

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

MURATHAN MUNGAN'IN OYUN YAZARLIĞI

"SAYFADAKİ GİBİ" ÖRNEĞİNDE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nataliia LAVRENTEVA

MART - 2017

TRABZON

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

MURATHAN MUNGAN'IN OYUN YAZARLIĞI

"SAYFADAKİ GİBİ" ÖRNEĞİNDE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nataliia LAVRENTEVA

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Fırat CANER

MART - 2017

TRABZON

ONAY

Nataliia LAVRENTEVA tarafından hazırlanan Murathan Mungan'ın Oyun Yazarlığı "Sayfadaki Gibi" Örneğinde adlı bu çalışma 14.04.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilimi dalında **yüksek lisans tezi** olarak kabul edilmiştir.



(Başkan)

Prof.Dr. Sevinç Üçgül



(Danışman)

Yrd.Doç.Dr. Fırat Caner



(Üye)

Yrd.Doç.Dr. Murat Aşçı

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım. ... / ... /

Prof.Dr. Yusuf SÜRMEEN

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada orijinal olmayan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

Nataliia LAVRENTEVA

21.03.2017

ÖNSÖZ

Tiyatro ve onun ayrılmaz bir parçası olan oyunlar, toplumun kültür hayatında önemli bir yer tutar. Tiyatro edebiyatı seslendirerek gerçek anlamda duyulmasına fırsat verir, insanların kalplerine giden kısa yollar icat eder. Farklı dillerden çevirilen oyunlar sayesinde okuyucular ve izleyiciler dünyanın herhangi bir yerinde vücuda gelen eserleri doğrudan seyredebilir ve onlarla ilişki kurabilir.

Tiyatro sanatına dair bahsettiğimiz söz konusu özellikler tezimizin çalışma sahasının şekillenmesinde belirleyici rol oynamıştır. Tiyatro oyunlarına ilgi duyan bir öğrenci merakıyla ve danışman hocamın yüreklendirici tutumuyla, daha önce Rusçaya çevrilmemiş bir Türk yazarın dramatik eserlerini, yakın gelecekte eserin kendisini çevirmek üzere, incelemeyi hedef edindik. Bu hedefi, Murathan Mungan'ın oyun yazarlığını inceleme fikri izledi. Murathan Mungan'ın üretkenliği, yazmış olduğu eserlerin çeşitliliği, oyun yazarı olarak onu seçmek konusunda heyecanımızı arttırmıştı. Murathan Mungan, sanatı, sanatının barındırdığı tür, konu, oyun kişileri ve kaynakların bolluğu ile bir derecede Türkiye'deki edebi durumu yansıtarak bir Rus olarak bana Türk sanatını tanıma fırsatı vermiştir. Analiz için yapısal, biçimsel ve sembolik olarak günümüz dramatik eserlerinden ayrılan "Sayfadaki Gibi" adlı postmodern oyun seçilmiştir.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde, Türkiye'de yaşadığım süreç boyunca bana her türlü yardımı sunan ve desteğini benden esirgemeyen tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Fırat Caner'e, çalışmaya değerli eleştirileriyle katkı sağlayan Prof. Dr. Sevinç Üçgül'e, Yrd. Doç. Dr. Murat Aşçı'ya ve Prof. Dr. Ludmila Muhammad'a teşekkürlerimi sunarım.

Trabzon, 2017

Natalia LAVRENTEVA

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
ÖZET	VII
ABSTRACT	VIII
TABLolar LİSTESİ	IX
KISALTMALAR LİSTESİ	X
GİRİŞ.....	1-6

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MURATHAN MUNGAN'IN HAYATI, SANATI, ESERLERİ VE OYUNLARIN ÖZETLERİ	7-46
1.1. Murathan Mungan'ın Hayatı.....	
1.2. Murathan Mungan'ın Eserleri	9
1.3. Murathan Mungan'ın Sanat Anlayışı	12
1.4. Oyun Yazarı Murathan Mungan.....	23
1.4.1. Tiyatro Anlayışı.....	23
1.4.2. Oyunların Özetleri	30
1.4.2.1 Mahmud ile Yezida	30
1.4.2.2. Taziye	33
1.4.2.3. Geyikler Lanetler	37
1.4.2.4. Mutfak	40
1.4.2.5. Bir Garip Orhan Veli	46

İKİNCİ BÖLÜM

2. "SAYFADAKİ GİBİ" ADLI OYUNUN ANALİZİ	47-83
2.1 <i>Kağıt Taş Kumaş</i> ve "Sayfadaki Gibi" Hakkında Ön Bilgiler	47
2.2. <i>Kağıt Taş Kumaş</i> Adlı Kitapta Yer Alan Diğer İki Oyunun "Sayfadaki Gibi" ile Bağlantısı.....	49

2.3. "Sayfadaki Gibi" Oyunun Yapısı	51
2.3.1. Olaylar	51
2.3.2. Kişi Kadrosu.....	53
2.3.3. Zaman ve Mekân	53
2.4. "Sayfadaki Gibi" Adlı Oyununda Dramatik Eserlere Ait Kuralların Bozulması	54
2.5. Tiyatroda Postmodernizm ve Bir Postmodern Tiyatro Oyunu Olarak "Sayfadaki Gibi"	57
2.5.1. Metinlerarasılık	60
2.5.2. Meta dram	62
2.5.3. Üst-metinsellik	64
2.6. İzleklerin Yaspısalıcı Yöntemle Tespiti	66
2.7. Oyunun Yorumlanması	70
SONUÇ.....	84
YARARLANILAN KAYNAKLAR.....	87
ÖZGEÇMİŞ.....	94

ÖZET

Murathan Mungan, kendine özgü şiir, öykü, roman ve tiyatro anlayışına sahip şair, yazar ve oyun yazarıdır. Kendi eserlerinde de ön plana çıkarttığı solcu, Kürt, eşcinsel gibi birçok kimliğe sahiptir. Murathan Mungan, çeşitli konulara değinerek hem geniş hedef kitlesi için hem de özel entelektüel okur ve izleyicilere yönelik eserler yazmaktadır. O, dilini ustalıklarla kullanır: her eserin türüne ve özelliklerine uygun kelime hazinesini seçer. Murathan Mungan'ın bu çok yönlü kişilik özelliklerinden yola çıkarak, tezin ilk bölümünde hayatı, bir bütün olarak sanatı, tiyatro anlayışının detaylı incelenmesi ve dramatik eserlerinin özetlerine yer verilir.

Çalışmanın ikinci bölümünde 2002 yılında yazılan ve daha sonra *Kağıt Taş Kumaş* adlı kitaba dâhil olan "Sayfadaki Gibi" oyunu detaylı olarak incelenir. Ayrıca bu bölümde oyun aşamalı olarak yapısal açıdan (olay örgüsü, oyun kişileri, zaman ve mekan) irdelenir; *Kağıt Taş Kumaş kitabındaki* diğer iki oyunla olan bağlantısı analiz edilir; oyunun dramatik eserlere ait kuralları bozması incelenir; oyunun postmodern olduğu ve postmodern özellikleri (metinlerarasılık, üstkurmaca, üstmetinsellik) taşıdığı kanıtlanır; eserdeki sembollerin şeması oluşturulur; sembollerle oyunun analizi yapılır. Böylece, Murathan Mungan'ın dramatik eserleri bir bütün olarak yorumlanıp, "Sayfadaki Gibi" oyunu çeşitli yöntemlerle irdelenir.

Anahtar Sözcükler: Mungan, Tiyatro, Yorum, Sayfadaki Gibi

ABSTRACT

Murathan Mungan is a poet, writer and playwright with his own poetry, stories, novels and understanding of theatre. He has many identities such as leftist, Kurdish, and homosexual, which are also in the foreground in his works. Murathan Mungan refers to various topics and writes for a massive target audience as well as for the private intellectual readers and viewers. He uses the language professionally: he chooses the vocabulary appropriate to the type and characteristics of each piece. Deriving from these versatile personality traits of Murathan Mungan, the first part of the thesis contains a summary of life as a whole, art, understanding of theater, and dramatic works.

In the second part of the work, the play "Like on The Page", which was written in 2002 and was later included in the Paper Stone Fabric book, is examined in detail. Moreover, in this section, the play is progressively analyzed in terms of structure (event knit, play characters, time and space); the connection to the other two plays in the Paper Stone Fabric book is analyzed; the violation of the rules of the dramatic works of the game is examined; it proves that the game is postmodern and carries postmodern features (intertextuality, supremacy); a diagram of symbols in the work is created; the play is considered through symbols. Thus, the dramatic works of Murathan Mungan are interpreted as a whole and the "Like on The Page" play is examined by various methods.

Key words: Mungan, Theater, Commettary, Like on The Page

TABLolar LİSTESİ

<u>Tablo Nr.</u>	<u>Tablonun Adı</u>	<u>Sayfa Nr.</u>
1	Yapısal Çözümlemesi.....	68



KISALTMALAR LİSTESİ

Çev. : Çeviren

Der. : Derleyen

Ed. : Editör

Haz. : Hazırlayan

TDK : Türk Dil Kurumu

Uy. : Uyarlayan

vb. : Ve benzeri

MY: Mahmud ile Yezida

T: Taziye

GK: Geyikler Lanetler

M: Mutfak

GİRİŞ

Murathan Mungan, Türk edebiyatının hemen her alanında eser veren önemli bir yazardır. Mungan, 40 yıl süren yazarlık serüveni boyunca 70'e yakın kitap yazmıştır. Eserlerinin birçoğu, bilimsel çalışmalara, çeşitli gazete ve dergilerdeki yazılara konu olmuştur. Yazınbilimciler tarafından en sık incelenen ise hikâye türünde eserleridir. "Murathan Mungan'ın 'Zamanımızın Bir Külkedisi'ni Marksist Kuram Çerçevesinde Okumak", "Murathan Mungan'ın 'Makas' Öyküsünde Şiirsel Dil Kullanımı ve Öykünün Yapısal Çözümlemesi" gibi bilimsel makalelerde, çeşitli yöntemler aracılığıyla yazarın hikâyeleri irdelenir. Bunun yanı sıra, son yıllarda eserlerindeki postmodern unsurlar yüksek lisans ve doktora tezlerinde de sıkça incelenmektedir. Örneğin, "Murathan Mungan'ın kurmaca eserlerinin (Öykü-roman) postmodern unsurlar ve eğitsel değerler açısından incelenmesi", "Murathan Mungan'ın şiirlerinde postmodern unsurlar", "Murathan Mungan'ın Kırk Oda adlı eserinde postmodern unsurlar", "Hasan Ali Toptaş, Murat Gülsoy ve Murathan Mungan'ın hikâyelerinde postmodern unsurlar" adlı tezler sadece 2014-2016 yılları arasında yazılmıştır.

Fırat Caner, *Geyiğin Laneti. Bir Murathan Mungan İncelenmesi* adlı bilimsel kitabı yazmıştır. Kitabında Fırat Caner, “yazarlık serüvenini bir proje gibi adım adım planlayan bir edebiyatçı olan Murathan Mungan’ın eserlerini gerek edebiyat, gerekse zihniyet bakımından geleneğin üzerine nasıl inşa ettiğini ‘eşcinsel edebiyat söylemi’ çevresinde” (Caner, 2013: 23) inceler. Caner, Mungan’ın yazarlık serüvenini ve *Cenk Hikâyeleri* adlı kitabında yer alan “Yılan ve Geyiğe Dair” adlı hikâyeyi inceler ve Türk edebiyat eleştirisine farklı bir analiz sunar.

Murathan Mungan'ın tiyatro eserleri hakkında tiyatro bölümlerinde hazırlanan birkaç çalışma dışında, özellikle de metin analizine yönelik kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır. Bu tezin amacı, Mungan'ın tüm sanatının genel özetini verip tiyatro anlayışı ve oyunları hakkında genel bilgiler sunmak ve “Sayfadaki Gibi” adlı oyununu incelemektir.

"Sayfadaki Gibi" adlı oyunu incelenirken "postmodernizm", "metinarasılık", "üst-metinsellik" ve "üstkurmaca" kavramları kullanılacaktır.

Postmodernizm

"Postmodernizm"ın "post" öneki "modernizmin sonucu", "modernizmin devamı", "modernizmin gelişmiş hali", "modernizmin inkarı" ya da "modernizmin reddi" olarak değerlendirilebilmektedir. Terim bugüne kadar bunların hepsinin ya da bir kısmının karışımı olarak çeşitli şekillerde kullanılmıştır (Appiganesi ve Garratt, 1998: 4). Ancak genel anlamda bakıldığı takdirde, postmodernizm, modernizmin devamı olarak kabul edilebilir. Postmodernizmdeki 'post' öneki Latince "sonra" anlamına gelir ve Modernizm sonrası ifade ederken bir yandan da yeni bir dönemi, yeni bir değişim sürecinin başlangıcını belirtir. Bu çerçevede postmodernizm genel olarak modern olarak adlandırılan dönemden sonra gelen yeni bir dönemi işaret etmektedir (Şaylan, 2009: 70-71). "Postmodernizm, modern yaşamın birey-insandan aldığı değerleri sorgulama, elinden alınara uzanma, varoluş kaynaklarına dönme, büyüdü bozulan hayatta tutunmaya çalışma projesidir" (Eliuz, 2015: 45).

Temeli belirsizlik ve çelişkiyle yüklü postmodernizmin temel karakteristik özellikleri şöyle sıralanabilir:

-Kültürel anlamda düzleşmenin etkili olması, modernizmin elitist tavrına postmodernizmin karşı çıkması

- Kılığın olmanın değil ironinin tek seçenek olarak sunulması

- Yeni tarz, stil, tür ve ortam kompozisyonları için saflığın bozulması

- Metinlerarasılık; diğer metinlerin imlenmesi, alıntılar yapılması

- Eklektik bir yönelimin, farklı sanatsal dizgelerden alınan öğelerin yeni bir dizge içinde yeniden kullanılması

- Orijinali bulunmayan kopyaların yaygınlaşması

- Anlam ve temsil aşamasında kriz yaşanması

- Benliğin öz değil süreç olarak görülmesinin terk edilerek simülatif kimliklerin var olması (Eliuz, 2005: 58)

Tezimizde incelenecek olan “Sayfadaki Gibi” adlı oyunda bulunan postmodern özellikler ise şu şekildedir: Metinlerarasılık (gönderme, anıştırma ve üst-metinsellik) ve üstkurmaca.

Metinlerarasılık

Postmodern unsurlardan birisi olan metinlerarasılık, Murathan Mungan'ın eserlerinde önemli bir yer tutar. Bu nedenle yazarın eserleri incelenirken bu kavram sıklıkla kullanılır.

Metinlerarasılık, iki ya da daha çok metin arasında alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim olarak tanımlanır. Kavram genel anlamıyla bir yeniden yazma işlemi olarak da algılanabilir. Bir yazar başka bir yazarın metninden özümlediği parçaları kendi metni içerisinde kaynaştırarak yeniden yazar. Her söylemin başka bir söylemi yinelediğini, her yazınsal metnin daha önce yazılmış olan metinlerden bağımsız yazılamayacağını, her metnin açık ya da kapalı bir biçimde önceki metinlerden, yazınsal gelenekten izler taşıdığını savunan yeni eleştiri yanlıları, onun "alıntısız" özelliğini göstermeye uğraşmışlardır. Hepsi de metnin bir alıntılar toplamı olduğunu, her metnin eski metinlerden aldığı parçaları yeni bir bütün içerisinde bir araya getirdiğini ileri sürmüşlerdir (Aktulum, 2000: 94-95).

