramatik yazarlığının ana ereği toplumun yanlışların gösterilerek eğitilmesi olgusu erkek tipolojisinde sınır boyutlara ulaşmıştır. İzleyicinin düşünmeye sevk edilmesinde toplumun en uç noktalarındaki sorunların kullanımına giden Sümer, etki alanını genişletmek ister. Dramatik metinlerindeki erkek tiplerin her biri, farklı toplumsal sorunları göstermek için çizilmişlerdir. Geleneksel baba tipleriyle erkeğin ve kadının geri bırakılmışlığının neden olduğu durumun erkeğe tanıdığı üstünlük gösterilmiştir. Ergenlik çağındaki gençlerin kendilerini cinsel yönden tanımaları ve kuşkularını aşmaları için cinsellik eğitiminin önemine değinilmiştir. Geçmişte bir suç işleyen ama cezasını çektiği halde toplumsal hayata kabul edilmeyen kişilere şans tanınmaması eleştirilmiştir. İnsanı diğer canlılardan ayıran özel düşünme ve sorgulama özelliğini kullandığı için suçlu addedilen kişilere yüklenen politik ve toplumsal ön yargıların yanlışlığı gösterilmiştir. Maddi değerlerin manevi değerlere üstün tutulmasının neden olduğu toplumsal yozlaşma ve bozulma yansıtılmıştır. Farklı milletlerden insanların bir arada yaşamasını düşmanca bulan toplumsal bakış reddedilmiştir.

6. SONUÇ

Dramatik yazarlar, altmışlı yıllarda ekonomik, politik ve toplumsal yapıdaki bozukluğun özelde birey genelde toplum üzerindeki etkilerini dramatik metinlerine konu edinmişlerdir. Bu bozuk, güvensiz ve yetersiz yapının aynı niteliklere sahip bireyler üretmesi yazarları tipler yaratmaya iter. Çünkü tipiğin çizilmesi toplumsalın ortaklığını ve genel gerçekçiliği yansıtacaktır. Ekonomik, politik ve toplumsal bozuklukların dramatik metinlere konu olması, toplumcu bakış açısının yani bireyi aydınlatma ve daha iyi bir dünyanın var olabileceği düşüncesinin sonucudur. Yazarlar merceklerini toplumsal ve ekonomik yapının temelindeki çelişkiler kaynaklı sorunlara ve bu sorunların bireylere yansımasına tutarlar.

Güner Sümer dramatik yazarlığını altmışların toplumsal, ekonomik ve politik sorunsalı üzerine kurmuştur. Sümer'in kişileri ve düzen arasındaki olumsuz etkileşim bir paradoksu doğurmaktadır. Ekonomik ve politik düzenin kurbanı konumundaki tiplerle katkısız insan değerlerini temsil eden tipler çatışırlar. Güner Sümer'in olumsuz tipleri daha fazladır. Olumsuz tiplerin fazlalığı toplumsal kargaşının büyüklüğüyle ilişkilidir. Güner Sümer'in dramatik yazarlığı toplumun biçtiği dar elbiseyi kuşanan insanın barınağıdır. Dar elbisenin kuşattığı tipler toplumdaki bir sorunun veya durumun sembolüdürler. Sümer'e göre tiyatro, izleyicinin üzerine dar gelen elbiseyi çıkarıp atmasında misyon sahibidir.

Tezimde mercek tuttuğum *Yarın Cumartesi*, *Aşk Bir Masaldır*, *Ölü Mevsimler*, *Bozuk Düzen*, *Baba ile Oğul* ve *Hüzzam* adlı dramatik metinlerde Sevda Şener'in tipolojik yaklaşımına uygun yirmi beş tip tespit ettim. Güner Sümer'in kadın tipolojisindeki yedi kadın tipi, orta halli ve koruyucu, orta halli ve bencil, ezilen ve sömürülen kadın tiplerine uygun niteliklerle çizilidirler. Koruyucu kadın tipleri, annelik, fedakârlık, domestik hayata sıkıştırılma, tutucu koca figürüne ekonomik bağımlılık gibi niteliklerle işlenmiştir. Anne, dört duvar arasında tanımlı hayatıyla işlenmiştir. Ataerkil düşüncenin kendisine biçtiği annelik misyonu, kadının

dişilik niteliğinde kalmasına ve Beauvoir'in ideal kadınlık tanımına erişememesine yol açmıştır. Güner Sümer'in anne tipleri biyolojik varlıklarından öteye geçememişlerdir. Bundan ötürüdür ki koruyucu kadın tiplerinin tamamı "ANNE" biçiminde adlandırılır.

Orta halli ve bencil kadın tipleri, koruyucu niteliğin ekonomik, politik ve toplumsal kargaşa yanında bireysel sorunlar sonucunda bencilliğe dönüştüğü tip örnekleridir. Nurten, gençliğinin vermiş olduğu histerik duygularını yanı başındaki Fikret'le bastırmış, ateşleyici bir ahlâksal bunalıma neden olmuştur. Nermin ise bedenini kazanç kapısı haline getirmesi ve çevresindeki masum kızları bu bataklığa çekmeye çalışmasıyla bu gruptadır. Ezilen ve sömürülen kadın tipleri, kadın olmanın acısını yaşayan, büyük kentlerin kenar mahallelerinde, kasabalarda ataerkil düzenin mental ve bedensel cezayı layık gördüğü kadın tipleridir. *Bozuk Düzen*'deki Güzin, alkolik eşi Ragıp'tan şiddet görmekte, eşi tarafından doğum yapmaya zorlanmaktadır. Güzin, şiddetten kaçmak için sık sık ailesine sığınır. *Ölü Mevsimler*'deki Rum Nadya güzelliğinin acısını yabancı olduğu kasabadaki çirkin kaderiyle yaşar. Nadya, yabancı bir kültürde kimliksiz bir kadınlığa mahkûmdur.

Genç kız tiplerinde tespit ettiğim dört Güner Sümer tipi Selma, Demet, Gül ve Handan sırasıyla aydın genç kız tipi, züppe genç kız tipi, duygusal genç kız tipi ve çaresiz genç kız tiplerine örnektirler. Selma, aydın bir genç kız olarak kasabadaki insanları ve anne – babasını eğitme biçimindeki rasyonel düşüncenin temsilidir. Demet, sarındığı sahte bir kişiliğin kölesi ve montajcı bir cemiyet hayatının üyesidir. Hayattaki tek amacı terzilerden, balolardan ve prömiyerlerden sağlayacağı bir şöhreti yaşamaktır. Demet'in Ömer'le tanışması hayatındaki bir durulmayı başlatır. Gül ise temiz hayâllerini, kendinden yaşça büyük bir adamla evlendirilmesiyle kaybetmiştir. Eğitimi yarıda kalmış ve yetenekli olduğu bale sanatında ilerleyememiştir. Handan ise kâr odakları tarafından ticari bir unsur durumuna getirilir. Hayat kadınlığı, Handan'ın mutlu bir yuva kurmasına engeldir.