Metinlerarasılık alıntı ve gönderge, aşırma, anıştırma gibi farklı yöntemlerle gerçekleştirilir. "Sayfadaki Gibi" oyununda kullanılan gönderme ve anıştırma yöntemlerinin kavramlarına ayrıca bakalım.

Gönderge, alıntı yapmadan okuru doğrudan bir metne gönderir. Metnin başlığını veya adını verir. Kubilay Aktulum'a göre gönderge, söylemini bir yetkeye dayandırarak değil, eserin içeriğine bağlı olarak belli işlevlerle donatır (Aktulum, 2000: 101-102). Eserin konusuna göre göndergeye belli bir anlam yüklenir ve açık göndergenin altından yeni metinle ilişkili yeni bir anlam çıkar.

Metinlerarası ilişkiler bir diğer yöntemi anıştırmadır. Göndergeden farklı olarak anıştırmada, yazar atıf yaptığı eserini açıkça belirtmez. Anıştırmada bigi kapalı bir şekilde verilir, bu yüzden bir metinde yer alan anıştırmaları bulmak zor olabilir. Anıştırma ele alınırken, kendisinden önce yazılmış olan bir metindeki unsur, incelenen metinde saptandıktan sonra, anıştırılan unsurun her iki metindeki anlamı incelenir, eski metindeki

anlamın yeni metne yaptığı katkı ortaya çıkarılarak metinlerarası ilişki kurulmuş olur (Aktulum, 2000: 111).

“Üst-metinsellik” ise teoride metinlerarasılığın alt değil yan kategorisidir. Metinlerarasılık, Fransız araştırmacı Gérard Genette'nin, *Palimpsestes* adlı kuramsal yapıtında belirlediği beş çeşit metinsel geçişlilik “transtextuel” ilişkisinden biridir. Araştırmacıya göre, metinlerarasılıkta (intertextuality), ilk metinsel-aşkınlık ilişkisi bir metinde iki ya da daha çok metnin birlikte varoluşudur (alıntı, anırtırma, aşırma vs.). Diğer dört tip metinsel-aşkınlık ilişkisi ise şunlardır: Ana-metinsellik (hypertextuality) - bir ana metni ondan türeyen bir alt-metne yalın bir dönüşüm ya da öykünme ile bağlayan ilişkidir; yan-metinsellik (paratextuality) - bir metnin kendi başlığına, sonsözüne, epigrafına vs.olan ilişkisidir; yorumsal üst-metin (metatextuality) - bir metnin başka bir metin üzerindeki eleştirel yorumudur; üst-metinsellik (architextuality) ise- metinler arasında var olan bir türsel bağlantıdır. Tüm bu türler, bir metin içerisinde bulunabilir (Aktulum, 2000: 83-90).

Fransız düşünür Gérard Genette tarafından ortaya koyulmuş olan “üst-metinsellik” kavramı, metinler arasında bir türsel bağlantı olarak tanımlanır (Aktulum, 2000: 86-87). Üst-metinsellik, en soyut ve en kapalı, başka bir metinsel-aşkınlık ilişkisi olup tür sisteminin evrimleşmesini sağlayan metinlerin türleri arasında oluşan bir çeşit özel diyalogdur. Genette'e göre üst-metinsellik türlerin karıştırılmasında ve türsel kanonlarının yıkılmasında tezahür eder (Genette, 1998: 34).

Bir metnin türsel olarak hangi ulama ait olduğunu belirlemek söz konusudur burada. Kimi yapıtlarda, başlık altında yer alan "Roman", "Anlatı", "Deneme", "Şiir", "Trajedi", "Dram" vb. yan-metinsel göstergeler doğrudan doğruya yapıtın ait olduğu yazınsal türü belirtir. Ancak genelde yapıtların çoğunda bu tür belirtiler olmadığından ve metnin hangi türe ait olduğu bildirilmediğinden soyut, kapalı bir üst-metinsellik durumu ile karşı karşıya bulunuruz. Söylem konusundaki deneyimlerine ve yazınsal söylemin gereklerine uyararak, elindeki bir metnin türsel olarak konumunu (yani onun bir trajedi, roman, şiir, deneme vb. olup olmadığını) belirlemek okura düşer (Aktulum, 2000: 86-87).

Yani okur, kendi edebiyat anlayışı ve okuma deneyimlerinden yola çıkarak metnin hangi türe ait olduğunu belirler.

Üstkurmaca

"Sayfadaki Gibi" bir daha incelenecek olan postmodern ana özelliğinden birisi üstkurmacadır. 20. Yüzyılda bu terimin yaygın bir biçimde kullanılmaya başlamasına rağmen, özellikleri Cervantes'in *Don Kişot*, Geoffrey Chaucer'in *Canterbury Hikâyeleri* adlı eserlerinde de bulunmaktadır.

Yazarın yazma edimini kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmesi, nasıl yazdığını anlatması ve romanın içinde yazma edimi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi, yazın bilminde „üstkurmaca“ (metafiktion/ metafiction/ surfiction) diye tanımlanır. Yazma ediminin öykülenmesi demektir üstkurmaca, kurmacanın kurmacasıdır (Ecevit, 2008: 38).

Yani üstkurmaca kendi içinde bir kurmacadır. Kendi içinde başka bir romanı/öyküyü ya da metnin içinde başka bir metni okuyan (ya da Bakhtin'in deyişiyle "anlatı içinde anlatı"), yazan bir karakteri anlatan; anlatım devam ederken yazarın araya girip fikirlerini belirttiği, okurla şakalaştığı ve ona kurmaca bir oyunun içinde olduklarını devamlı hatırlattığı; yazarın metnin şahıs kadrosunun içinde olduğu; metnin yazılış sürecinin anlatıldığı metinler üstkurmacadır. Ayrıca yazarın metnin içinde farklı metinlere, yazarlara göndermelerde bulunması yani metinlerarasılık yönteminden yararlanması da üstkurmacanın göstergelerindedir. Nitekim Yıldız Ecevit metinlerarasılığı üstkurmacanın bir "türevi" (Ecevit, 2002: 110) olarak görür.

Okur, postmodern bir eser için bir tamamlayıcı unsurdur. Bu bakımdan üstkurmaca "metinlerde okur, yazarın, metni birlikte kurguladıkları oyun arkadaşı" olarak sayılabilir (Ecevit, 2002: 125).

Postmodern, metinlerarasılık, gönderge, anıştırma, üstmetinsellik ve üstkurmaca kavramlarına dayanarak çalışmanın "Bir Postmodern Tiyatro Oyunu Olarak 'Sayfadaki Gibi'" adlı bölümünde bu oyunun neden postmoderne ait olduğu irdelenecektir. Ayrıca bu kavramların her biri analiz edilecek ve metinden örnekler ile kanıtlanacaktır. Metin analizinde kullanılacak yöntem, aşırı derecede sembolik bir metin olan "Sayfadaki Gibi"nin izin verdiği ölçüde, Ayşegül Yüksel'in *Yapısalcılık ve Bir Uygulama, M. Cevdet Anday* adlı kitabında kullandığı yöntem olacaktır.

"İzleklerin Yapsalcı Yöntemle Tespiti" adlı bölümde Ayşegül Yüksel'in kaleme aldığı çözümler örnek alınarak Murathan Mungan'ın "Sayfadaki Gibi" adlı oyununun yapısal bir çözümlemesi yapılacaktır. Ayşegül Yüksel'in kitabında M.Cevdet'in beş oyunu incelenmiştir. Her oyun yapısı, olay örgüsü ve diğer özelliklerine göre "zaman - mekân - kahraman" gibi çeşitli şemalarla kurulmuştur. Yazar, her şemayı inceleyip oyunların yeni boyutlarına ulaşmıştır. Tezimizde de Ayşegül Yüksel'in yöntemi uygulanıp "Sayfadaki Gibi" oyununda bulunan sembollere dayanarak "gayb", "varlık", "ilişki", "araç" ve "sonuç" dizgelerini kapsayan bir tablo çizilecektir. Oyunun daha derin kavranması amacıyla her dizge ayrıntılı bir şekilde anlatılacak ve bir sonuç çıkarılacaktır.

Murathan Mungan'ın "Sayfadaki Gibi" oyunu ekseninde oyun yazarlığını ele alacağımız tezimiz iki bölümden oluşacaktır. Birinci bölümde Murathan Mungan'ın hayatı, şiir, hikâye, roman ve ayrıntılı olarak tiyatro anlayışını kapsayan sanatının özellikleri sunulacaktır. Ayrıca birinci bölümde yazarın ne kadar farklı eserler yazabildiğini göstermek amacıyla, tiyatro oyunlarının özetleri verilecektir.

İkinci bölümde "Sayfadaki Gibi" adlı oyunu detaylı olarak irdelenecektir. İlk olarak oyunun sahnelenmesi ve diğer ön bilgiler verilecektir. Oyunun olay örgüsü, kişi kadrosu, zamanı ve mekânı tanımlanacaktır. "Sayfadaki Gibi" ve *Kağıt Taş Kumaş* kitabında yer alan diğer iki oyunu arasındaki bağlantılar incelenecektir. Oyunda dramatik eserlere ait kuralların bozulması ortaya koyulacak ve Gustav Freytag'ın yönteminden yola çıkarak serim, doruk noktası ve sonuç gibi dramatik öğeler çıkarılacaktır. Yukarıda belirtildiği gibi oyun postmodern açıdan analiz edilecek ve sembollere dayanarak bir şema kurulacaktır. İkinci bölümün son kısmında ise "Sayfadaki Gibi" oyunu için uygun bulunan özel bir analiz yapılacaktır.

"Sayfadaki Gibi" hem biçim hem de içerik bakımından benzersiz bir eser olduğu için analizi yapılırken başka eserlerden yola çıkarak oluşturulmuş bir inceleme yöntemi uygun olmayacaktır. Bu sebeple "Sayfadaki Gibi"nin gerektirdiği analiz yöntemi, mevcut yöntemlerden faydalanmak suretiyle, ancak metnin bizzat kendisinden yola çıkarak oluşturulacaktır. Yukarıda belirtildiği gibi, oyunun yapısı, postmodern unsurları ve sembolleri mümkün olduğu kadar incelendikten sonra, metnin anlam katmanları felsefi, dini ve diğer kültürel atıflara dayanarak ortaya çıkartılacaktır.

Bu çalışmanın yeniliği, Murathan Mungan'ın tüm sanatı ve tiyatro anlayışının ayrıntılı bir şekilde incelenmesine yönelik daha önce herhangi bir çalışmanın olmamasındadır. Çalışma, alanda ilk defa "Sayfadaki Gibi" oyununu kendine özgü bir yaklaşımla analiz etmektedir. Bu çalışmanın Murathan Mungan'ın edebi sanatına yeni bir bakış açısı getireceğini ve böylece yazarın daha derinden anlaşılmasına katkı sağlamayı ümit ediyoruz.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MURATHAN MUNGAN'IN HAYATI, SANATI, ESERLERİ VE OYUNLARIN ÖZETLERİ

1.1. Murathan Mungan'ın Hayatı

Murathan Mungan 21 Nisan 1955'te İstanbul'da doğdu. Çocukluğunu, o henüz on bir aylıkken ailevi sebeplerden dolayı taşındıkları ve aynı zamanda babasının memleketi olan Mardin'de geçirdi. İncesu İlkokulu, Kurtuluş Otrakulu ve Mardin Lisesi'nde okudu. 1647 tarihinde Suriye'nin Deyrizor bölgesinde yaşadığı bilinen Munganlar, Mardin'in en köklü ailelerinden biriydi. Aile, Şeyh Sait İsyanı'ndan sonra mülkiyetinin büyük bir kısmını kaybetti. Aile büyükleri hapse ve sürgüne gönderildi. Diğerleri farklı şehirlere dağıldılar. Yoksullaştılar ve hayatlarının geri kalanını zorluklar içinde geçirdiler. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra da zor zamanlar devam etti (Mungan, 2014c: 10-11).

Babası, avukatlık eğitimi aldıktan sonra parlak bir kariyer sahibi oldu ve Mardin'de pek çok düşman kazandı. Bu yüzden de köylere, kasabalara, şehirlere yaptığı iş gezilerine eşi ve küçük Murathan'la beraber gitmek zorunda kaldı. Mungan'ın anılarına göre çocukluğunda gittiği yerlerde gördükleri onu derinden etkiledi: Yoksulluk, acı, kan davası, kız kaçırma vs. Çocukluk izlenimleri eserlerine esin kaynağı oldu ve onda yazar olma isteğini uyandırdı (Mungan, 2014c: 14). Gençliğinden itibaren Mardin'de gerçekleşen tüm kültürel etkinliklere katıldı. Sinemalardaki tüm filmleri izleyip kendi geleceği hakkında şöyle hayâller kurdu: “Beni kimse tanımıyor. Ben herkesi tanıyorum. Bir gün gelecek bütün Türkiye beni tanıyacak. Buna mecburum. Yoksa ölürüm!” (Mungan, 2014c: 58)

Yazarın diğer çocuklardan farklı olduğunu düşünmesi, bir kardeşinin olmayışı ve annesinin öz çocuğu olmadığını öğrenmesi yoğun bir yalnızlık hissine kapılmasına sebep oldu.

Her yerde hep iğreti, hep yabancı, hep sürgün gibi duran benim, yıllardır içimde yaralı bir hayvan gibi saklanan yalnızlığımı büyütmişti bu ‘üvey’ kimliğiyle hayatımı damgalayan yeni gerçek. Sonrasında kabaca söylessek: Hayattan kaçtım, sanata sığındım. Yazı’yı evlat edindim, okurları akraba... (Mungan, 2014c: 75).

Liseyi bitirdikten sonra, 1972’de Ankara’ya taşındı. Üniversite öğrenimine başlamadan önce bir süre banka memurluğu ve tezgâhtarlık yaptı.

Üniversite öğrenimi sırasında her biri kitap oylumunda olan "Sofokles Tragedyalarına Bir Giriş Denemesi", "Hegel'in Sanat Felsefesi", "Tiyatro Etkinliklerinin Basındaki Yansımaları" başlıklı dönem bitirme çalışmaları yaptı. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nden "Türkiye Sinemasının İdeolojik ve Ekonomik Yapısı ve Yılmaz Güney Sineması" adlı lisans teziyle mezun oldu. "Aynı Malzemenin Üç Ayrı Türde Yazılması ve Yazarlık Tekniklerinin İncelemesi" konusunda yüksek lisans öğrenimini tamamladı. "Dil ve Yapı Özellikleri Açısından İki Kişilik Oyunlar ve Diyalogun Evrimi" konulu doktora çalışması, 12 Eylül (1980) olayları sırasında doktorayı bırakmasıyla yarım kaldı (Alçın, 2001: 571).

Gazete ve dergilerdeki ilk yazılarını 1975’te yayımlayan Mungan, yazın hayatı boyunca şiir, hikâye, roman, deneme, tiyatro oyunu, sinema yazısı, senaryo, masal, şarkı sözü gibi farklı türlerde eser verdi. 1980 darbesi sonrasında birçok yazar hapis haneye atıldı ya da bir kenara sindi. Bu yüzden de edebiyat ortamında bir boşluk oluştu. Murathan Mungan bu durumu değerlendirip daha geniş kitlelere hitap eden görece *Gösteri*, *Milliyet Sanat* gibi apolitik dergilerde de yazmaya başladı. Yıllar geçtikçe popülaritesi gittikçe arttı. Nitekim Mungan, bir tiyatro oyunu olan ilk kitabı *Mahmud ile Yezida*’yı bu dönemde, 1980 yılında yayımladı. 1985’e kadar Ankara’da yaşadı. Ankara Devlet Tiyatroları’nda dramaturg olarak çalıştı (Caner, 2013: 15-16).