Güner Sümer, kadın tipolojisiyle erkek yazarların kaleminde dişilik derecesinde bırakılan kadının durumunu metinlerine aktarmıştır. Dramatik metinlerdeki kadınlar biyolojik nitelikli annelik rolü ve hayat kadınlığıyla işlenmiştir. Eğitim çağında zorla evlendirilerek domestik bir hayatta dişilik niteliğiyle yaşamak zorunda kalan kadın kadınlık kültürünü edinememiştir. Kadının dişiliğiyle işlenmesi,

bir beden işçiliğine mahkûm edilmesine, zevk unsuru olarak görülmesine, sosyal hayatta ve iş hayatında yer edinememesine yol açmıştır. Ticari bir sözleşme niteliğindeki nikâh, kadını aileyi kurtaracak mülk, para ve çıkar duygusuna karşı bir takas unsuru konumuna indirgemiştir. Güner Sümer'e göre kadının eğitim olanaklarından tam olarak faydalanması, bir meslek sahibi olması ve sosyal hayatta söz sahibi olması sonucunu doğuracaktır. Meslek sahibi kadın, Virginia Woolf'un kurtuluştaki ana koşullarından biri olarak gördüğü ekonomik özgürlüğünü elde edecektir.

Sevda Şener'in tipoloji yaklaşımındaki erkek tipleri, genç erkek tipleri, fırsatçı ve tüccar tipleri şeklinde sınıflandırılmıştır. Güner Sümer'in dramatik metinlerinde ülkücü aydın tipine iki, olgun erkek tipine iki, sorumsuz genç erkek tipine dört, duygulu genç erkek tipine iki, fırsatçı tipine bir, tüccar tipiniyse iki model tespit edilmiştir. *Ölü Mevsimler* adlı dramatik metindeki iki tip Ferit ve Hasan ülkücü aydın tipine model oluşturacak özelliklerle donatılmıştır. Almışlı yılların devrimci aydın tipi iki modelde yansımasını bulur. Düşünce suçlusu konumundaki iki genç kovuşturmalar atlatmak, toplum tarafından dışlanmak durumunda kalıp topluma ve kendilerine yabancılaşırlar.

Güner Sümer'in dramatik metinlerinde tespit edilen olgun erkek tipleri *Yarın Cumartesi*'deki Tarık ve *Bozuk Düzen*'deki Hakkı'dır. İki tip de gerilimin yüksek olduğu durumlardaki yapıcı, toparlayıcı ve sakin tavırlarıyla hareket ederler. Tarihsel aile kurumunda reis konumundaki babanın yokluğu iki tipi de aile reisliği konumuna yükseltmiştir. Ekonomik, politik, toplumsal ve ahlâksal bunalımlara olgunlukla yaklaşarak aile birliğini korumaya çalışırlar.

Genç erkek tiplerinden sorumsuz genç erkek tipine *Bozuk Düzen*'deki Turgut, *Yarın Cumartesi*'deki Fikret, *Aşk Bir Masaldır*'daki Sezai ve Yılmaz örnekleri uygun bulunmuştur. Sorumsuz genç erkek tipi bohem hayatın, kısa yoldan zengin olma düşüncesinin, yasa dışı işlerin batağına sürüklenmenin örneklendiği tiptir. Kapitalist çarkın dişlilerinden biri durumundaki genç erkek ahlâksal bunalımlar yaşar. Çünkü aile kurma düşüncesi ve mutlu gelecek hayalleri, maddi gereksinimlerin ağırlığıyla örselenmiştir. Sorumsuz genç erkek tiplerindeki başka bir sorunsal, ergenlik çağındaki bireylerin özgürlüklerine ket vuran toplumsal perspektifin eleştirisidir. Cinsellikle ilgili soru işaretlerini yanıtlamakta güçlük çeken ergen birey toplum

tarafından baskıya uğramıştır. Bu gencin sorumsuz bir tavra bürünmesi kaçınılmazdır.

Duygusal genç erkek tipi, Güner Sümer'in çizdiği iki tiple modellenmiştir. *Bozuk Düzen*'deki Ömer ve *Ölü Mevsimler*'deki Dimitri bu tipin tespit edilen örnekleridir. Duygusal genç erkek tiplerinden Ömer birey kökenli bir duygusallığı yaşarken Dimitri ise yabancı bir kültürde toplumsal izolasyona tabi olmuştur. İki tip de sanatçı ruhlu, sessiz ve sevgi dolu olarak çizilmişlerdir. Bu iki tip olay örgüsünde fon karakterler olarak bırakılmıştır. Çünkü görevleri olay örgüsünde akış paralelindeki hareketleri sağlamaktır.

Fırsatçı tipi, ekonomik bakımdan kısıtlı yaşam koşullarında kurtuluşu "çalmak" eyleminde bulan tipi temsil eder. Altmışlı yılların uçurumlaşmış gelir dağılımında emekle kazanılamayan refah soygunculuk, vurgunculuk ve komisyonculuk gibi yasa dışı yollarda aranır. Sümer'in dramatik yazarlığında tespit edilen tek fırsatçı tipi *Yarın Cumartesi*'deki Arif Hoca'dır. Tüccar tipiyse fırsatçı tipine paralel özellikleri barındırır. *Bozuk Düzen*'deki Kamarot Arif veya Gemici bu tipe örnek oluşturur. Kamarot Arif, ticaret burjuvazisinin yasa dışı yollarla kazandığı varlıklı yaşamın kapılarını aralama düşüncesi ekseninde çizilmiştir.

Metin And'a göre çağdaş dramatik yazarlıktaki erkek kahramanlar ataerkil özellikler taşır. Sümer'in erkek tipolojisinde ataerkil toplum yapısının izdüşümleri sahneye yansımıştır. Kadın tipolojosindeki kurban konumundaki kadınlar, erkek tipler eliyle kurban konumuna indirgenirler. Erkek tipolojisindeki baba tipleri, anne tiplerinin zıttı yönündeki tipikliği yansıtırlar. Baba tiplerinin de özel adları yoktur ve sadece "BABA" şeklinde adlandırılırlar. Baba, ataerkil yapının tutucu niteliğinin toplum genelindeki simgesidir.

Toplumcu gerçekçilik toplumun ilerlemesini bireyin aydınlanmasına bağlı kılar. Güner Sümer, toplumun ufaladığı insan portrelerini bir hümanizma durumuna getirmiştir. Sümer'in toplumsal hümanizması insanın kurtuluşu etiketiyle eğitime ve düşündürmeye yöneltir. Brechtiyen bakış açısı, eğitme ve düşündürme amacıyla yanlışın gerçekçi bir şekilde gösterilmesi izleyici üzerindeki aydınlatıcı etkiyi yaratır. Amaç yanlışı gösterip toplumsal gelişimin önünü açmaktır. Çağdaş dramatik yazarlıkta tiyatrodan eğitim amaçlı yararlanma düşüncesi teorik, teknik ve yazarlık yönleriyle irdelenmiştir. Güner Sümer ise eğitme amaçlı kaleme aldığı dramatik

metinlerini altmışlı yılların sol dünya görüşüyle birleştirerek toplumun ufaladığı ve dar elbiseyi biçtiği insan portrelerini gözler önüne serdi.

KAYNAKÇA

BİRİNCİL KAYNAKÇA

Sümer, Güner. 1961. **Yarın Cumartesi.** İstanbul: Mitos – Boyut Yayınları

_____. 1962. **Baba ile Oğul.** İstanbul: Mitos – Boyut Yayınları

_____. 1962. **Bozuk Düzen.** İstanbul: Mitos – Boyut Yayınları

_____. 1966. **Aşk Bir Masaldır.** İstanbul: Mitos – Boyut Yayınları

_____. 1966. **Ölü Mevsimler.** İstanul: Mitos – Boyut Yayınları

_____. 1972. **Hüzzam.** İstanbul: Mitos – Boyut Yayınları

_____. 2006a. **Bütün Oyunları 1.** İstanbul: Mitos – Boyut Yayınları

_____. 2006b. **Bütün Oyunları 2.** İstanbul: Mitos – Boyut Yayınları

_____. 2006c. **Bütün Oyunları 3.** İstanbul: Mitos – Boyut Yayınları

_____. 1963 "BRENDAN BEHAN". **Gizli Ordu,** İstanbul: İzlem Yayınları

_____. 1967 "Küçük Burjuvalar İçin". **Küçük Burjuvalar**, Ankara: Bilgi Yayınevi

İKİNCİL KAYNAKÇA

Ağaoğlu, Adalet. 2007. **Damla Damla Günler I – II (1969 – 1983).** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

_____. 1995. **Göç Temizliği.** İstanbul: Oğlak Yayıncılık

_____. 1984 "Çocukluğumda dinsel kitaplar dışında kitap okumak, özellikle roman okumak ayıptı". **Hürriyet Gösteri**. S.40, s.73 - 74

_____. 1983a. **Güner Sümer Toplu Eserleri I.** İstanbul: Ada Yayınları

_____. 15 Temmuz 1983b "Topluca Dinleme Geleneği", **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi 76, s.23

Akadlı, Füsun. 1984 "Ona Dair Bilmediğimiz Bir Şey: 'Adı Nalân'. **Hürriyet Gösteri sanat / edebiyat** S.40, s. 13 – 14

Akarsu, S. Günay. Mayıs 1964. "Ankara Sanat Tiyatrosu'ndan Güner Sümer'le Konuşma". **Oyun Aylık Tiyatro Dergisi** S.10, s.6 – 9

Akgün, Seçil Karal. 2009. **27 Mayıs Bir İhtilâl Bir Devrim Bir Anayasa.** Ankara: ODTÜ Yayıncılık

Akı, Niyazi. 1968. **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış 1923 – 1967.** Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları

Akkurt, Bülent. 2005. **Salyangoz ve Tiyatro Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Kuruluş Öyküsü.** İstanbul: Alfa Yayınları

Alpsal, Aysel.1965. "Sanatçılarla Konuşmalar Güner Sümer'le". **Varlık,** S. 656 s.10

And, Metin. 1973. **50 Yılın Türk Tiyatrosu**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

_____.1983. **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu.** Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Andı, M. Fatih.1995. **İnsan Toplum Edebiyat.** İstanbul: Bayrak Yayımcılık

Andaç, Feridun. 2000. **adalet ağaoğlu kitabı.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (Aktaran: Eronat, Kamuran. 2010. **"İnsan ve Eser" Adalet Ağaoğlu.** Ankara: Maya Akademi Yayınları

Asılyazıcı, Hayati. 1988 "Ayak – Bacak Fabrikası'nın Başarılı Yönetmeni Güner Sümer ile Bir Konuşma". **Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi** S.4, s. 149 – 150

Ataç, Nurullah. 2010. **Ataç'ın Tiyatro Yazıları**. Haz. Müberra Bağcı Tayfur, İstanbul: Dergâh Yayınları (Aktaran: Karaca, Alâattin. 2011.

“Ataç’ın Tiyatro Yazıları.” Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.)

Ay, Lütfi. “Bozuk Düzen”. **Milliyet Gazetesi**. 26 Şubat 1965

Belkıs, Özlem. 2003. **Kalemden Sahneye 1946’dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler.** İstanbul: YGS Yayınları

Bora, Tanıl. 2017. **Türkiye’de Siyasî İdeolojiler**. İstanbul: İletişim Yayınları

Bourner, Roland. 1989. **Roman Dünyası ve İncelemesi.** çev: H. Gümüş, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları

Camus, Albert. 2015. **Başkaldıran İnsan.** çev: Tahsin Yücel İstanbul: Can Yayınları

Cem, İsmail. 1975. **Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi.** İstanbul: Cem Yayınevi

Çelik, Yakup. 2002. **Sanat ve Edebiyatta Temel Kavramlar.** İstanbul: Nehir Yayınları

Ecevit, Bülent. 1977. “Bozuk Düzen ve Türk Tiyatrosu”. **Türk Tiyatrosu** S.423, s. 96 -97

Edgü, Ferit, 1982 “Romanda Tip Olgusu ve Tipin İşlevi Üzerine Yazarlarla Söyleşiler.” Söyl: Zeynep Karabey**, Yazko- Edebiyat,** S. 26

Engels, Fredrich, Karl Marx. 1885. **Sanat ve Edebiyat.** çev: Murat Belge, İstanbul: De Yayınevi

Eronat, Kamuran. 2010. **“İnsan ve Eser” Adalet Ağaoğlu.** Ankara: Maya Akademi Yayınları

Gerçek, Selim Nüzhet. 1966 “Yerli Tiyatro”. **Türk Dili Tiyatro Özel Sayısı**., C: XV, S: 178, s. 714-715

Güntekin, Reşat Nuri.1976 “Tiyatromuzun Sakat ve Tehlikeli Tarafları”. **Reşat Nuri’nin Tiyatro İle İlgili Makaleleri**, haz. Kemal Yavuz, İstanbul: MEB Yayınları

Gürpınar, Hüseyin Rahmi.1968. **Hazan Bülbülü.** İstanbul: Atlas Kitabevi

İmzasız. 1925. "Adaptasyon Hastalığı". **Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923 – 1960 I**, haz: Yrd. Doç. Dr. Efdal Sevinçli, Prof. Dr. Özdemir Nutku Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Yayınları: 14

Kantarcıoğlu, Sevim. 2009. **Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya.** İstanbul: Paradigma Yayıncılık

Kara, Muzaffer Ayhan. 2004. **Türk Siyasal Yaşamında 1961 Sonrası Bir Olgu Demokrasi ve Uzlaşma Kültürü Açısından Koalisyonlar.** İstanbul: Otopsi Yayınları

Kaplan, Mehmet. 1994. Türk **Edebiyatı Üzerine Araştırmalar – 3 Tip Tahlilleri.** İstanbul: Dergâh Yayınları

Kışlalı, Mehmet Ali. 1965. "Bozuk Düzen". **Milliyet Gazetesi.** 3 Kasım

Lukacs, George. 1986. **Çağdaş Gerçekliğin Anlamı.** çev. Cevat Çapan, İstanbul: Payel Yayınları