1985’te İstanbul’a taşındı. 1988’e kadar İstanbul Şehir Tiyatroları’nda dramaturg olarak çalıştı. Şehir Tiyatroları’nda çalışırken “Gençlik Günleri” adını verdiği ve daha sonra her yıl tekrarlanacak olan kapsamlı bir şenliğin yöneticiliğini yaptı. Programlar sundu ve yönetti. 1989’da İngiliz yazar Nell Dunn’ın “Steaming” adlı oyununu “Kadınlar Hamamı” adıyla sahneye koydu. 1987’de günlük gazete olarak yayımlanan *Söz* gazetesinde, kültür-sanat sayfası editörlüğü yaptı. 1991’de Remzi Kitabevi’ne çilek amblemlili kırk kitaplık özel bir koleksiyon dizisi hazırladı. Yine 1991’de Almanya’ya gitti ve bir sene kadar Ludwigshafen’da yaşadı (Alçın, 2001: 571).

İlk kitapları farklı yayınevleri tarafından yayımlandıktan sonra, 1986’da Remzi Kitabevi’ne, 1992’de de Metis Yayınları’na geçti. 1992’den itibaren serbest yazar olarak çalışmaya başladı. Mayıs 1996’da *Öküz* dergisinin sürekli yazarları arasına katıldı. 2000’li

yıllarda *Vatan*, *Birikim*, *Aktüel*, *Tempo* gibi çeşitli dergilerde yazdı. 2002 yılı boyunca *Milliyet* gazetesinin kültür-sanat ekinde "Hayat Atölyesi" başlığı altında bir köşeye sahip oldu.

Murathan Mungan bugün halen İstanbul'da oturmakta ve yılda en az bir kitap yayımlamak suretiyle yazmaya devam etmektedir.

1.2. Murathan Mungan'ın Eserleri

Murathan Mungan farklı edebi türlerle okuyucusunu buluşturan bir yazardır: 25 şiir kitabı, 11 hikaye kitabı, 3 roman, 3 senaryo, 6 oyun, 10 deneme kitabı yazmıştır ve 12 seçme kitabının redaktörlüğü yapmıştır, yani bu zamana kadar yayımlanmış kitaplarının sayısı 70'e yakındır.

Murathan Mungan'ın yazarlık serüveninde *Murathan'95* ve *Elli Parça* adlı kitapları özel bir yer tutar. Çünkü Mungan bu kitaplarda yazarlık serüveninin farklı aşamalarında yazdığı farklı türlerdeki eserlerinden parçaları yazarlığının bir tür panoramasını sunacak şekilde bir araya getirdi. *Murathan'95*'i kırkıncı yaşını, *Elli Parça*'yı da ellinci yaşını kutlamak için hazırladı.

Paranın Cinleri ve *Harita Metod Defteri* adlı anı türündeki eserlerinde hatıralarını ve aile geçmişini anlattı.

Murathan Mungan, Ankara İl Radyosu'nda seslendirilen, *Dört Kişilik Bahçe* ve *Ölümburnu* adlı iki radyo oyunu yazdı. *Dağınık Yatak*, *Dört Kişilik Bahçe* ve *Başkasının Hayatı* adlı 3 film senaryosu kaleme aldı. *Dağınık Yatak* 1984'te Atıf Yılmaz tarafından filme çekildi.

Mungan, şarkı sözü yazarlığı da yaptı. Çoğu şarkı sözü "Yeni Türkü" adlı bir grup tarafından bestelendi. Ayrıca, bazı şarkı sözleri *Söz Vermiş Şarkılar* adlı bir albümde toplandı ve Sezen Aksu, Hümeysra, Ajda Pekkan, Mor ve Ötesi, Nükhet Duru gibi ünlü yorumcu ve gruplar tarafından seslendirildi.

Sahnelenen ilk oyunu 1981 yılında *Bir Garip Orhan Veli* oldu. *Mahmud ile Yezida* 1993 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelendi. *Taziye* ilk defa 1984'te Ankara Sanat Tiyatrosu tarafından sahneye koyuldu. Mungan'ın Devlet Tiyatroları tarafından en sık

sahnelendirilen oyunu (5 kez) *Taziye* oldu (Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nün Arşivi, <http://www.devtiyatro.gov.tr/arama-taziye.html>).

Bir üçlemenin parçaları olan *Mahmud ile Yezida*, *Taziye* ve *Geyikler Lanetler* adlı oyunları 1994'te Antalya Devlet Tiyatroları tarafından arka arkaya sahnelendi. Aynı yıl İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali'nde üç oyun on bir saatlik bir performans olarak sunuldu.

Yazarın "Binali ile Temir" adlı hikâyesi oyunlaştırılarak 1991 yılında Ankara Deneme Sahnesi'nde ve 1999 yılında Adana Tiyatro Atöylesi'nde sahnelendi. "Dumrul ile Azrail" adlı hikâyesi, 2000 yılında oyunlaştırılarak İstanbul Festivali'nde yer aldı. "Kasım ile Nasır" adlı hikâyesi 2004 yılında Diyarbakır Sanat Merkezi'nde sahnelendi. "Şahmeran'ın Bacakları" adlı uzun hikâyesi 2013'te Tiyatro Artı tarafından sahneye koyuldu (Mitrani, 2013: 1).

Eserleri sadece Türkiye'de değil, yurt dışında da başarı kazandı. 1987 yılında *Lâl Masalları*'nda yer alan "Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı" adlı hikâyesi Fransa'da Testere Des Arts de Cergy-Pontoise'de oynandı. Aynı hikâye Amerika'da Penguin Book tarafından yayımlanan "Dünya Hikâyeleri Antolojisi"nde yer aldı. Boşnakça'ya çevrilen bu hikâye Bosna-Hersek'te yayınlandı. 1994 yılında "Kasım ile Nasır" hikâyesi İtalya'da "La Mamma Umbria"da sahnelendi. *Yazar*, 1999 yılında Berlin'de düzenlenen Theater der Welt'e davet edildi ve *Geyikler Lanetler* adlı eseri Schaubühne'de sahnelendi. Aynı eser, 2003 yılında Yunanistan'ın Selanik Devlet Tiyatrosu'nda da sahneye koyuldu. 2003 yılında "Sayfadaki Gibi" adlı kısa oyunu Kopenhag'da düzenlenen "Bin Bir Gece" adlı projenin içinde yer aldı ve bu oyun daha sonra 2005 yılında İngiltere'de "1001 Nights Now" adı ile sahnelendi (Mungan, 2009a: 239). *Mahmud ile Yezida*, 2015'te Londra'da Ala-Turka tiyatro grubu oyuncularından Arcola'da sahnelendi (BBC, 2015). Ayrıca, yazarın pek çok eseri İngilizce, Almanca, Fransızca, İtalyanca, İsveççe, Norveççe, Yunanca, Fince, Boşnakça, Bulgarca, Farsça, Kürtçe, İspanyolca, Slovence ve Hollanda dillerine çevrilerek çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlandı (Caner, 2013: 16).

Murathan Mungan pek çok ödüle layık görüldü. 1979'da *Mahmud ile Yezida* ile Türkiye İş Bankası'nın açtığı bir yarışmada ikincilik ödülünü kazandı. 1980'de *Osmanlıya Dâir Hikâyât* adlı kitabıyla kazandığı Akademi Kitabevi Şiir Başarı Ödülü'nü Turgay Fişekçi ve Ozan Telli'yle paylaştı. 1981'de "Sahtiyân" adlı şiiri Mungan'a *Gösteri Dergisi*

Şiir Ödülleri birinciliği getirdi. 1984'de yazdığı *Taziye* adlı oyunuyla Ankara Sanat Kurumu tarafından en iyi tiyatro yazarı seçildi. 1987'te günlük olarak yayımlanan *Söz* gazetesinde, "Kültür-Sanat Sayfası" editörlüğü yapan Mungan, "Hedda Gabler Adlı Bir Kadın" adlı hikâyesiyle Haldun Taner Öykü Ödülü'nü kazandı (Alçın, 2001: 572). 2012'de Can Yayınları'nın katkılarıyla Erdal Öz Edebiyat Ödülü'nü kazandı.

Yazarın eserlerinin listesine bakalım.

Şiir Kitapları (25 kitap)

Osmanlıya Dâir Hikâyat (1981); Kum Saati (1984); Sahtiyan (1985); Yaz Sinemaları (1989); Eski 45'likler (1989); Mırıldandıklarım (1990); Yaz Geçer (1992); Oda, Poster ve Şeylerin Kaderi (1993); Omayra (1993); Metal (1994); Lı Rojhulate Dile Mın (Kalbimin Doğusunda) (1996); Oyunlar, İntiharlar, Şarkılar (1997); Mürekkep Balığı (1997); Başkalarının Gecesi (1997); Erkekler İçin Divan (2001); Timsah Sokak Şiirleri (2003); Eteğimdeki Taşlar (2004); Söz Vermiş Şarkılar (2006); Balgıfa Mar (Yılan Yastığı) (2007); Dağ (2007); Bazı Yazlar Uzaktan Geçer (2009); Gelecek (2010); İkinci Hayvan (2010); Solak Defterler (2016); Aşk İçin Ne Yazdıysam (2016).

Hikâye Kitapları (11 kitap)

Son İstanbul (1985); Cenk Hikâyeleri (1986); Kırk Oda (1987); Lal Masallar (1989); Kaf Dağının Önü (1994); Üç Aynalı Kırk Oda (1999); Yedi Kapılı Kırk Oda (2007); Kadından Kentler (2008); Eldivenler, Hikâyeler (2009); Kibrit Çöpleri (2011); Dokuz Anahtarlı Kırk Oda (2017).

Romanlar (3 kitap)

Yüksek Topuklar (2002); Çador (2004); Şairin Romanı (2011).

Oyunlar (6 kitap)

Mahmud ile Yezida (1980); Taziye (1982); Geyikler Lanetler (1992); Bir Garip Orhan Veli (1993); Kâğıt Taş Kumaş (2007); Mutfak (2013).

Senaryolar (3 kitap)

Dört Kişilik Bahçe (1997); Dağınık Yatak (1997); Başkasının Hayatı (1998).

Deneme Kitapları (11 kitap)

Meskalin 60 Draje (2000); Soğuk Büfe (2001); Bir Kutu Daha (2004); Kullanılmış Biletler (2007); Hayat Atolyesi (2009); 227 Sayfa (2010); Stüdyo Kayıtları (2011); Tuğla (2012); 189 Sayfa (2014); Güne Söylediklerim (2015); Küre (2016).

Seçki Kitapları ve Özel Baskı (12 kitap)

Murathan '95 (1996); Paranın Cinleri (1997); Metinler Kitabı (1998); Doğduğum Yüzyıla Veda (1999); 13+1 içinde Fazladan Bir Kitap (2000); Yaz Geçer (2002); Elli Parça (2005); Söz Vermiş Şarkılar (2006); Aşkın Cep Defteri (2012); Doğu Sarayı (2012); İskambil Destesi (2014); Harita Metod Defteri (2015).

Hikâye Derlemeleri (redaktörlük yaptı)

Çocuklar ve Büyükleri (2001); Yazıhane (2003); Yabancı Hayvanlar (2003); Erkeklerin Hikâyeleri (2004); Kadınlığın 21 Hikâyesi (2004); Ressamın İkinci Sözleşmesi (2005); Büyümenin Türkçe Tarihi (2007); Bir Dersim Hikâyesi (2012); Merhaba Asker (2014); Kadınlar Arasında (2014); Edebiyat Seferleri İçin Vapur Tarifeleri (2017); Tren Geçti (2017) (Murathan Mungan Metis Yayınları'nda Kitapları, <http://www.metiskitap.com/catalog/author/696>).

1.3. Murathan Mungan'ın Sanat Anlayışı

Murathan Mungan eserlerini yazarken pek çok bakımdan birbiriyle çelişen iki sanat anlayışı arasında gider gelir. Bu iki anlayış, sanat tarihine damgasını vurmuş iki temel bakış açısına denk düşer: “Sanat sanat içindir” ve “Sanat toplum içindir”. Sanatın sanat için yapıldığı anlayışı, Mungan’ın edebiyatında, kendi seçkin estetik beğenisine uygun ve edebî nitelikleri bakımından kendisi için yazdığı aşikâr olan *Osmanlıya Dair Hikâyat*, *Cenk Hikâyeleri*, *Metal*, *Mezopotamya Üçlemesi* vb. eserlerle tezahür eder. Bununla birlikte Mungan’ın popüler bir yazar olma arzusu, dolayısıyla da geniş kitlelere hitap etme isteği, edebî nitelikleri daha az önemseydiği *Yaz Geçer*, *Yüksek Topuklar*, *Mutfak* vb. eserler vermesine sebep olmuştur (Caner, 2013: 12-14).

Eserde kullanılan dil, kelime repertuarı ve entelektüel arka plan, tasnif ölçütleri olarak kullanılacak olursa: Mungan, *Sahtiyân*, *Omayra* ve *Metal* örneklerinde açıkça görülebileceği üzere şiir kitaplarının çoğunu kendi estetik beğenisini tatmin etmeye yönelik

yazmıştır. Sadece *Yaz Geçer* adlı şiir kitabı geniş hedef kitlesi için yazılmıştır. Anlatıları arasında sadece *Kadınlardan Kentler, Eldivenler, Hikâyeler ve Yüksek Topuklar* popülist edebiyata aittir. Diğer anlatı metinlerini kendini gerçekleştirmek için yaratmıştır. *Şair Romanı* bunlar arasında özel bir yer tutar: Yazarın hem kendisini hem de okurları tatmin edebileceği bir denge noktasına denk düşer.

Hazırladığı antolojiler de “eser” olarak değerlendirilecek olursa, Murathan Mungan edebiyatında bir edebiyat anlayışının daha söz konusu olduğu söylenebilir: Didaktik anlayış. Mungan, derlemelerinde okurlara faydalı olabileceğini düşündüğü eserleri paylaşma peşindedir. Ayrıca, okuyucularıyla çeşitli konularda fikirlerini paylaştığı denemeleri de didaktik anlayışla yazdığı eserleridir.

Mungan’ın Bütün Eserlerinde Görülen Özellikler

Murathan Mungan'ın zengin kelime hazinesi, tüm eserlerinin en önemli özelliklerinden biridir. Mungan, yazdığı eserin amacına göre kullandığı dili ustalıkla değiştirir.

Murathan Mungan edebiyatının bir diğer önemli özelliği de ister şiir, hikâye, anı isterse diğer yazarların hikâyelerinden toplamış olduğu bir kitap olsun, hepsinin bir bütünlük oluşturmasıdır. Her kitabında kendine özgü bir gelişme mantığı, bir dramaturji bulunmaktadır. Bu gizli mantık, okuru baştan finale doğru hikâyenin doruk noktasından geçirerek getirir.

Mungan’ın bütün eserlerine yansıyan bir başka özellik, yazarın toplama ve biriktirme prensibidir. Mungan, bir antolog gibi, yeni eserler için malzeme olarak sürekli anı ve izlenim biriktirir. Mungan, çalışma prensibini şu şekilde açıklar:

Biriktirmek, içselleştirmek, demlendirmek benim çalışma yöntemimdir. Bu süreçte düşündüklerim, tasarladıklarım ya da bilinçdışında kendiliğinden depolanmış malzeme biçim bulmaya başlar. O sırada okuduklarımla, seyrettiklerimle, yaşadıklarımla, çağrışımlarla, bazen rastlantıların getirdikleriyle beslenir öykü, zamanı gelip masaya oturduğumda dökülmeye başlar (Çavdar, 2017)

Bu biriktirmeciliği eserlerini inşa edişinde de açıkça görülür: *Mahmud ile Yezida, Taziye* ve *Geyikler Lanetler* adlı oyunları *Mezopotamya Üçlemesi* adlı tek bir kitap olarak basıldı; *Kırk Oda* dizisinin bir baskı olarak yayınlanması planlanmaktadır (Çevik, 2017). Mungan, farklı gazetelerde ve dergilerde yayımlanan yazılarını *Soğuk Büfe, Kullanılmış Biletler, Hayat Atölyesi* gibi kitaplar olarak bastırır. *Elli Parça, Doğu Sarayı, Aşk İçin Ne*

Yazdıysam gibi kitaplar daha önce yayınlanmış ya da yayınlanmamış eserlerin farklı bir şekilde derlemelerinden oluşurlar. Örneğin, *Aşk İçin Ne Yazdıysam* farklı yıllarda aşk konusunda yazılmış şiirlerinden oluşurken, *Elli Parça* farklı türlerde yazılan çeşitli eserlerden alınmış 50 bölümden oluşur. Bunlar, yazarın emeklerine ne kadar saygı gösterdiğini ve bilgeleri biriktirmeye ne kadar önem verdiğini gösterir.

Mungan, yalnızca kendi eserlerini değil, diğer Türk ve yabancı yazarlar tarafından yazılan hikâyeleri de redaktör olarak *Merhaba Asker*, *Tren Geçti*, *Erkeklerin Hikâyeleri* gibi temalı derlemelerde biriktirir.

Mungan'ın Sadece Kendi Beğeni Ölçütlerine Göre Yazdığı Eserlerinde Görülen Özellikler

Murathan Mungan'ın kendi estetik beğenileri tatmin etmek, dolayısıyla da kendini gerçekleştirmek üzere yazdığı eserlerinin büyük bir kısmı 80'li ve 90'lı yıllarda yazılmıştır. Bu tür eserlerin kaynağı; masalları, efsaneleri ve ritüelleri ile yazarın büyüdüğü yer olan Mezopotamya'dır. Mungan'ın çocukluğunu geçirdiği Mardin'de yaşadığı zaman, kendi deyişle onun için altın çağıydı. Bu zaman, onun hem kişiliğini hem de edebiyatını fazlasıyla etkilemiştir (Mungan, 2014c: 17-18).

Türkiye'nin güneydoğusunda ülkenin en eski kentlerinden biri. Gökyüzüne komşu bir kalenin eteklerine kurulmuş bir Taşkent.

Ben orada doğdum. Orada büyüdüm. Orada öldüm. Ondan sonrası bütünüyle kendi içimde çıktığım uzun bir yolculuktur (Mungan, 2014c: 8).

Mardin imajı özellikle 1980'li yıllarda yazılan eserlerde yoğun bir şekilde yer alır. Seyit Battal Uğurlu'nun "Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi" adlı makalesinde Mardin'de yüzyılların birikimi olan kültürel kodlar olan efsaneler, masallar ve menkıbelerin Mungan'ın eserlerini geri planda besleyen en önemli kaynak olduğu söylenir (Uğurlu, 2007: 5). Uğurlu'nun aktarmasına göre, Mungan kendisine neden bu kadar masal yazıyorsunuz diye sorulduğunda cevap olarak "bir masal kentinden, Mardin'den gelmiş olmamdan belki" diye cevap verir (Mungan, 1987'den aktaran: Uğurlu, 2007: 5).

Murathan Mungan "kendi için" yazılan birçok eserrine *-Lal Masallar, Kırk Oda, Geyikler Lanetler* vs.- masal unsurlarını ekler: Tek oğul, üç oğul, oğulsuzluk, ormanda kaybolma, üvey anne, cadı, peri, cin, elma, masal güzelleri, sihir ve büyü, sihirli eşyalar vs. Mungan'ın yapıtlarında masal motifleri genellikle anlatıma zenginlik katmak, simge ve

sembollerle olaylara dikkat çekmek amacıyla kullanılır (Sezer, 2007: 12). Eserlerindeki birçok imaj da hem Ortadoğu hem de dünya masal kahramanları: Pamuk Prenses, Mavi Sakal, Şahmeran vs.

Mungan, kendi beğeni ölçütlerine göre yazdığı eserlerinin hepsinde şiirsel bir dil kullanır. Sevda Şener de onun bu özelliğine dikkat çeker:

Murathan Mungan öncelikle şairdir, dilinde tını güzelliğine, görüntüde imgeye ağırlık verir. Somutlanması neredeyse olanaksız görüntüler yaratır, hızlı değişimlerle okuyucunun, seyircinin düşünme gücünü alabildiğine zorlar, tanıdık kalıpların dışına taşıp özgün olduğunu ölçüde şaşırtıcı imgeler yaratır, parçaları işlerken onları keyfince süsler, temek izleğin dışına taşmayı us denetimini zorlamayı sever, kısacası dilin keyfini çıkarır. Bu keyfin künhüne varmak ve onu seyirciye de geçirmek için benzer bir duyarlılık, becerisini duyarlılığına eşdeğerde kullanabilmek gerekir (Şener, 1993: 26).

Ömer Türkeş (2017: 35) de, Mungan'ın eserlerinin –mensur eserler söz konusu olduğunda bile- bir şiir kokusu bıraktığını söyler.

Metinlerarasılık, Mungan'ın kendi beğenisine göre yaratmış olduğu eserlerinin diğer önemli bir özelliğidir. Yazar, kendi metnine yeni bir derinlik kazandırmak amacıyla birçok farklı yazara ve esere açıktan ya da gizlice atıfta bulunur. Örneğin, "Robinson ile Crusoe" adlı eserinde, Daniel Defoe'nun romanına açıktan atıf yapar, romandaki kahramanları alıp onlarla tamamen yeni bir hikâyeye inşa eder. "Sayfadaki Gibi" adlı oyunundaysa göndermelerin çoğu ancak bir Murathan Mungan uzmanının ya da Mungan'ın bütün eserlerini okumuş olan bir edebiyat kurdunun tespit edebileceği ölçüde gizlidir.

Murathan Mungan'ın kendisi için yazdığı eserlerde sıklıkla görülen bir diğer özellik türler arası geçişliliklerdir. Örneğin, "Yılan ve Geyiğe Dair" adlı hikâyede yazar, hikâyeye, şiir ve tiyatro türlerinin olanaklarını aynı metnin inşasında kullanır; düzyazı dili ile şiir dili arasında gelip giden bir üslup kullanır.

Her orman kendi serüvenini, kendi tarihini, kendi coğrafyasını yaşarkenü bir gün karşılaşırlarsa eğer, bir biçimde karşılaşırlarsa, o zaman bir cenge tutuşacaktı. orman. onlar.

Herkes kendi ormanıya

kendi ormanında

yaşarken yaşıyorsa

sorun yoktu. Ama bir gün,

kendi içlerinde

herhangi bir gün, bir orman büyürse

bir orman içinde

o zaman cenk başlayacaktı

bu orman için de... (Mungan, 2013b: 252-253).

Bu tezde ele aldığımız “Sayfadaki Gibi” adlı eserde de tiyatronun ve anlatının olanaklarını bir araya getirir.

Özetle, Murathan Mungan kendi estetik beğenisini tatmin etmek amacıyla yazdığı eserlerinde konuşma dilinden uzak, şiirsel bir dil kullanır. Eserlerindeki imajlar sihirli ve gerçektışıdır. Bu tarz eserlerin okuru ve izleyicisi, sadece eğlenmek için okumayan entelektüel insanlardır.

Mungan’ın Popüler Eserlerinde Görülen Özellikler

Mungan’ın geniş kitleler için yazdığı eserleri popüler edebiyata aittir. Şaban Sağlık’a göre popüler edebiyat "yazan açısından estetik gaye güdülmeksizin kaleme alınan; yayılıp yazılmasında başta ticari kaygı olmak üzere, sanat dışı sebepler bulunan; okurun fikrinden çok duygu ve heyecanlarını harekete geçirmeyi hedefleyen; çok sayıda okura ulaşan; kolay anlaşılıp rahat çözümlenen; okurda belli bir seviye aramayan basmakalıp bir yapı arz eden" eserleri kapsar (Sağlık, 2010: 120). Murathan Mungan'ın *Yaz Geçer, Yüksek Topuklar* ve benzeri popüler eserleri de okurun entelektüel dünyasından ziyade duygularına seslenir. Bununla birlikte, Mungan’ın bu eserleri yazarken estetik kaygılarını tamamen bir kenara bıraktığını söylemek haksızlık olur. Bu eserlerde söz konusu olan, okur beğenisi kaygısının estetik ölçütlere kıyasla daha belirleyici olmasıdır.

Mungan’ın popüler kitaplarının baskı sayılarına bakılırsa, eserlerin gerçekten geniş bir okura ulaşabildiği sonucu çıkartılabilir: hikaye kitabı *Kadından Kentler* 2008'den bugüne kadar 7 kez, *Yüksek Topuklar* romanı 2002'den beri 8 kez, şiir kitabı *Yaz Geçer* 1992'den bu yana 22 kez basılmıştır (kıyaslanacak olursa "kendi için" yazılan *Osmanlıya dair Hikâyat* 1981'den beri 6 kez basılmıştır) (Murathan Mungan Metis Yayınları'ndaki Kitapları (t.y.), <http://www.metiskitap.com/catalog/author/696>).

Mungan popüler eserlerinde şiirsellikten uzaklaşmış, günlük konuşma dili kullanmıştır: "Hani filmlerde olur ya, kahramanlar karşılaştığında görüntünün üzerine binen bir ses, sürekli bir şeyler anlatıp durur. İşte bana da öyle oluyordu. Ben ne yaparsam, kafamın içinde tok bir erkek sesi olanları yorumluyor, anlatıyor, bazen de süslüyordu" (Mungan, 2009b: 75). Bu eserler okurun rahatlıkla anlayabileceği, zihnini zorlamayacak, deyim vb. kalıp ifadelerle doludur.

Murathan Mungan'ın popüler eserlerinde kadın, hem hedef kitle hem de sorunsal odağı olarak ön plana çıkar. *Yüksek Topuklar*, *Kadından Kentler*, *Eldivenler Hikâyeler*, *Mutfak* gibi popüler olması hedeflenerek yazdığı eserlerinde kadınların sorunları ön plana çıkarılır ve işlenir. Mungan, bu eserlerin çoğunda günlük hayata yönelik kadın bakış açısını kullanır. Kadın bakış açısına ilişkin sıra dışı analizleriyle kadın okurları şaşırtır ve onların ilgisini çeker (Çobankent, 2008). Popülist eserlerinde sıklıkla kadınların erkeklerle, çocuklarla ve birbirleriyle çatışmalarını işler. *Mutfak* adlı oyununda anne ve kız arasındaki ilişkileri, eşcinsellik, modern hayatta kadının yeri gibi konular işlenmektedir. *Eldivenler*, *Hikâyeler* adlı kitapta karşılıksız aşk, yalnızlık, *Yüksek Topuklar* adlı romanında yalnızlık, çocuk ile yetişkin ilişkisi, kadının rolleri, *Kadından Kentler* adlı hikâye kitabında ise köylerde kadına olan davranışı, kadının iş hayatındaki duruşu gibi konulardan bahsedilmektedir.

Özetle, Mungan'ın popülist eserlerinde daha çok kadınları konu alan, basit bir dilde yazılmış modern hayattan bahsedilir. Bu kitapların baskılarının tekrarlanmasından anlaşılacağı üzere eserler geniş bir kitleye ulaşmıştır.

Yazma Süreci

Murathan Mungan, çeşitli röportaj ve yazılarında eserlerini yayınlamak için acele etmediğini dile getirir. Ona göre okurlarla buluşmaya hazır olmak için her eser olgunlaşmalıdır. Bu yüzden de bazı eserlerini yazması onlarca yılını almıştır: Örneğin, *Harita Metod Defteri* - 8 sene, *Yüksek Topuklar* - 9 sene, *Geyikler Lanetler* - 12 sene ve rekor kıran eseri *Şairin Romanı* - 15 senede yazılmıştır. Mungan, aynı zaman dilimi içinde birbirine paralel olarak birkaç eser üzerine çalışır. Bir dosya üzerine çalışırken onu bir kenara bırakıp daha sonra onu "taze" bir bakışla ele alabilmek için başka bir dosyayla ilgilenir. Yazarın muazzam çalışkanlığı, bir senede en az iki kitabının çıkmasını sağlar (Mungan, 2004: 52).

Röportajlarda Murathan Mungan, yaratıcılığını sadece masada değil, günlük hayatta da geliştirdiğini söyler. Yazar, kendine çeşitli roller yaratıp onu tanımayan satıcılar, şoförlerle sıkça oyun oynar.

Bir keresinde sabun alıyordum, girer girmez, satıcı kadının benden hoşlandığını fark ettim. Etrafımda pervane, seçtiğim sabunları beğeniyor, iltifat ediyor, "Eşiniz çok şanslı bir kadın olmalı!"

dedi. Ben de ona bir aile hikayesi anlattım ve onu mutlu ettim, daha doğrusu onun hayal ettiği bir ilişkiyi anlattım. Sadece masa başında yazmıyorsun yani (Arman, 2011: 7).

Fakat bunu kandırmak amacıyla yapmaz; yazar, yeni rolleri oynayıp yeni eserler için çeşitli durumları dener ve prova yapar. Belki de değişik cevaplar söylemesinin altında yazar kimliğinden yorulmuş olması yatmakta, çünkü Mungan'ın dediğine göre "yazarım" diye söylediğinde hemen "hangi gazetede çalışıyorsunuz" tarzında sorulara maruz kalır (Arman, 2011: 7).

Kimlikler

Murathan Mungan Kürt, eşcinsel, solcu vb. birçok kimliğe sahiptir. Mungan, farklı eserlerinde ve söyleşilerinde hedefine göre sahip olduğu kimliklerden birini veya birkaçını ön plana çıkartır. Daha sonra yazarın bu kimliklerinin bazılarında bahsedilecektir.

Yazar, sol kimliğini bir hedef kitle oluşturmak amacıyla özel olarak ön plana çıkartmaz, zira bu kimliği ilk yayınlarından itibaren kendiliğinden ön plandadır. Zira Mungan, hep sol çevrelerde bulunmuş, ilk yayınlarını *Birikim* gibi sol kimliği ile tanınan dergi ve gazetelerde yapmış ve hatta bu yüzden dayak bile yemiştir: "İlk yazımın çıktığı ve benim için bir ödül olan o gün, aynı zamanda solcu bir gazete koltuğumun altında diye, sırtımda sopaların kırıldığı bir gün oldu. Belki kaderim o gün belli olmuştu. Ödüllerin, alkışların, tokatların, ihanetlerin iç içe geçtiği bir yaşamım olacaktı. Bunu anlamak zaman aldı" (Kılıç, 2016). Nitekim Mungan, çeşitli röportaj ve söyleşilerinde "Bir solcu olarak konuşuyorum" gibi siyasi düşüncelerini belirten açık ifadeler de kullanmıştır (Aktaş, 2013). Murathan Mungan'ın hayallerindeki ideal dünyayı yarattığı *Şairinin Romanı* adlı kitabı, onun sol görüşlerinin en uç noktası olmuştur: "Benim kitabımsa, sol hülyaları ve sol değerleri olan bir yazarın ütopyası" (Börekçi, 2013).