_____. 1987. **Avrupa Gerçekçiliği.** çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yayınları

Moran, Berna. 1982. "Romanda Tip Olgusu ve Tipin İşlevi Üzerine Yazarlarla Söyleşiler", Söyl: Zeynep Karabey, **Yazko- Edebiyat**, S. 24

_____. 2015. **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1.** İstanbul: İletişim Yayınları

_____. 2016. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.** İstanbul: İletişim Yayınları

Nutku, Özdemir (1964) "Gizli Ordu." **Milliyet Gazetesi**. 19 Mart 1964

_____. 1968 "Kültür Emperyalizmi Üzerine", **Türk Dili**, Ağustos 1968, C: XVIII, S: 203, s. 528-531

_____. 1969b “Tiyatro: Ulusal Kimlik ve Tiyatro”, **Türk Dili**, Eylül 1969, C: XX, S: 216, s. 739-745

_____. 1999. **Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu.** İstanbul: Özgür Yayınları

Oktay, Ahmet. 1986. **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları.** İstanbul: Bilim/ Felsefe/Sanat Yayınları

Özlü, Demir. 1984. “Güner Sümer ve Mavi Hareketi” **Yazko Edebiyat,** S.41 – 42, s.145 - 148

Rıfat, Mehmet. 2008. **Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları.** İstanbul: Sel Yayıncılık

Sav, Atila.1985. “Hüzzam”. **Milliyet Gazetesi.** 04 Şubat 1985

Stevick, Philip(1988) **Roman Teorisi.** çev: Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları

Sun, Muammer, Murat Katoğlu. 1993. **Türkiye’nin Kültür Sanat Sorunları.** Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Şener, Meral. 1968 “Ankara Sanat Tiyatrosu’ndan Güner Sümer”. **Varlık,** s.717 c13

Şener, Sevda. 1971. **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi Kültür Sorunları.** Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları

_____. 1972. **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan 1923 – 1972.** Ankara: Ankara Üniversitesi Dil - Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları

_____. 1998a. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi.** Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

_____. 1998b. **Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Tiyatrosu.** Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları

_____. 2003. **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu.** İstanbul: Alkım Yayınları

_____. 2006. “Güner Sümer” **Güner Sümer Toplu Oyunları 2.** İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Tayfur, Müberra Bağcı. 2010. **Ataç’ın Tiyatro Yazıları**, İstanbul: Dergâh Yayınları

Tunalı, İsmail.1993. **Marksist Estetik.** İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi

Ulunay, Cevat. 1965. “Bozuk Düzen”. **Milliyet Gazetesi**. 26 Nisan 1965

Ural, Şafak. 2006. **Pozitivist Felsefe**, İstanbul: Say Yayınları

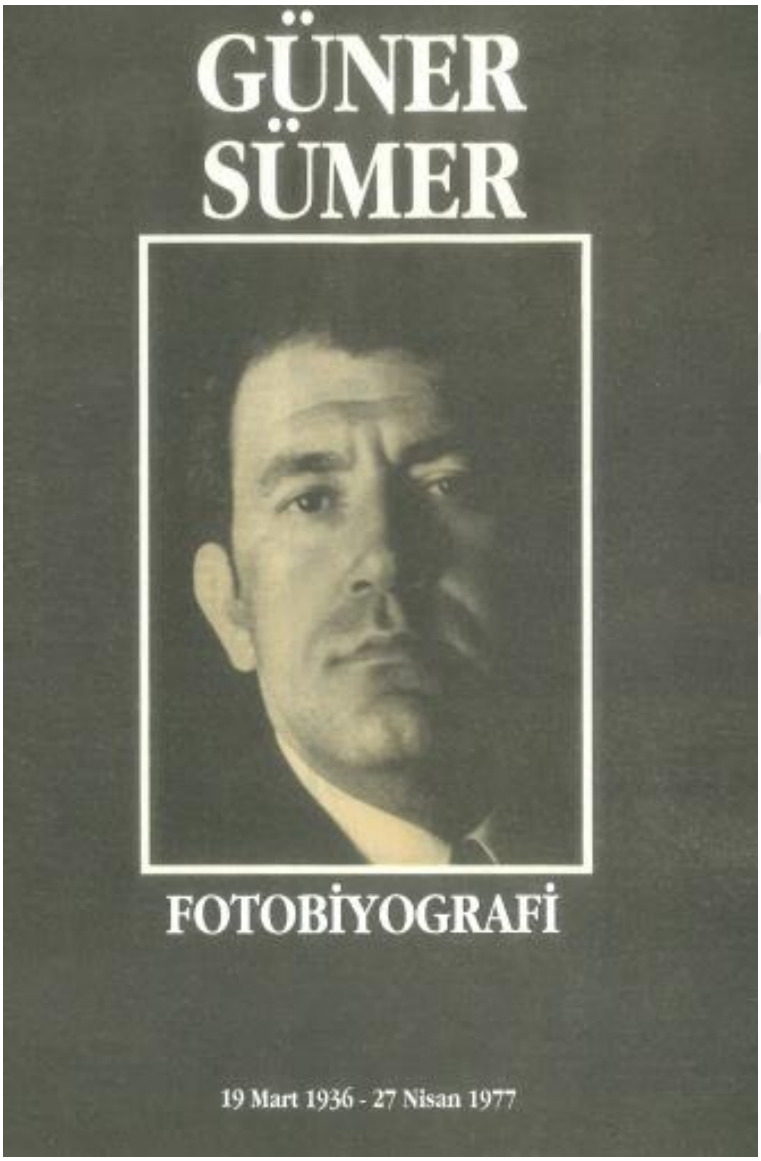
Yüksel, Ayşegül. 1977 “Güner Sümer’i Yitirdik” **Özgür İnsan**, C. 6, S.44, s.63 – 64

_____. 1985 “Ankara’da Tiyatrolar” **Hürriyet Gösteri,** S.71, s.96 - 97

Wellek, Rene, Austin Varen.1993. **Edebiyat Teorisi**. çev: Doç. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel. İzmir: Beta BASIM YAYIM DAĞITIM A.Ş.

EKLER

Ek 1. Güner Sümer fotobiyografyasının kapak fotoğrafı.