Fırat Caner, Murathan Mungan'ın Türkiye'de eşcinsel edebiyat söylemini inşa eden en önemli figürlerden biri olduğunu söyler. Yazar, eşcinsellik konusunu ilk eserlerinde örtük bir şekilde işlemiş, zamanla kullandığı eşcinsel temaların dozunu arttırmış, "Gece Elbisesi" hikâyesinde bu dozu "eşcinsel pornografi" olarak görülebilecek bir aşamaya taşımıştır. "Türkiye'de Eşcinsel Olmak!" vb. söyleşilerinde eşcinselliğini öne çıkartmış, kendisine kolaylıkla kalabalık bir okur kitlesi sağlayacak bu kimliği olabildiğince görünür hâle getirmiştir (Caner, 2007: 37-38).

Mungan'ın Kürt kimliği daha çok 80'li yıllarda yayımlanan şiir kitaplarında görülür. Kürt imgesini açıkça öne çıkardığı *Sahtiyan* adlı kitabında yer alan "Ahmet ile Murathan" şiirindeki ses, kendini Kürt bir kuşa benzetir: "bir Kürt turnasıdır uzak dağlarda

bozgun Murathan” (2008, 25). “Dağlar ve Kapital” adlı bir başka şiirde yer alan “ve ateşin kendini bekleyen gölgelerinde / zifiri bir umuttur artık Kürdistan” (Mungan, 2008: 41) dizeleri de aynı etnik vurguyu taşır (Caner, 2007: 85).

Murathan Mungan'ın bir başka önemli kimliği, entelektüel kimliğimidir. Yazar bir röportajında sadece yazı yazan biri olmadığını söyler: "Bir kültür sanat figürü olmak için yola çıktım. Disiplinlerarası paslaşmalar beni her zaman ilgilendirdi" (Tunca, 2004). Murathan Mungan'ın tüm eserleri okunduğunda, onun çok yönlü bir yazar olduğu görülür: O, edebiyat ve tiyatronun yanı sıra sinema, resim, müzik, tarih, felsefe, mimari gibi alanlarda da derin bir bilgiye sahiptir. Nitekim Mungan, bir “topyekûn entelektüel” ya da “toplumsal entelektüel” olarak tanınır. Türk basınında "her alana doğru yayılabilen, disiplinler arası fark gözetmeyen entelektüel" oluşundan dolayı Jen Paul Sartre'la, Edward Said'le, Yaşar Kemal'le aynı kefeye koyulur (Ertenç, 2016: 1).

Şiir Anlayışı

Murathan Mungan öncelikle şair kimliğiyle tanınır. Murathan Mungan'ın şiir sanatıyla ilgili düşünceleri *Küre. Poetika Yazıları* başlıklı kitabında sunulur. Mungan, onun için şiir yazma sürecin sonucundan daha önemli olduğunu söyler: "Gerçekten beni şiir yazmanın yalnızca kendisi, düpedüz yaşanan o büyülü süreç ilgilendiriyor" (Mungan, 2016: 20). Her şiirinde anlamı dışında şair, tınıyla, tonla bir ses bütünlüğü kurmaya çalışır. Bu "tamamlanmışlık" okurun şiiri yalnızca kulağıyla değil, kalbiyle de algılamasını sağlar (Mungan, 2016: 22).

Bu kalbî durum şairin kendisi için de geçerlidir. Murathan Mungan, şiir sanatında etkilenmenin bir tür "öğrenme" yolu olduğunu söyler; kimseden etkilenmemek için fazla şiir okumayan tüm genç şairlere şunu der: "Başkaların geçtiği yolları bilip anlamadan kendi yolunu bulamaz ki insan" (Mungan, 2016: 54-55). Yani aslında iyi şiirlerden etkilenmek yararlı ve olması gereken bir şeydir. Bu yüzden de şiirlerinde metinlerarasılığı sıklıkla kullanır.

Yayımlanan 25 şiir kitabı birbirinden çok farklıdır ve Mungan'ın kırk yıllık şiir serüveni boyunca okurlara hem duygusal hem de düşünsel şiir çeşitliliği sunmaktadır. Örneğin, *Metal* adlı şiir kitabında neredeyse her şiir felsefidir ve okurlara çeşitli mesajlar

iletir. *Aşk İçin Ne Yazdıysam* kitabında ise şair, daha çok yalnızlık, geçmişte kalmış aşklar ve acılarla ilgili duygusal şiirleri okuyucuya sunar.

Orhan Kahyaoğlu'na göre Murathan Mungan'ın şiirlerinin ilginç noktası, "bazı kitapların modernist bir şiir tavrıyla yazılması, bir kısmınınsa divan şiirinin üslup ve söyleyişlerine yakın olmasıdır. Bir kitabında şairin Ortadoğulu yanı, estetik arayışları öne çıkabilirken, bir başka örnekte kıyasıya kentin kozmopolitliğinin birey üzerindeki kuşatıcılığı belirginleşmektedir". Mungan'ın geleneği simgeleyen divan ve halk şiirinden, modernist şiir tavrılarına kadar uzanabilen geniş bir şiir yelpazesini içinde barındırdığını ve kendine özgü bir kaynaşma şiirinin izini sürdüğü söylenir (Kahyaoğlu, 2017).

Murathan Mungan'ın her şiir kitabı kendine özgü bir kelime dağarcığına sahiptir. Örneğin, *Osmanlıya dair Hikâyat* şiir kitabında küffar, küheylan, fütuhât, zıfâf, istila, canfes gibi diğer kitaplarda rastlanmayan kelimeler kullanılır. Diğer bir şiir kitabı *Metal* ile kıyaslanacak olursa kelime kullanma konusunda çok fark göstermektedir: Sentetik, sibernetik, genetik, arsenik gibi kelimelere sık sık rastlanır. Murathan Mungan, zengin kelime hazinesi sayesinde her kitabın temasına uygun kelimeler seçer ve ustalıkla kullanır.

Murathan Mungan, şiirin teknik bilgisine önem verir ve çeşitli şiirlerde farklı teknik bulguları sunar. Noktalama işaretlerini kullanmaması, boşluk bırakması, dizelerin özel bir şekilde yerleştirilmesi gibi teknikler şairin şiirlerinde sık sık kullanılır ve her biri özel anlam taşır (Caner, 2013: 24). Şair, şiiri ve kitabı bütünlüklü yapılar olarak düşünür ve öyle inşa eder. Buna rağmen ideal bir biçim kurmayı hedeflemez; onun için önemli olan okurlara bir şey söylemektir.

Mungan şiiri ideolojik bir söyleme sahiptir. Bu yüzden Mungan lirik şiirlerde ve geniş kitle için yazdığı *Yaz Geçer* kitabında bile okurlara ideolojik mesajlar iletir. "Kendisi olma", "kendisi bulma", "kendi ile öteki mücadele" gibi sorunları şiirlerinde ön plana çıkarmaktadır (Caner, 2013: 21-25). Örneğin, cinsiyet ve cinsellik konularında Jean Baudrillard'ın düşüncelerinden etkilenen Mungan, insanlara yüklenen cinsel rollerin ve kimliklerin ideolojik katmanlarını işleyip cinselliği öne çıkartır (Caner, 2013: 95).

Yukarıda belirttiğimiz yazarın kendi estetik beğenilerine göre yazılan eserlerin özellikleri, Mungan'ın tüm şiirleri için (popülist şiir kitabı *Yaz Geçer* için bile) geçerlidir. Kırk yıllık şiir yazma süreci boyunca her şiir kitabının bütünlüğü, mükellef harcı, kelime zenginliği, ideolojik arka planın olması, değişmeyen özellikleri arasındadır.

Roman Anlayışı

Bugüne kadar Murathan Mungan üç roman yazmıştır: *Yüksek Topuklar*, *Çador* ve *Şairin Romanı*. Murathan Mungan'ın diğer eserlerinde olduğu gibi roman yazarlığında da kendine göre ve okurlara göre sanat ayrımı bulunmaktadır: *Yüksek Topuklar* romanı geniş bir kitle hesaba katılarak yazılmışken, *Çador* kendi estetik beğenilerine göre yaratılmıştır. *Şairin Romanı* bu ayrımında farklı bir yer tutar; yazar, romanda hem kendi beğenilerine uygun şiirsel dili kullanır, hem de geniş bir kitleye ulaşmak için polisiye ve fantezi tarzlarını birleştirir.

Mungan'ın ilk romanı *Yüksek Topuklar*, geniş bir kitleye yazılmış bir eserdir ve Türk piyasasında "bestseller" olarak tanımlanabilir. Diğer romanlardan farklı olarak (diğer romanlarda espri unsurları pek bulunmamakta) *Yüksek Topuklar* "ince esprilerin yer aldığı eğlenceli bir kitap" (Alptürker, 2011) olarak tanıtılır. Murathan Mungan, *Yüksek Topuklar* romanında gündelik hayata dair zekice gözlemlerle okuru gündelik hayattaki kendisiyle yüzleştirmeye çalışır. Romanda "yalın" gündelik bir dil kullanılır; "sen biraz kilo mu aldın?" gibi kadınlar arasında çok yaygın "küçük çelmeler" okurlara sunulur (Arman, 2002).

Çador ve *Şairin Romanı* eserlerinde edebi tasvirler ve felsefi sorgulamalar yer alır. *Çador* romanı, "başörtüsü, kadının örtünmesi, politik İslam, köktendincilik gibi konulardan başlayarak, antidemokratik şartlar altında, başta kadının olmak üzere, tüm bir toplumun özgürlüğünün elinden alınmasına kadar genişletilebilecek tartışmalara kapı açmaktadır" (Vesper, 2006). Yazar romanında, "şiirin biçim özellikleri ve imgelem yüküyle beslediği dili" (Gümü, 2008) kullanıp okurlara örtülü imalar sunmaktadır.

Şairin Romanı, aynı zamanda yazarın fantezi ve polisiye tarzında en uzun eseri (592 sayfa) olmuştur. Yazar romanda kendine özgü yeni bir şiirsel dünya yaratır. *Şairin Romanı* birçok konu işlenir, fakat en önemli konusu hayattır. "Hayatın kendisi zordur; onu güzelleştiren şey, onun üzerine düşünmektir yalnızca" gibi yazarın roman kişilerinin ağzından felsefe, sanat, özellikle de şiir konusunda yaptığı açıklamalar arasında her okur kendine yakın bir düşünce bulur. *Şairin Romanı*'nın baskın özelliği anlatımındaki şiirselliktir (Şener, 2012b: 88), ve bu yüzden bu romanı "destansı bir masal şiir" ya da "Murathan Mungan'ın en uzun şiiri" (Barışta, 2011) olarak adlandırılır. Sevda Şener bu romanı "tadını çıkarmak için okurundan da haklı olarak özen ve emek isteyen sıra dışı bir başyapıt" olarak tanımlar (Şener, 2012b: 87).

Özetle, bu üç eserde değinilen konular ve üslup birbirinden farklılık göstermektedir. *Yüksek Topuklar* daha çok kadınlar için, kadınlar hakkında ve kadın dili kullanılarak yazılmış bir eser, *Şairin Romanı* tamamen şiirsel dille anlatılmış bir şair ütopyasıdır. *Çador* romanında ise daha çok felsefi ve dini konular işlenir, şiirin biçim özellikleri kullanılır.

Hikâye Anlayışı

Murathan Mungan'ın yaratıcılığında hikâye türünün önemli bir yeri vardır. *Kırk Oda* dizisi, *Cenk Hikâyeler*, *Lal Masallar* gibi hikâye kitapları yazarın estetik beğenilerine göre yazılan eserler, *Kadından Kentler*, *Eldivenler Hikâyeler*, *Kibrit Çöpleri* geniş bir kitle hedef alınarak yazılan eserler olarak ayrılabilir.

Yazarın "kendisi için" yazdığı hikâye kitapları serisi olan *Kırk Oda* metinlerarasılık edebiyatın parlak örnekleri olup tanınmış masalların versiyonları (Pamuk Prenses, Rapunzel, Uyuyan Güzel vs.) ya da bilinen kahramanların yeni hikâyeleridir (Hitler, Hamlet vs.). *Kırk Oda* dizisi 4 kitaptan oluşur: *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* ve *Dokuz Anahtarlı Kırk Oda*. Toplam 40 eserden oluşan bu dizi Murathan Mungan için kendi *Binbir gece masalları* olmuştu (Çevik, 2017).

Murathan Mungan'ın deyişle *Kırk Oda* dizisi sırayla okunması gereken bir bütün değildir (Çevik, 2017). Yani her hikâye diğer eserlerle hem bağlantılı hem bağımsız olarak okunabilir, fakat beraber okunması daha derin bir anlam kazandırır. Örneğin, Kağaoğlu'ya göre "*Kadından Kentler*" bir öykü kitabı olmasına rağmen, yazar son öyküde bütün öyküleri birbirine bağlıyor ve neredeyse bir roman tadı bırakıyor geride. Öykülerde yer verdiği kadınsı objeler, kitabın tamamı okunduktan sonra ayrı bir anlam kazanmaya başlıyor" (Kafağolu, 2008).

Ömer Türkeş hikâyeden oluşan *Kırk Oda* dizisi hakkında şunu söyler:

Hikâye kitaplarında ilk göze çarpan ortak özellik -kişi, olay, mekân hatta biçim farklılıklarına rağmen- her bir kitabın temasal bütünlüğe sahip olmasıdır. Dikkatle tasarlanmış, bir roman mantığı içinde kurgulanmış hikâye kitaplarının diğer ortak özeliği dildir. ... Hikâyenin yapısına, zamanına ve mekânına, kişi ve olaylarına en uygun düşen kelimeler, cümleler, deyişlerle ama mutlaka titizlikle kurulmuş, imgeler ve göndermelerle zenginleştirilmiş buğulu bir dille yazıyor Murathan Mungan (Türkeş, 2017: 35).

Murathan Mungan, kendi estetik ölçütlerine göre yazdığı tüm hikâyelerde metaforlarla, çeşitli imgelerle dolu şiirsel dili kullanır. Murathan Mungan geleneksel ya da modern tarzda yazdığı hikâyelerinde dili «nakış nakış işler». *Cenk Hikâyeleri*, *Lal*

Masallar gibi kitaplarında geleneksel anlatıların, halk hikâyelerinin yüzyıllar ötesinden süzülen dilinin seslerine yer verilir (Soyşekerci, 2014).

Popülist hikâye kitaplarında ise geniş bir kitleye ulaşmak amacıyla yazdığı diğer eserlerde olduğu gibi, modern hayatın sorunları, özellikle kadının rolleri, yalnızlık, erkek ve kadın arasında anlaşmazlıklar gibi konular işlenmektedir. Semih Gümüş'e göre, bu eserlerde kullanılan dili açığa vuran kadının dilidir: "Murathan Mungan'ın kullandığı öykü dili kadının gerçekliğine uygun olmak zorundaydı. Kadınların benlik bilinci, açıkçası kadınlık durumu yazarın asıl sorunu olunca, orada dil anlatılan gerçekliğin yazınsal karşılığını tam vermek zorundadır" (Gümüş, 2009).

Kısaca, Mungan'ın her hikâye kitabı, roman tadı bırakan bir bütünlüktedir, fakat bu eserlerinin ayrı ayrı okunamayacağı anlamına gelmez. Yazarın tüm "kendi için" yazılan eserlerinde masal atmosferi, şiirsel dil bulunmaktadır; Kırk Oda dizisine ait neredeyse her hikâyede metinlerarası ilişkiler gösterilir. Popülist hikâyelerde güncel konular işlenince konuşma diline yakın yalın bir dil kullanılır.

1.4. Murathan Mungan'ın Oyun Yazarlığı

1.4.1. Murathan Mungan'ın Tiyatro Anlayışı

Yazarın tiyatro anlayışı bu bölümde ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Murathan Mungan çocukluğunda ilk kez tiyatroyu gördüğünde onun gizinden büyülendiğini söyler. Üçüncü sınıftayken hayatında gördüklerinden yola çıkarak oyun yazmaya karar verir. Fakat ilk sayfada dekor tasvir ederken bazı Kürtçe kelimelerin Türkçede karşılığını bulamayıp yazmaktan vazgeçer (Mungan, 2014c: 15). Ama tiyatroya büyük ilgili göstermeye devam edip lisans eğitimi için Tiyatro bölümünü seçer. Yazar, diğer sanat türlerinden tiyatronun, insanlara bir şey duyurmak için özel bir yöntem olduğunu vurgular:

Tiyatro beni bir anlatım aracı olarak çok ilgilendiriyor, bir iletişim olanağı olarak... İmkansızlığın estetiğine inanmak sorunudur bu. Teknolojin ve kültürel gelişimin bütün katkılarına karşın, gene de imkansızlığın sanatıdır tiyatro. Belirlenmiş uzamın ve birebir insan ilişkisinin sanatıdır. "Yalnız tiyatrodaki olan, olabilecek olan nedir?" İşte bu sorunun karşılığını arıyorum yazarken, öbür sanat türlerinde yazarken bulamayacağımı bildiğim bir şeyi arıyorum tiyatrodaki... (Mungan, 1994: 11).

Murathan Mungan'ın oyunları -diğer eserlerinde olduğu gibi- birkaç tiyatro anlayışına göre yazılmıştır: Yazarın "kendisi için" yazdığı eserler *Mahmud ile Yezida* (1980), *Taziye* (1982), *Geyikler Lanetler* (1992), *Kağıt Taş Kumaş* (2007); popüler edebiyata yakın, okuyucuların veya seyircilerin beğenisini gözeterek yazdığı *Mutfak*

(2013); ve Orhan Veli şiirlerinin kolajlanmasıyla ortaya çıkan deneysel bir oyun olan *Bir Garip Orhan Veli* (1993). Farklı tiyatro anlayışına ait oyunları birbirinden ayıran, dil, üslup, tema ve karakterlerin özellikleridir.

Yazarın "kendisi için" yazılan oyunlarda kullanılan dil şiirseldir. Yukarıda belirttiğimiz gibi, Murathan Mungan öncelikle şair olduğu için yeni sıra dışı imgeler yaratıp okurların ve seyircilerin hayal gücünü zorlamayı sever (Şener, 1993: 26). *Mezopotamya Üçlemesi*'ne ait oyunların üslubu yüksektir: Cümleler uzun ve karmaşıktır. Ayrıca oyunda birçok arkaik ve yöresel kelime bulunmaktadır. Dramatik dilde kullanılagelen ve gerek azla özü yansıtmalarından, gerekse estetik bir doku barındırmalarından dolayı deyimlerin *Mezopotamya Üçlemesi*'ne ait oyunlarda sıklıkla kullanıldığını yineleyebiliriz. Argo veya jargonun pek kullanılmadığı, ama özellikle çok sayıda deyim ve atasözüne yer verilen oyunlarda, anlatım zenginliği, renklilik ve sözün sanatlı kullanımı bu yolla da sağlanmıştır (Aydemir, 2010: 18).

HAVVAS AĞA- ... Yaşın babam yaşıdır, lakin kimi vakit aklın ermez gibi konuşmaktan. Kahyalığın babamdan yadigardır, başım-gözüm üztünedir. Lakin yüreğin yufkadır; yaşlanmaktan Kahya. Ölüm korkutmaktadır gözünü, seni son demlerinde vicdan sahabı kılmıştır. Merhamet sitmasına tutulmuşsan. Lakin ağalığın yarısı vicdandan feragattir. (MY) (Mungan, 2014b: 44)

Yurt tuttuğun yerin kurbanını almazsan eğer, o yer haram olur sana. Dirlikten düzenden yoksun kalırsın (GL) (Mungan, 2014b: 211).

İzleyicilerin beğenisini gözeterek yazılan *Mutfak* adlı oyunda –Türkiye'nin farklı bölgelerinden gelen ve sıradan insanlar olan oyun kişileri arasındaki gündelik ilişkileri yansıtacak şekilde- günlük konuşma diline daha yakın, kalıp ifadelerle, atasözleriyle, argoyla dolu bir dil kullanılmıştır. Burada söz konusu olan, herkes tarafından anlaşılabilir, sade bir üsluptur:

NESRİN- Sen mi yaralayacaksın beni? Saçmalama! Benim zırhlarıma sahip olsaydın, bu halde mi olurdu? Hem geldiğimden beri laf sokuşturup ısırma çalışsan sensin. Dökemedin şu süt dişlerini! (M) (Mungan, 2013a: 57)

Yazarın "kendisi için" yazılan oyunların konuları incelendiğinde *Mezopotamya Üçlemesi*'nde aşk, din, töre, kan davası, intikam gibi temaların öne çıktığı görülmektedir. Bu oyunlarda töre ve gelenek ile ilgili kavramların çokluğu dikkat çeker. Yazar, törelerin muazzam bir yaptırım gücüne sahip olduklarını anlatı kahramanlarının şahsında ortaya koyarken, halen halk arasında yaşayan bu tür yazılı olmayan dogmaların kolay kolay bozulmayacağını ifade eder (Sezer, 2007: 266).

Oğulların törelerden söz eder Raşa Kadın. Erliklerini törelerde sınırlar. Töre erliğin emniyetidir. Törelere danışılar (MY) (Mungan, 2014b: 86).

Bedirhan Ağa'nın ayali Fasla Kadın huzura kabul ister, erinin taziyesinde yas tutup saçının örüklerini yolmak ister. . . Ölünün kanı daha yerde taze durmaktadır. Fasla Kadın ölümün ayalidir, taziyesini tutmak düşer. Töreler gereğidir bu (T) (Mungan, 2014b: 126).

Kavmimim töresi olmazsa değil yedi yıl yedi bin yıl beklesen umurum olmazdı. Lakin aşiretimin erleri, büyükleri, uluları sözüm kollarlar. Ata kadın olarak hüküm vermem gerektir gayrı. Boş düşmüş gelin evde tutulmaz. Senden anlayış ve itaat bekliyorum. Şimdi sözün kıssası: Allah'ın emri, peygamberin kavliyle oğlum Nasır'a seni senden isterim (GL) (Mungan, 2014b: 180).

Çoğu zaman töre ve ritüel, insanların hem duygularıyla hem de mantığıyla çatışma hâindedir. *Mahmud ile Yezida* oyununda Yezida'nın erkek kardeşleri bir Müslüman erkeği sevdiği için onu öldürmek isterler. Ezidi bir kızın Müslüman bir erkekle evlenmesi geleneğe aykırı olduğundan sevgililer ölür. Üstelik töreden dolayı aynı yerde gömülemezler. *Taziye*'de aşiret töresine göre oğul annesini, *Geyikler Lanetler*'de de kardeş kardeşini öldürmek zorunda kalır.

Yazarın kendi estetik beğenilerini tatmin etmek üzere yaratılan oyunlarında aşk önemli bir yer tutar. Söz konusu olan çoğu zaman ilk bakışta aşktır. Örneğin Mahmud ile Yezida birbirlerini ırmağın farklı tarafında görünce; Mustafa da geyiğin gözlerine bakınca aşka düşer. Fakat aşk, hiçbir oyunda mutlu sona ulaşmaz; ölüm sevgilileri mutlaka ayırır: Mahmud ve Yezida'nın, Bedirhan ve Kevsa Ana'nın ve oyunlardaki diğer kişilerin aşkları hep ölümle son bulur.

Geniş kitle için yazılan *Mutfak* adlı oyunda modern dünyada kadının yeri, kadın-erkek ilişkileri, eşcinsellik gibi güncel konulara yer verilir. Oyunda sık sık yemek tariflerine (şakşura, portakallı kereviz vs.), ünlü şarkıcılara (Mediha Demirkıran vs.), şairlere (Behçet Necatigil vs). ve tarihî olaylara (1978'de Maraş Katliam, 6-7 Eylül Olayları vs.) atıf yapılır. Bu sayede oyun ile gerçeklik arasında bir bağ inşa edilmiş olur.

Bir Garip Orhan Veli adlı tek kişilik oyunu dışında, yazarın tüm oyunlarında birçok oyun kişisi bulunmaktadır. Oyun kişisi sayısına göre ikinci sırada olan *Mutfak* adlı oyunda 12 kahraman yer alır. Birinci döneme ait oyunlarında tam olarak kaç oyun kişisi bulunduğu belirsizdir. Çünkü isimli olan oyun kişilerinin dışında oyunlarda Tüfekliler, Köylüler, Kadınlar gibi farklı gruplar yer almaktadırlar ve bu gruplarda tam olarak kaç kişi olduğu belirsizdir. Bir grupta aşağı yukarı 3-5 kişi olsa, *Taziye*'de yaklaşık olarak - 25 (8 isimli oyun kişisi, sekiz Tüfekli, üç Oğlu, üç Ağlayıcı), *Mahmud ile Yezida*'da - 50 (18 isimli

oyun kişisi, Yezida'nın 9 erkek kardeşi ve 6 diğer grup), en kalabalık olan *Geyikler Lanetler*'de yaklaşık 120 (22 isimli, yedi İntikam Cini, dokuz Efsuncu ve 18 diğer grup) oyun kişisi bulunmaktadır.

Oyunlarda, kişilerin seçimi konusunda büyük farklılıklar görülmektedir. *Mezopotamya Üçlemesi*'ne dahil olan oyunlarda her kişinin dinine, statüsüne veya soyuna özgü bir yazgı vardır. Bu yüzden bu oyunlarda kişiler daha çok antik çağ tiyatrosundaki trajedi kahramanlarına benzer.

İlk tiyatro anlayışına ait oyunlarında antik çağ trajedilerinde görülen bir özellik daha vardır. Bu oyunlarda antik korolara benzer bir kişi kadrosu vardır. Doğrudan “koro” olarak adlandırılmasalar da, *Mahmud ile Yezida*'da - *Yezidi Kadınlar*, *Ak Çarşaflı Kızlar* ve *Kara Çarşaflı Kadınlar*; *Taziye*'de - *Tüfekliler*, *Ağlayıcılar*; *Geyikler Lanetler*'de - *Köylüler*, *Maskeliler*, *Davetliler* vs. - olay ve durumlara ayna tutup, değerlendirmelerde bulunan, dil olarak da çoğunlukla mani ve benzeri söz kalıpları kullanan oyun kişileri olarak dikkat çekmektedirler (Aydemir, 2010: 17). Dolayısıyla bu oyun kişisi grupları antik çağ tiyatrosundaki “koro” ile aynı vasıflara sahiptir.

Mutfak adlı oyundaysa kendine özgü bir psikolojik imajı, hayat hikâyesi ve düşünceleri olan kadın karakterler “modern” kişilerdir.

Dilden, tematik ve karakter seçiminden dolayı farklı tiyatro anlayışına göre yazılan oyunların hedef kitlesi farklı insanlardır. Mungan'ın "kendisi için" yazılan oyunların izleyicileri daha çok düşünen, daha entelektüel, daha sabırlı (*Geyikler Lanetler* oyunu neredeyse 3 saat sürer), şiirsel dili dinleyebilen ve anlayabilen, yazarın bulmacalarını çözebilen ve modern hayatla kıyaslayabilen kişilerdir. *Mutfak* adlı oyunun izleyicileri ise daha geniş bir kitlenin temsilcileridir. Bilgileri ima yoluyla değil, açık bir şekilde alabilen, gülmeyi seven -*Mezopotamya Üçlemesi*'nde ve *Kağıt Taş Kumaş* oyunlarında espriler bulunmamaktadır- güncel sorunlarla daha fazla ilgilenen kişilerdir.

"Kendisi için" kaleme aldığı oyunların kaynakları, Mungan'ın çocukluğunda yaşadığı Güneydoğu Anadolu'daki izlenimlerinden ve bu izlenimlerin ilgili oldukları konulara ilişkin derin araştırmalardan oluşur. “Her zaman karşıtların birliği sanat için çok çekici bir malzeme olmuştur. Özellikle aşkın imkânsızlığı üzerine hikâyeler beni çok çekmiştir” diyen Mungan, *Mahmud ile Yezida*'da, töre / tabu / düşmanlıklar arasına sıkışan

bir aşkın iniltisini ele almaktadır (Ünsal, 1990'dan aktaran: Aydemir, 2010: 16). “İnsanların kimliklerinin nasıl töreler tarafından belirlendiği benim yazarlık serüvenimde olan bir şey” diyen yazar, töre olgusunu, “sadece geri kalmış bölgelerdeki salt ölme, öldürme biçimi değil. Büyük kentlerin de kendi içinde töreleri var. Kadın erkek olmanın da töreleri var” gibi geniş bir yelpazede değerlendirir (Ünsal, 1990'dan aktaran: Aydemir, 2010: 16).

Yazar, oyunda baskın olarak işlenen Yezidi kültürü ve “daire” ritüeliyle tanışıklığını *Paranın Cinleri* kitabında açıklar: Mungan, babasıyla bir iş gezisindeyken, arabanın penceresinden yıllarca unutamayacağı bir manzara görür. Kalabalık çizilen bir dairenin içinde bulunan bir adam taşlanmaktadır. Ama adam bu daireden dışarı çıkmaz. Sonra adamın Yezidi olduğunu, yezidiler arasında dairenin kutsal kabul edildiğini ve bir daire içinde yer alan yezidinin çevresine çizilmiş olan daire silinmeden dışarı çıkamayacağını öğrenir (Mungan, 2014c: 16).

Murathan Mungan yıllar önce gördüğü bu Yezidi ritüelinden sonra ilk oyununu yazarken dramatik sanatların temel metaforunu bulmuş olabileceğini söyler. Ona göre dairenin içinde kalan kişinin durumu, dairenin dışarıda kalan bir başkası tarafından çizildiğinde onu çizen kişinin gözünden bir komedidir. Daire, içinde esir kalan kişi için bir dramdır. Kaderi dairenin dışında kalanın elindedir. Mungan'a göre, en kötüsü insanın daireyi kendi etrafına çizmesidir. Bu durumda, insanın kendi seçimini yaptığı sonu yaşayacağı bir trajedi ortaya çıkar (Mungan, 2014c: 16).

Mungan, *Soğuk Büfe* kitabında, İslam toplumlarında eski bir gelenek olan taziye kültürünün *Taziye* adlı oyununun esin kaynağı olduğunu söyler. Eskiden önemli biri öldüğünde, ölünün başına ağıt yapan kadınların toplandığını; ölenin giysilerini giyerek onun özelliklerini yansıttıklarını ve hayatının önemli bölümlerini canlandırdıklarını ifade eder. Mungan'a göre bu ritüellerde ölü, son yolculuğuna tüm yaşamı yeniden canlandırılarak gönderilir (Mungan, 2004: 218-219).