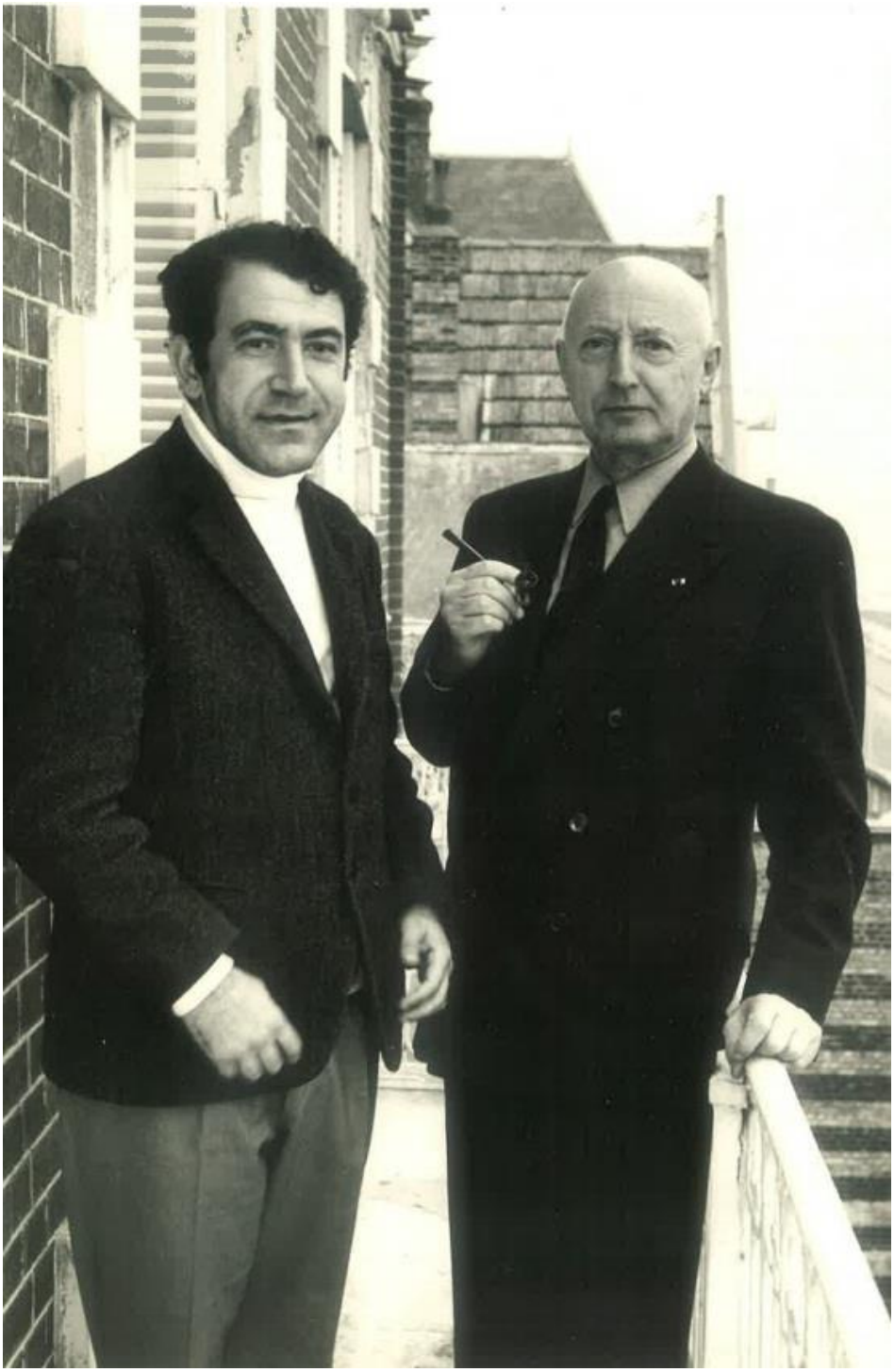
Ek 2. Güner Sümer'in 3 Temmuz 1965 tarihli *Ses* dergisinde yer alan kısa haberi.



Güner Sümer

Henüz 29 yaşında. İlk eserini 5 yıl önce Kenterler oynadılar. İkinci eseri «Bozuk Düzen» İstanbul'da mevsimin gözde telifi oldu ve nihayet Güner Sümer, Ankara'da bu yılın en iyi sahneye koyucusu unvanını aldı.

Ek 3. Güner Sümer sinema yönetmeni Destanque ile Fransa'da.



Ek 4. Güner Sümer Destanque ile.



Ek 5. Güner Sümer *Ayak Bacak Fabrikası*'nda.



Ek 6. Güner Sümer *Ayak Bacak Fabrikası*'nda.



Ek 7. Güner Sümer, Brendan Behan'ın *Gizli Ordu* adlı dramatik metninde.



Ek 8. Güner Sümer *Bozuk Düzen*'de.



Ek 9. Güner Sümer'in AST'deki bir sahnesinden.



Ek 10. Adalet Ağaoğlu'nun Güner Sümer'in hayatını işlediği "Hüzzam Mavisi" adlı minimalist öyküsü.



En Kısa Öykü

Hüzzam Mavisi

ADALET AĞAOĞLU

1936 yılının Mart ayında doğdu. Bir yaşında boğmacâ, iki yaşında söğüt dalından bir atı, üç yaşında gök mavisi bir tulumu, dört yaşında ise tahta sandalyeden bir kamyonu oldu. Beş yaşında, dört yaşındaki bir kızı Başkent'in Meşrutiyet Caddesi'nden Kızılay Alanı'na kaçırdı. Yakalanıp tutuklandı. Büyükbabasının yanına sürgüne yollandı. Altı yaşında oyuncak bir davul buldu. Sokak sokak dolaşıp davulun tokmağını vurdu. Yedi yaşında kömürlükte Karagöz oynattı. Kömürlüğe giriş biletlerini kendisi sattı. Dokuz seyirci gelidi. Sekiz yaşında edebiyat dergisi sahibi. Çıkardığı tek nüshayı on dört kişiye okuttu; karşılığına on dört teşekkür aldı. On yaşında, yaralı bir serçenin fotoğrafını çekti. Göklerin ve denizlerin önü açık mavilikleri sevdi.

On sekiz yaşında başka mavi dostları oldu. "Mavi", birlikte çıkardıkları dergiye ad kondu. Çocukların ve on sekizindeki gençlerin dünyasına karanlığı yaşam diye verenlere kırgın şiirlerle hikâyelerini en çok burda yazdı. On dokuzunda Üniversite Tiyatrosu'nda ve Sahne Z'de insanları tiyatroyla görünmeyeni göstermek istedi. Büyü tutu, ama yirmisini geçince askere gitti. Sanattan arsızın tek boyutlu insanlar dünyasına göç, tek boyutlu insana karşı ilk kesin tepkisini getirdi. Uzun boylu ilk sahne oyunu "Yarın Cumartesi"yi yirmi ikisinde yazdı: (Dertlenmeyin, yarın cumartesi. İzinli çıkarsınız. Gece denize girer, ellerinizi yakamozlandırırsınız). Yine yirmi iki yaşında, ilk aşkının dağı Kızılay'da özgürsüzlüğe karşı duran yaşıtları gibi birçok cop yedi. Yirmi dört yaşında tiyatro öğrenimi için Paris'e gitti. "Yarın Cumartesi"nin sahnelenişinde bulunamadı. Babasından biç destek ve yardım görmedi. Bunu görenlerle de konuşabilmeye çalıştı ama pek beceremedi. Buna karşın 'bozuk düzen'in birbirine düştüğü, ezdiği, aralarında sevgisizliği bir mikrop gibi çoğaltığı insanları gördü. Bu düzenin kendisini gördü. Gördüğünü yazdı. Adına "Bozuk Düzen" dedi ve ilk büyük çığlığını attı: İnsanları sevmek için ille ölmelerini mi beklemek gerek? Yirmi altı yaşındaydı. Yazdığını arkadaşı Asaf'la omuz omza çalıştıkları AST'ta sahneledi. Aynı tiyatroda "Godot'yu Beklerken"de oynarken trajik durumlara gülmenin zoruyla sahnede fitik oldu. Füsuyla birlikte yaşamayı nerdeyse sevdi ve benimsedi. Onu, yeniden fırladıkça geri tıkıştırarak AST'ta pek çok başarılı oyunun sahnelenişine imzasını attı. Bir çoğunda oynadı. AST'ın Anadolu turnesinde geçirdiği trafik kazasında Asaf'ın en çok yitirenlerden biri oldu. Kazadan kendi alnında bir dikiş izi kaldı. Yarası dikiş altında işledi. Otuz üç yaşında tiyatroda tek boyutlu sanatçıyla, kapı önünde tek boyutlu devrimciyle müşerref oldu. Gelişimin çok boyutlu zenginliğini elinde kalan tek şeyle, yaşamıyla savundu. Battı çıktı; yeniden battı, yeniden çıktı ve otuz altı yaşında tek boyutluluğa karşı "çihe su verilmiş bir çelik gibiyim' dedi. Bu bileniği sevdiği kadar güzel kadınları da sevdi. Ucu sivri acıyı tanıdı. İçkisini ihmal etmedi. Yüreğini sıcak tutan her masaya yürekten kopma dizelerini bıraktı. Otuz dokuzunda baba oldu. Oğlunun adını, ecelsiz genç ölümlere saygı, Sinan diye koydu. Sonra gitti, Gülhane Parkı'nda, üstünde üç yaşının mavisi bir gömlekle güneşe karşı oturdu. O resimde yorgun durdu.