Mungan'ın anlattıklarından bu ritüelin başlı başına bir tiyatro türü olduğu anlaşılır. Murathan Mungan'a göre bu gelenekler unutulmuş ve şimdiye kadar tam anlamıyla değerlendirilmemiştir. Yazarın, aşk, ölüm, güzellik ya da ana, baba, oğul gibi sürekli etrafında gezindiği üçlü temalar ve kişisel dünyasına ait bazı temel motifler vardır. O, bu

tema ve motifleri çağdaş, evrensel bir şekilde yeniden yorumlamaya ve dünyanın her yerinde anlaşılabilir bir hâle getirmeye çalışır (Mungan, 2004: 219).

Murathan Mungan'a göre insanlar geleneksel kaynaklardan koparılmış ve teknolojinin yaygınlaşması sebebiyle sadece anlama ve kavrama yollarının izleyicisi olmuşlardır. Mungan, bu nedenle gerçekliği farklı şekillerde ele alarak izleyicisinde bir şok deneyimi yaratmaya çabalar. Elbette bu deneyim izleyicinin oyunla ilişki kurmasını zorlaştırır. Fakat Mungan, bu tarz çalışmaların çoğalıp yaygınlaşmasıyla birlikte bu zorluğun aşılabileceğine inanmaktadır.

Taziye'deki kasrın esin kaynağı Mardin'deki bir tarihî yapıdır (Mungan, 2014c: 12); Mungan, karakter ve karakterlerin isimlerini kendi hayatından almıştır. Nitekim çocukluğunda Fasla adında Kürt bir dadısı vardır. Dadısı Türkçe, kendisi Kürtçe bilmediği için aralarında dilsizlere özgü derin bir bağ bulunmaktadır. Yıllar sonra Mungan, dadısına olan gönül borcunu ödeyebilmek için, kendisine ün getiren *Taziye* adlı oyunundaki kadına onun ismini koyar (Mungan, 2014c: 15).

Yazarın geyiklere olan sevgisi *Geyikler Lanetler*'i yazmasına vesile olmuştur:

Çocukken bir geyiğe tutulmuşum. Tam olarak bilemiyorum ama, üç dört yaşlarında olsam gerek. Günlerce geyik sayıkladığımı gören babamın sonunda sabrı tükenmiş. Mazıdağı'nda bir geyik yakalatıp, düze indirtmiş, Mardin'e getirtmiş.

Kaleye yakın yüksekçe bir evde oturuyorduk. Evimizin hayatında üst kata çıkan dik basamaklı uzun bir merdiven vardı. Merdiven altındaki yuvarlak kemerli, derince boşluğu bir kafes haline getirip, geyiği oraya yerleştirdik. Çatal boynuzları cilalanmış, gibi parlıyor; yeşil, çekik gözleri ağulu ağulu bakıyordu. Çok mutluydum. Her sabah erkenden kalkıyor, kafesin önüne geçiyor ve bıkmadan usanmadan onu seyrediyordum. Günler boyu sevdasına tutulduğum o geyiği seyrettim durdum. Daha sonra benden gizli, o geyiği hasretini çektiği yurduna geri gönderip, yerine "doldurulmuş" bir geyik koymuşlar. Bu değişikliği anlamayan ben, gene eskisi gibi geyiğin karşısına geçip saatler boyu onu seyrediyordum.

Bende derin, sızılı bir izi kalan belki de ilk sevdam o geyiğedir. Demek sevda o denli bağlamış ki gözlerimi, canlısıyla, ölüsünü ayırt edememişim. Zaten sevda dedikleri böylesine bir körlük olmasaydı eğer, doğruluğu nerede kalırdı onun? (Mungan, 2014c: 7).

Mungan, yazma işini ciddiye alması sebebiyle oyunlarını yazarken yoğun araştırmalar yapar. Örneğin, *Geyikler Lanetler* oyununu yazdığı dönemde Anadolu'da kesikbaş kültürüyle ilgili araştırmalar yapar ve Ahmet Yaşar Ocak'ın *Türk folklorunda Kesik Baş* adlı kitabından faydalanır. Metinleri araştırmalarıyla beslemek suretiyle yazışında elbette akademik bir yazar oluşunun da büyük payı vardır.

Mungan'ın bir başka özelliği, iyi bir tiyatro eğitimi almış olmasıdır. Konusunu geliştirirken, temalarını katlayarak aktarırken sağlam bir yapı bilincine yaslanır. Oyunlarında şiirselliğin ağır basmasından gelen dağınık görünümün altında disiplinli bir yapı iskeleti vardır. Görünüşte rastlantısalmiş izlenimi veren sıralamanın iç mantığını gözden kaçırmamak gerekir. Bu düzen saptanamazsa bilimler tespah taneleri gibi dağılır gider, anlam bütünlenemez (Şener, 1993: 27).

Yazarın tiyatro eğitimi almasının ve bu yüzden sahnelendirme konusunda birçok bilgiye sahip olmasının bir sonucu olarak oyunların bir diğere önemli özelliği ortaya çıkar: Oyunlarda dekor, ışık, oyuncuların hareketleri ve bazı sahnelerin seyircilerde ne tür duygu uyandırması gerektiği gibi bir çok detay verilir.

Dekorla ilgili:

"Sahnenin gerisinde kalın, uzun bir duvar: Kasrın duvarı. Duvarın bittiği yerde sular başlamakta. ... Sahnenin sağında devriye yolunu aşağıya, avluya bağlayan uzun bir merdiven. Merdivenin hemen dibinde geniş bir yükselti, bir taş düzlük" (T) (Mungan, 2014b: 113).

"Arkada ve önde birbirine dirsek yapan tezgahlar, ocak, lavabo, fırın, derin dondurucu, çay ocağı, kahve makinesi, blender; duvarlarda raflar; tavan askılarında kepçe, tava, süzgeç asılı durmaktadır" (M) (Mungan, 2013:10).

Işıkla ilgili:

"Kefenin üstüne kızıl bir ışık düşer" (T) (Mungan, 2014b:151).

"Yedi Cin. Güneşin yedi rengini giyinmişlerdir. Sağırıştırıcı bir müzik, bir cehennem ayini korusu eşliğinde, ışıklar ve renkler içinde döne döne gelirler." (GL) (Mungan, 2014b: 165)

Oyuncuların hareketleriyle ilgili:

"Müzik bittiğinde, Orhan Veli yerinden kalkar, şapkasını eline alır, şapkasını çevire çevire öne gelir, mahsup bir edayla seyirciyle konuşmaya başlar" (*Bir Garip Orhan Veli*) Mungan, 2014a: 8)

Seyircilerin duyguları ile ilgili:

"Sahnenin gerisindeki perdeye sessizlik içerisinde slaytlar düşmeye başlar. Böylelikle bir sinema izlenimi uyandırır. Her şey kesin bir sessizlik içerisinde, en azından seyirciye bir sinema duygusu taşıyarak gerçekleşmelidir" (Bir Garip Orhan Veli) (Mungan, 2014a: 7).

"Ortadaki ve sahne önündeki tezgahlar, oyun içinde yatay ve dikey yerleştirmelere uygunluk gösteren hareket edebilir parçalar olarak tasarlanmalıdır. Böylelikle bir filmde aynı mekanın farklı açılardan görünüşü etkisi yaratılabilir" (M) (Mungan, 2013: 10).

Yani Murathan Mungan, oyunlarını yazarken sadece oyun yazarı değil, yönetmen rolünü de üstlenir.

Sonuç olarak Murathan Mungan'ın diğer yaratıcı kimliklerinde olduğu gibi oyun yazarlığında da kendine göre ve seyircilere göre sanat ayırımını görmekteyiz. Bütün oyunların genel özelliği ise sahnedeki eylemlerin detaylı çalışılmasıdır.

Murathan Mungan'ın edebiyat anlayışı konusunu tamamlarken, edebiyatın görevi hakkında yazarın kendi ifadelerine göz atmakta fayda var: "...Edebiyatın asıl gücünün burada saklı olduğunu düşünüyorum. Akıp gideni durup görmemizi sağlayacak olan bir atmosfer yaratmak, bir dünya kurmak. Öğrenmiş gözlerle bize hayatı yeniden iade etmek" (Mungan, 2015: 8); "iyi edebiyat, kişisel ve toplumsal kırılmalar karşısında içgücü kazandırır insana, direncini sağlamlaştırır. Ben bunu daha önemli buluyorum. İyi edebiyat karmaşık olanı görebilmek konusunda gözlerimizi eğitir, bakışlarımızı berraklaştırır" (Çavdar, 2017). Bu sözlerinden yola çıkarak Murathan Mungan'a göre edebiyatın okurlara hayata dair yeni bir bakış açısı sağladığını söyleyebiliriz.

1.4.2. Oyunların Özetleri

1.4.2.1. Mahmud ile Yezida

Birinci sahne

Oyun Ezidi töresinin tanıtılması başlar. İnsanlar üç halka hâlinde bir ateşin etrafında toplanır: İlk halkada küçük çocuklar, ikinci halkada genç kızlar, üçüncü halkada

ise yetişkinler vardır. Yaşlı kadınlar biraz uzakta oturmakta ve kazanda bir şeyler karıştırmaktadır. Daha sonra yaşlı bir adama zorla beyaz kefen giydirebilirler. Yaşlı kadınlar kefene kırmızı boya sürmeye başlar. Adamı ölmüş gibi göstererek bir süre onu etrafta gezdirirler; sonra da alkışlar eşliğinde kefeni üstünden çıkartıp yakarlar. Daireler giderek daralır. Ortada sadece etrafı sıkı bir şekilde kalabalıkla sarılmış ateş kalır. Ezidiler "Cümle kötülükler bu daireye hapsolsun! / Cümle kötülükler bu ateşte yansın, yok olsun!" (Mungan, 2014b: 14) diye bağırlar.

İkinci sahne

İkinci sahnede iki sevgilinin dilek ağacının altında buluşması gösterilir. Mahmud ve Yezida'nın konuşmasından Mahmud'un sevdiği kızın yanında olabilmek için kendi köyünden kaçmak istediği öğrenilir. Fakat Yezida kaçmaktan korkar. Çünkü Ezidi geleneklerine göre Ezidi bir kız başka dinden bir adamla evlenmek isterse öldürülmektedir. Mahmud -yine Ezidi töresine göre- her buluşmalarında Yezida'nın bir tutam saçını örer. Oyunda gösterilen kırkıncı günde kırkıncı, yani son tutamı da örmüş olur. Geleneğe göre bu örgüleri açan kişi ilk gece hakkına sahip olur. Yezida Mahmud'a bu örgüleri artık ya kendisinin ya da ölümün açabileceğini söyler. Daha sonra sevgililer tanışma hikâyelerini hatırlamakla kalmaz, o ilk buluşmanın duygularını yeniden canlandırırlar:

İrmağın iki yanından ilk kez birbirlerini görürler. Birbirlerine hayran olurlar. Mahmud Yezida'ya yaklaşabilmek için ırmağı yüzerek geçer. Yezida daha önce bu ırmağı yüzerek geçebilen kimseyi görmemiştir. Böylece aşkları doğar.

Üçüncü sahne

Bir Müslüman köyünde gerçekleşen düğün gösterilir. Bir düğün âdeti olarak Ezidi birinin bir Müslümana dönüşmesi canlandırılır: Şeytan kıyafeti giymiş Ezidi rolündeki bir kişinin etrafına bir daire çizilir. O kişi dairenin içinde kalır ve diğerleri onu taşıyormuş gibi yapar. Ezidi geleneğine göre daireyi çizen kişi o daireyi silmediği sürece dışına çıkamaz. "Yezidide şeytan var / Biz şeytanı taşladık / Cümle müslüman olup / Namazlara başladık" (Mungan, 2014b: 33) bağırları arasında daire silinir.

Kaymakam ve Havvas Ağa'nın konuşmasından Müslüman ve Ezidi köylerinin düşman oldukları anlaşılır. Havvas Ağa, Ezidi köyünün bulunduğu taraftaki bataklığı

kurutup orada pirinç ekmeyi düşünmektedir. Fakat kaymakam buna karşı çıkar; çünkü böyle bir girişimin tehlikeli olacağını düşünür: Ezidiler bataklığı kurutmak için geçiş izni vermeyeceklerdir ve kan davası da yeniden başlayacaktır.

Dördüncü sahne

Havvas Ağa ile Kâhya'nın konuşmasından bu bataklıkların Ezidiler için neden önemli olduğu anlaşılır. Köyü, bir taraftan bataklıklar diğer taraftan da ırmak korumaktadır. Bu sebeple Ezidi köyünde deli olarak bilinen Miro Ağa, kan dökmeden bu bataklıkları vermeyecektir. O zaman Kâhya'nın aklına bir fikir gelir: Ezidilerin çıkamayacakları şekilde köyün etrafında daire çizilmeli ve o sırada bataklık kurutulmalıdır.

Beşinci sahne

Tüfekliler köyün etrafına bir daire çizerler.

Altıncı sahne

Havvas Ağa ile Kebik konuşmaktadırlar. Havvas Ağa, Mahmud'u Teyfo Ağa'nın kendisine çoktan beridir karasevdalı olan kızı Güllüshan ile evlendirmeyi istemektedir. Havvas Ağa Kebik'ten Mahmud ile bu konuda konuşmasını ister.

Yedinci sahne

Mahmud, Kebik'in tüm ısrarlarına rağmen Teyfo Ağa'nın kızı ile evlenmeyi reddeder. Kebik, Mahmud'a kızar ve bundan sonra köyde görünmesinin ayıp olduğunu söyler. Mahmud bu sözleri umursamaz.

Sekizinci sahne

Daire silinmiş ve aradan üç gün geçmiştir. Daire silinmiş olmasına rağmen kimse köyden ayrılmamaktadır. Köy sessizdir. Tüfeklilerden biri uzaktan köyü izlemeye devam eder ve Mahmud'a benzeyen bir gölge görür. Fakat diğer Tüfekliler yanıldığını söylerler.

Dokuzuncu sahne

Sahnede Ezidi köyünün karşısında bulunan dilek ağacının yanında elinde yeşil mendil tutan Mahmud görünür. Biraz düşündükten sonra kavalını üfler.

Onuncu sahne

Tüfekliler Mahmud'un sağ eli kesilmiş ve defalarca kurşunlanmış olan cesedini getirir. Tüfeklilerin konuşmasından Ezidilerin Mahmud'un elini bir kazığa astıkları ve köylerinin sınırı olarak koydukları anlaşılır.

On birinci sahne

Yezida, dilek ağacının yanında yeşil mendili ve Mahmud'un henüz kurumamış olan kanını görünce dayanamaz ve bağırmağa başlar. Bu mendili boynuna asarak bir tebeşir çıkartır ve ağaç ile kendisi etrafında bir daire çizer. Ağacın yanına oturur ve ilk örgüsünü çözer. Böylece kendisini ölüme adar. Annesinin ikna çabaları ve dokuz kardeşinin tehditlerine rağmen dairenin içinde kalmaya devam eder ve saçlarındaki örgüleri –her gün birini olmak üzere- hiç konuşmadan teker teker açar. Mahmud'un annesi Eyşan Kadın gelir. Yezida'ya ezid olmasına rağmen kendisini kızı gibi sevdiğini söyler. Bir tek bu sözlerden sonra Yezida konuşur ve sadece ölümü beklediğini, tek dileğinin Mahmud'un yanına gömülmek olduğunu söyler. Mahmud'un annesi törenin buna izin vermeyeceğini belirtir. Yezida, kırkıncı günde Mahmud'un ördüğü son örgüyü de çözdükten sonra, "Mahmud beni beklemektedir. Irmağı aştın, dağı aştın, bana geldin Mahmud. Töremi aştım, ölümü aştım sana gelmekteyim kurban" (Mungan, 2014b: 96) diyerek ölür.