Kırk yaşında sol bacağında kara bir ben çıkardı. Kara benle barış içinde yaşamak istedi ama, hasta hücreler gövdesinde başıbozuk ordular gibi ansızın hücuma geçti. Bu selamsız saldırıyı önlemek üzere Londra'ya giderken Paris vitrinlerinden birinde, tutuklanıp kurutulmuş mavi bir kelebek gördü. Çınar yaprağı büyüklüğünde, kurutulup çerçevelenmiş mavi bir kelebek. Çok iri ve çok mavi. Onurlu ve dinî kanat çırpıp dururken yaşama o an durdurulmuş en mavi kelebek. Kendini kendisine ilk kez sunarcasına satıcıdan bu tutuklu ve çerçevelenmiş mavi kelebeği istedi:

"Şu hüzzam mavisi kelebeği bana verir misiniz?"

Kırk bir yaşında, o hüzzam mavisi kelebeği duvara asarak çekip gitti.

Adı Güner Sümer. Bir yıldır kayıp. Gözü arkada gittiği söyleniyor. Bir tahmine göre de Asaf, Sermet, Sevgi, Oğuz, öteki Oğuz ve yaşıtı daha bazı sanatçı-yazar dostlarıyla birlikte olduğu.

Bu öykü Adalet Ağaoğlu'nun "Sessizliğin İlk Sesi" kitabında yayınlanmıştı.

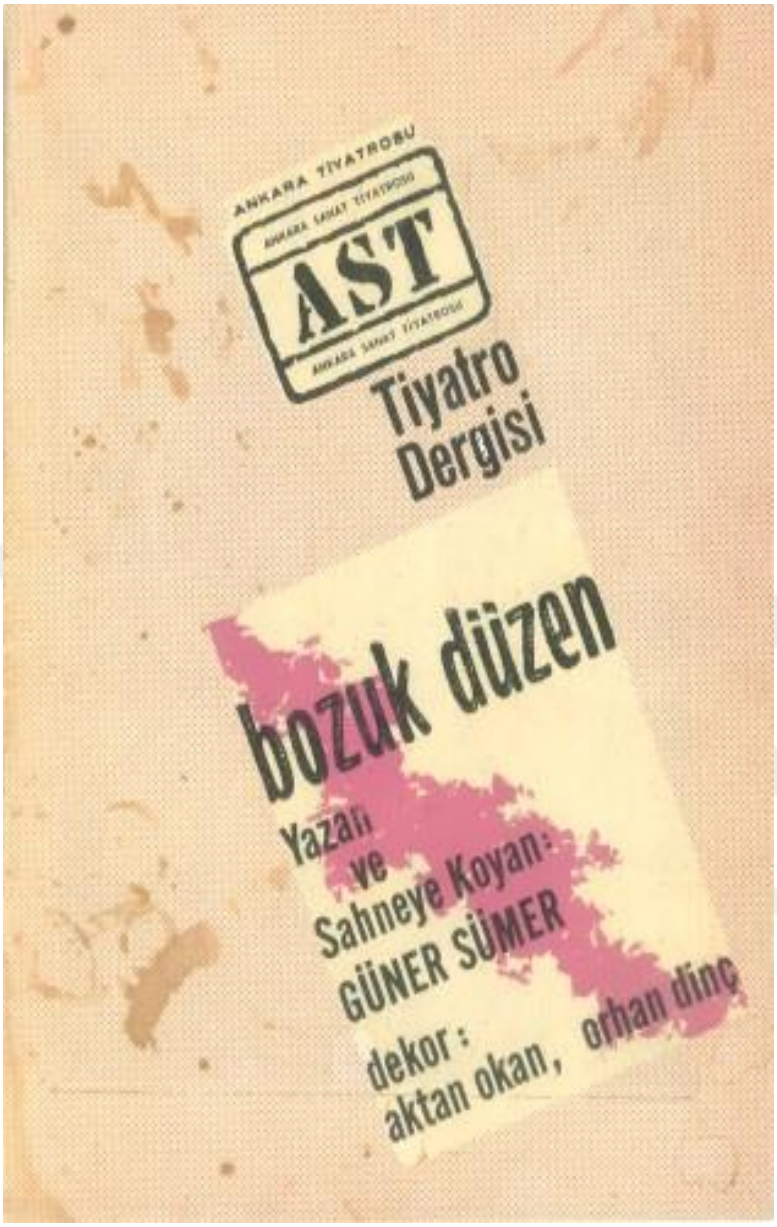
Ek 11. Güner Sümer kanser tedavisi sırasında Paris'te.



Ek 12. Güner Sümer kanser tedavisi sırasında Paris'te.



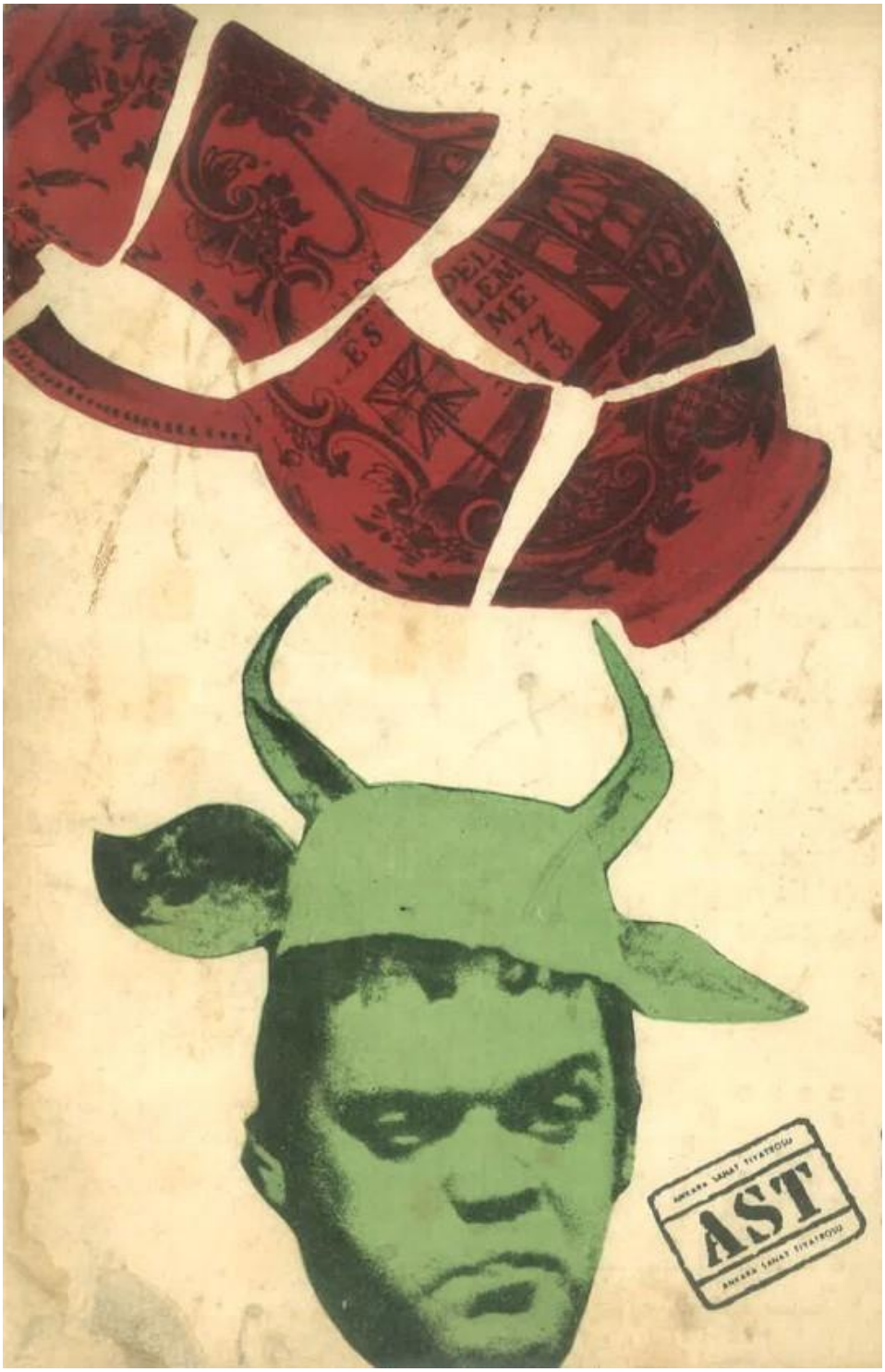
Ek 13. *Bozuk Düzen'*in AST'deki ilk afişi.



Ek 14. Brendan Behan'ın *Gizli Ordu* adlı dramatik metninin AST'deki prömiyerinden bir kare.



Ek 15. Güner Sümer'e ait bir tiyatro afişi.



Ek 16. AST'ye ait bir tiyatro afişi.



Ek 17. *Bozuk Düzen* adlı dramatik metne ait tiyatro afişi.



Ek 18. Güner Sümer, bir oyun sırasında Serap Tayfur'la.



Ek 19. Güner Sümer'in AST'de oynanan *Bozuk Düzen* adlı piyesinde Semiramis Pekkan'la Erkan Yücel.



Ek 20. Serap Tayfur ve Aysan Sümercan *Bozuk Düzen*'in bir sahnesinde.



Ek 21. Haldun Taner Sahnesi'ndeki *Bozuk Düzen* temsilinden bir sahne. Sağ başta Mazlum Kiper, oyunun iki temel direği Nedret Güvenç (ortada) ve Fuat İşcan görülmektedir.



Ek 22. *Milliyet* gazetesinden *Bozuk Düzen*'le ilgili bir gazete küpürü.



BOZUK DÜZEN

Ankara Sanat Tiyatrosunda başarı ile oynanan Güner Sümer'in bu oyununu eleştiriciler Türk Tiyatrosunda ulaşılan bir merhale olarak yorumluyorlar. Kitap halinde yayınlanan eserin fiatı 4 liradır.

BİLGİ YAYINEVİ
Sakarya Caddesi No: 8
Yenişehir — Ankara

Cumhuriyet — 13596

BOZUK DÜZEN — Ankara Sanat Tiyatrosu, geçen yıl İstanbul'da büyük sükse yapan, Haldun Dormen tarafından filme de alınan, Güner Sümer'in «Bozuk Düzen» piyesini sahnesine almış. Yazarın sahneye koyduğu eser, Ankara'da mevsim başının en güzel oyunu.. İstanbul'dan misafir olarak gelen İsmet Ay, eski rolünde şimdi daha başarılı, daha hakim... Sahne'de onyedi dakika kalıyor İsmet. Fakat her repliği alkışlarla karşılanıyor. Bu oyunla sahneye geçen Semiramis Pekkan, o kadar rahat, o kadar tabii ki, insan bu rahatlığın nereden geldiğini bir türlü anlayamıyor.

Ek 23. Güner Sümer'i konu alan bir gazete küpürü.



Güner Sümer'in sahneye koyduğu

"GERGEDAN,,I, YAZARI IONESCO DA SEYREDECEK

ANKARA, ÖZEL

Devekuşu Kabare Tiyatrosu, kasım ayı ortalarında **İonesco'nun «Gergedan»** adlı oyununu İstanbul'da oynamaya başlayacak ve oyunun yazarı da oyununu seyretmek için ülkemize gelecektir.

Oyunu sahneye koyan **Ankara Birlik Sahnesi Dramaturg ve Sanat Yöneticisi Güner Sümer** bu konuda şunları söylemiştir:

«Birlik Sahnesi çalışmaları yanında, Ankara'da bulunan Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda da İonesco'nun «Gergedan»ını hazırlıyoruz. Kasım ortalarında İstanbul'da başlayacak olan oyunu yazarı da gelip seyredecek. Muhsin Ertuğrul'un **tavsiye ettiği oyunu kabare türüne** Haldun Taner **uyguladı.»**

Ankara Birlik Sahnesi Ve Devekuşu Kabare Tiyatrosu çalışmaları yanısıra Güner Sümer önümüzdeki günlerde İstanbul'a giderek, **Kent Oyuncuları'nda Gorki'den** çevirdiği **«Ayak Takımı Arasında»**yı sahneye koyacaktır.

GÜNER SÜMER

Ek 24. Ayton Sert (Rio Rita), Gündüz Kalıç (Grace), Aysan Sümercan (Colette), Bilge Erkan (Shirley), Tezer Özlü (Baba); *Gizli Ordu*'nun genelev dekoru içinde oynanan sahnelerinden birinden.



Ek 25. Güner Sümer'in yaşama veda edişinin on dokuzuncu yılında Fatma Oran tarafından kaleme alınan yazı.

Güner Sümer'i on dokuz yıl önce yitirmiştik

Yüreğinin müziği vardı yanında

FATMA ORAN

Ölümünün ondokuzuncu yıldönümünde, anısı önünde bir tiyatrocu selamıyla eğildiğimiz Güner Sümer; Ankara-Nallıhan'da, 18 Mart 1936'da herkes gibi geldi dünyaya; göbekle. Göbek kordonunu kestiler, poposuna birkaç şaplak patlattılar. Merhaba. Yeryüzündeydi. Dümensiz bir gemi. Yıldızlara baktı, sonra göbeğine. Gözler vardı her yanında. Sürekli bir akım. Bir deri değiştirme.

Yalnız bir adamdı. Yüreğinin müziği vardı yanında. Söyleyecek şey olduğunda yazıyor, verecek şeyi olduğunda veriyordu.

Uzun konuşmazdı, çok da konuşmazdı. Orta boylu, irice yapılıydı. Kocaman çenesi vardı, bir de gevrek kahkahası... Bencili, cimrisi, hodbini olmaması gereken bir sanatın 'usta'sıydı. Tiyatrocuydu. Şairdi. Yazardı. Yönetmendi. Çevirmendi. Hayatın kendisine sunduğu küçük şeylerle mutluluk duymasını bilen nadir insanlardandı. İlk şiir ve öyküleri 1952-56 yılları arasında Ahmet Oktay, Ferit Edgü, Demir Özlü, Hilmi Yavuz, Ece Ayhan ve Yılmaz Gruda'yla birlikte çıkardıkları Mavi dergisinde yayımlanan Güner Sümer; Şairler Yaprağı, Yelken ve Ufuklar dergilerinde öyküler, kısa oyunlar ve tiyatro eleştirileri yazdı. Brendan Behan ve Maksim Gorki'den çeviriler yaptı. Öğrencilik yıllarında, Ankara Hukuk Fakültesi'nin tiyatro topluluğunda ve Tiyatro Z'de çalıştı.

Hukuk Fakültesi'ndeki öğrenimini yarıda bırakarak Paris'e giden ve orada Dullin Okulu'nda oyunculuk eğitimi gören Güner Sümer, Jean Vilar ve Georges Wilson'a asistanlık yaptı. Paris dönüşü, İstanbul'da Asaf Çiyiltepe'nin öncülüğünde kurulan Arena Tiyatrosu'nda görev aldı. Sahneye koyduğu oyunlarda titiz tutumuyla dikkati çeken Güner Sümer, kitap olarak da yayımlanan Yarın Cumartesi (1962) adlı oyunuyla ünlendi. 1963'te Çiyiltepe'yle birlikte Ankara'ya giderek Ankara Sanat Tiyatrosu'nun kuruluşuna katıldı; perdeyi Godot'yu Beklerken'le açtılar. Gizli Ordu, Bozuk Düzen, Mezarsız Ölüler, Ayak Bacak Fabrikası, Küçük Burjuvalar, Durand Bulvarı, Eskici Dükkanı, Kuyruklu Yıldız Altında gibi büyük yankılar uyandıran oyunları burada sahnelediği ve rol aldı.

Çiyiltepe'nin ölümünden üç yıl sonra ücret anlaşmazlığı yüzünden greve gidilmesinin ardından birkaç arkadaşıyla birlikte ayrıldı AST'tan. İstanbul'a geldi; burada İstanbul Sanat Tiyatrosu'nu kurdu. Olmadı. Aynı dili konuşanların bir arada olmadığı yıllardı; 70'li yıllar. Nefret, şiddet önyargı, insan hayatına saygısızlık gibi şeyle vardı; insan haklarına saygısızlığın tablosu çiziliyordu...

İlk kez İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Kadıköy Bölümü'nde 15 Ocak 1964'te sahnelediği; inandırıcı bir dil ve duyarlı bir üslupla yazdığı (Anadolu'dan İstanbul'a göçen orta halli bir ailenin sorunlarını konu alan) Bozuk Düzen adlı oyunu 23 Şubat 1977'de yine aynı tiyatroda bir kez daha sahnelendi. Bu, onun son tiyatrocu selamıydı.



Sümer'den geriye oyunlar ve kitaplar kaldı.

Altmış üç gün sonra, otuz sekiz insanın 'eziterek' öldüğü o kanlı 1 Mayıs kutlamasına birkaç gün kala, bacaktan gövdeye yayılan aklı almaz bir kanser oluyla aramızdan ayrıldı. 27 Nisan'da...

Yüzeysel, üstünkörü, kolay yargılara varmaya çok yatkın insanlarımızın arasında yüreğinin derinliklerinde yatan saf aşkı; o romantik saflığı aramayı sürdürürken, o sonsuz şefkat duygusuyla kendini sakınmayı unutup bir çiçek kokusunun ardına düşebilen bir insandı; bir duygu durumundan bir başka duygu durumuna; öfkeden hüzne, azarlayıcı bir sözden saf bir yaşama sevincine ve bir çocuk içtenliğiyle geçişlerdeki baş döndürücü beklenmedikliklе...

Eksilerek yaşıyoruz. Bizleri bir arada tutan bağlar kopmuş durumda ve bu bağları sağlamlaştırmak içimizden gelmiyor. Duygularımızın en küçük bir parçasını bile ulaştırabileceğimiz kimsecikler yok; kalmadı...

Martta doğup, nisanda dünyayı terk eden Güner Sümer'den bize kalan iki ciltlik bir kitap (Toplu Eserleri-Ada Y.) oyunlar; Hüzzam (Devlet Tiyatroları, 1984-Tomris Oğuzalp/Baba ile Oğul; Hadi Çaman-Yüksel Gözen), adını Nurhak dağlarında sinsice pusuya düşürülüp öldürülen gözüpek, yiğit bir devrimciden alan ve şimdi yirmi bir yaşında olan oğlu Sinan ve ille de anılar. Yaşanan ise 'orada' kalıyor işte...

DEMOKRASİ Sanat

27 NİSAN Cumartesi

Ek 26. Gökhan Teker, Barış Manço Kültür Merkezi'nde Güner Sümer'in eşi Suna Selen'le Sümer'in hayatı ve sanatı hakkında konuşurken.



ÖZGEÇMİŞ

1990 yılında İstanbul'da doğdu. 2013 yılında Anadolu Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden lisans derecesini aldı. 2011 yılında Bilgi Üniversitesi'nde düzenlenen Gezi Yazısı Yarışması için kaleme aldığı yazı 208 yazı arasından ilk yirmiye girdi. Beykoz Halk Eğitimi Merkezi'nde İngilizce öğretmenliği ve UNİCEF'e bağlı bir okulda Suriyeli mültecilere Türkçe öğretmenliği yaptı. Akademik faaliyetlerine devam ediyor.