1.4.2.2. Taziye

Önoyun

Başığıtçı, Fasla Kadın'ın Bedirhan Ağa'dan hamile olduğunu haber verir. Bedirhan Ağa topraklarına sahip çıkacak bir oğul istediğini birkaç kez tekrarlar.

Bedirhan'ın annesi Kevsa Ana, oğlu ondan uzaklaşır düşüncesiyle bir torunu olmaması için efsunculara gider. Kevsa Ana, kalbinde Bedirhan'ın karısı olan Fasla Kadın'a karşı büyük bir kin olduğunu itiraf eder.

Fasla Kadın'ın doğum öncesi ıstırapları gösterilir. Başığıtçı, ona çok sabırlı olması gerektiğini söyler ve acıların "analığın sancılı töresi" (Mungan, 2014b: 109) olduğunu dile getirir.

Bedirhan'ın ve Fasla Kadın'ın oğlu Heja, sahneye çıkar. O, birazdan doğacağını ve böylece kendisinin ve aşiretinin zulmünün başlayacağını söyler.

Ayrıca Şerho Ağa'nın sessiz kalan üç oğlu sahnede bulunur. Sahnenin başlangıcında abdest almakta, sonunda ise namaz kılmaktadırlar.

Birinci bölüm

Sahnede beyaz kefen içinde Bedirhan Ağa'nın cesedi bulunur, etrafında Ağlatıcı Kadınlar ağlarlar. Başağıtıcı'nın ağzından dün gece Bedirhan'ın vurulduğu öğrenilir.

Kevsa Ana, Bedirhan'ın doğum gününde onun babası Kara Rüso'nun "kara bir yılanın kasrın kapısına ulaşması" hakkında kabus gördüğünü anımsar (Mungan, 2014b: 115). Fakat Bedirhan doğduktan sonra babası bu düşü bir daha görmemiştir. Başağıtıcı ve Birinci Ağlayıcı Bedirhan'ı kara bir yazgının beklediğini ve rüyadaki yılanın bin yıllık düşmanı Şerho Ağa olduğunu söylerler.

Kevsa Ana, Başağıtıcı ve Ağlayıcılar'ın konuşmalarından, Bedirhan'ın, intikam sebebiyle Şerho Ağa'nın kızını düğününden kaçırdığı ve sonra da onunla evlendiği öğrenilir. O gün Şerho Ağa, Bedirhan'ı öldüreceğine yemin etmiştir. Şerho Ağa'nın Bedirhan'ı öldürmek için üç oğlunu gönderdiği anlaşılır, fakat onlara merdivenlerin gizli kapılarını kimin açtığı bilinmez. Kevsa Ana Fasla Kadın'dan şüphelenir ve taziyelerden sonra bir mahkeme kurmayı planlar.

Geçmişe ait bir sahne sunulur. Bedirhan kabustan uyanır. Fasla Kadın bu konuda çok endişelenir; çünkü onun dediğine göre Bedirhan her gece kabuslardan uyanmaktadır.

Sonra Bedirhan ve Fasla Kadın, kaçırma olayının gerçekleştiği düğün gününü anımsarlar. Bedirhan, onu çok büyük bir kin ve nefretle dolu bir kalple kaçırdığından bahseder. Fakat onun güzelliğini gördükten ve karakterini öğrendikten sonra onu gerçekten sevdiğini dile getirir. Fasla Kadın kasma gidince ölmeyi ne kadar çok istediğini hatırlar.

Bedirhan Ağa, Fasla Kadın'ın onu gerçekten sevip sevmediğini sorar. Fasla Kadın, "Razıyım senden Bedirhan Ağa, ben senden razıyım ölümüne kadar" (Mungan, 2014b: 122) diye cevap verir. Bedirhan'ın onun eri, kocası ve oğlunun babası olduğunu söyler; hiçbir zaman düşmanının kızı olduğunu yüzüne vurmadığını ifade eder.

Sahneye korkunç maskeli bir kadın girer; saçlarının arasında yılanlar vardır. Bir elinde yılanın başı, diğer elinde arkasına gizlediği bir tas bulunur. Kadın, Bedirhan'ın ve Fasla Kadın'ın yatağına yaklaşır.

Bu anda Bedirhan uyanıp onu uyandırmaya çalışan Fasla Kadın'ı sertçe iter.

Maskeli Kadın maskesini çıkartıp onu arkasına saklar ve diğer elindeki şerbeti uzatır. Maskeli Kadın'ın Kevsa Ana olduğu anlaşılır. Bedirhan, annesine teşekkür edip şerbeti içer.

Bundan sonra bir çadırda Bedirhan'ın oğlu ile konuşması sergilenir. Onlar makinelerin seslerini duyarlar ve babası oğluna bir makinenin yüz köylünün işini yapabildiğini anlatır.

Bedirhan, ailesinin çok düşmanı olduğundan bahseder. Oğlu Heja onların en büyük düşmanının dedesi olup olmadığı sorar. Heja, annesinden çok utandığını itiraf eder. Annesi düşman ailesinden gelmiştir ve kasrda kimse tarafından sevilmemektedir. Bedirhan, hem annesini hem de onu çok sevdiğini söyler.

Bundan sonra Bedirhan, on beş yaşını doldurduğu için kendi babasından kalan mavzeri -bir hüküm ifadesi olarak- oğlu Heja'ya verir.

Tekrar şimdiki zamana dönülür. Sahnede Bedirhan'ın kefedeki cesedi bulunur. Kevsa Ana, çok kanın döküldüğünü ve bundan dolayı da bu toprakların lanetli olduğunu dile getirir. Onun kocası Kara Rüso, Fasla Kadın'ın dokuz erkek kardeşinden altısını öldürmüştür. Bedirhan Fasla Kadın'ı kaçırmıştır. Böylece Şehro Ağa'nın soyundan üç erkek kardeşi kalmıştır: "En büyüğü sabır, ortancası öfke, en küçüğü ölüm" (Mungan, 2014b: 129). Kevsa Ana, Fasla Kadın'ın kasra geldiği günü lanetler.

Berdihan'ın Fasla Kadın ile gerdek gecesi gösterilir. Berdihan, Fasla Kadın'dan sadece bedenini değil, canını da vermesini rica eder. Fakat Fasla Kadın onu öldürmesi ve toprağa vermesi için yalvarır; çünkü gerdek gecesi Berdihan'la değil onun tarafından öldürülen damatla olmalıdır. Hayat, güzellik, zulüm hakkında yapılan konuşmalarından sonra Fasla Kadın, Bedirhan'ın bir ağadan çok insana benzediğini söyler. Bedirhan, ilk gece hakkını isteyip Fasla Kadın'dan örgülerini çözmek için izin ister.

Kevsa Ana uzaklardan Bedirhan'ın "kan bedelli bir gelini" kasra getirdiğini görür ve gözlerine inanamaz. Derin bir şok içerisinde kocasını çağırır. Ona bir düş görüp görmediğini sorar. Kara Rüso'nun hayaleti ortaya çıkar. Kasrın kapılarının açılmasını emreder.

Ara oyun

Bir sahne oynanmakta: Bedirhan Ağa, İbrahim'i; Fasla Kadın, Hacer'i; Heja, İsmail'i canlandırır. Anlatan, İbrahim, Hacer ve İsmail'in Kâbe'ye doğru yola çıkmalarının hikâyesini aktarır. İsmail, karanlıktan korktuğu için babasından mezarına mum koymasını rica eder.

Hacer, develere ve koyunlara bile kurban edilirken su verildiğini söyler: "Oğlumuz, bir deveden ve bir koyundan bile daha mı değersiz?" diye sorar (Mungan, 2014b: 137).

Karanlıktaki Kalabalık toprağa, gönüllere, susuzlara su ister. Yağmur başlar. İsmail kurban edilecekken, Karanlıktaki Kalabalık "gökten koç hiç inmedi!" (Mungan, 2014b: 138) diye bağırır.

İkinci Bölüm

İkinci oyun üç bölümden oluşur: Mahkeme Sahnesi, İfa Sahnesi ve Taziyeler.

Mahkeme Sahnesi

Yaşlı Ermiş Kadın, Fasla Kadın'ın Şehro'nun üç oğluna Bedirhan'ı öldürmeleri için kasrdaki gizli merdivenlerin kapılarını açtığını söyler. Fasla Kadın'ı bu yüzden mahkemeye verirler.

Mahkemedeki Ulu Kişiler, Fasla Kadın'ı onların aşiretinden olmadığı için ve bir düşmanın kızı olması sebebiyle suçlarlar. Fasla Kadın, lanetli bir gelin olması dışında hiçbir günahı olmadığını dile getirir. O, düşmanın karısı olmaktan kaynaklanan utancını unutarak kocasını gerçekten sevdiğini ve onu öldüremeyeceğini söyler. Ulu kişiler "sevda destanı" (Mungan, 2014b: 142) anlatmamasını ve her şeyi açıkça söylemesini emrederler. Fasla Kadın, kaderinin zaten ölüm olduğunu söyler ve bu yüzden Ulu kişilerden kendilerini yormadan onu Bedirhan'a göndermelerini ister.

Mahkemeden sonra Ulu kişiler bir hükme varır: Fasla Kadın suçludur ve yeni ağa - yani onun oğlu Heja - tarafından öldürülmelidir.

İfa Sahnesi

Bu sahnede, anneye oğlun hayat ve ölüm hakkındaki son konuşmaları gösterilir. Oğlu Heja ne kadar bahtsız bir oğul olduğundan, kendi annesini öldüremeyeceğinden bahseder. Annesinin suçlu olduğuna inanmaz; çünkü babasını gerçekten sevdiğini bilir. Fasla Kadın, ölüme hazır olduğunu, hatta onu beklediğini söyler. Fasla Kadın oğlunu kendisini korkuya kapılmadan öldürmesi için ikna etmeye çalışır.

Heja annesine son bir dileği olup olmadığını sorar. Fasla Kadın mezarını gözyaşlarından eksik etmemesini rica eder. Oğlu, yapacağına dair ağa sözü verir.

"Anneeeey" diye bağırıp annesini vurur.

Taziyeler

Sahneye Fasla Kadın'ın cesedini getirirler. Heja, annesinin taziyesini tek başına tutmak ister. Bu yüzden kimsenin yaklaşmamasını emreder. Oğul kefeni açtığında annesinin yüzü yerine babasının yüzünü görür. Bağırarak havaya bir el ateş. Tekrar baktığında yüzün kefenle örtülü olduğunu görür. O, "Bir düş müdür bu, bir sanrı mıdır?" diye düşünürken oyun sona eder (Mungan, 2014b: 151).

1.4.2.3. Geyikler Lanetler

Öndeyiş. PERDE ÖNCESİ

Oyun, Anlatıcı'nın ağzından eser kahramanların silsilesi ve Asya'da "geniş zamanda" (Mungan, 2014b: 158) yaşayan bir ailenin lanetlenmiş dört kuşağı hakkında serimlediği bir girişle başlar. Anlatıcı önce oyun kişilerini tanıtır:

Babasına karşı gelerek kavmini ikiye bölen Hazerbey; "gaipe"de bulunduğu söylenen eşi Kureysa; oğulları Mustafa; Mustafa'nın ona Kasım ile Nasır adlı iki oğul veren eşi Cudana; iki oğulun evlendikleri Süveyda; Süveyda'nın Kasım'dan olma oğlu Bakır, Nasır'dan olma oğlu Sidar. Oyun kişileri hakkında daha detaylı bilgi olaylar vasıtası ile öğrenilir.

Anlatıcı ikinci olarak cinlerden bahseder: “Şunlar cinlerdir. Oyun cinleri. Yazgı cinleri. Herkesi, her şeyi görürler. Ve kimseye görünmezler. Onları görmek size düşer.” (Mungan, 2014b: 159) Anlatıcı cinler hakkında başka bilgi vermez. Bununla birlikte cinler olay örgüsü içinde yer alırlar.

Birinci Oyun

Oyunun sonraki bölümü Cudana'nın kocası Mustafa'nın Kesikbaş ile yaptığı monologla başlar. Bu monologtan Cudana'nın hayatından ne kadar yorulduğu, kocasını kaybettiği, oğlu Kasım'dan da yedi yıldır haber alamadığı öğrenilir. Cudana, kavminin töresinin emrettiği gibi Kasım'ın karısı Süveyda'yı, onun ikiz kardeşi Nasır ile evlendirmeye karar verir. Süveyda ise Kasım'ı sevmekte ve onun hayatta olduğuna inanmaktadır. Fakat Cudana, gelinini ikinci defa evlenmeye ikna etmek için Mustafa'nın Kesikbaş'ın Kasım'ın ölümünü onayladığını söyler.

İkinci Oyun

Bir sonraki sahnede, geri dönüş tekniği ile Mustafa'nın on beş yaşındaki hayatından bir kesit verilir. Mustafa babasıyla geyik avına çıkar. Avda bir geyikle yüz yüze gelince gözlerini görür ve ona âşık olur. Mustafa'nın babası Hazerbey ve annesi Kureyşa, geyiği bir kadına dönüştürmek için efsuncuları çağırmaya karar verirler. Geyik, Cudana'ya dönüşür. Mustafa, sadece gözleri geyikten kalmış bir kadın olan Cudana ile evlenir.

Oyun Arabaları

Mustafa, gerdek gecesinde Cudana'nın ağzına -ona insan dilini öğretmek için- kelimeleri tükürür.

Üçüncü Oyun

Bu sahnede de geri dönüş tekniği kullanılır. Genç Hazer bey ile Kureyşa konuşurlar. Bu konuşmadan Hazer beyin bu yerde büyük bir kasr inşa etmek istediği anlaşılır. Fakat Kureyşa buna karşıdır; çünkü burada bir geyik her gece onu uyutmayacak şekilde ulumaktadır. Çünkü Hazer bey, hamile bir geyiği öldürmüş ve onun kanını – toprağın zehrini içerdiğine inandığı için- bir şişeye doldurmuştur. Kureyşa kocasını kasrı başka bir yerde inşa etmesi için ikna edemeyince, laneti kendi ölümüyle bitirmek amacıyla

geyiğin kanını içmeye karar verir. Fakat ölmez. Karnı şişmeye başlar. Nihayetinde hamile olduğunu anlar.

Oyun Arabaları

Cinlerin ağzından Hazer bey'in büyük bir kasr yaptırdığını, mimarların ellerini de bu kasrın bir benzerini yapamamaları için kestiği öğrenilir.

Dördüncü Oyun

Cudana ile Kureyşa, Cudana ile Mustafa'nın uzun süredir çocuk sahibi olamayışları hakkında konuşmaktadır. Kureyşa, Cudana'ya insan başlı yılan büyücüye gitmesini tavsiye eder.

Oyun Arabaları

Artık yaşlanmış olan Hazer bey, oğlu Mustafa'dan yedi şerbet hazırlamasını ve onlardan birine zehir koymasını ister. Böylece haftanın her günü birer şerbet içmeyi ve hangi gün öleceğini bilmemeyi ister. Mustafa ilk günkü şerbetin içine zehri koyar ve Hazer bey ölür.

Beşinci Oyun

Cudana ile insan başlı yılan konuşmaktadır. Cudana insan başlı yılanı çocuk sahibi olamadığını söyler ve insana dönüşmesinin hikâyesini anlatır. İnsan başlı yılan ona geyik gözlerinden vazgeçerse ikiz çocuk sahibi olabileceğini söyler.

Böylece ikizleri doğrunca kör olur. Cudana'nın kocası Mustafa, karısı kör olduğunda ona yönelik ilgisini kaybeder ve Cudana bunun için onu lanetler.

Gelenek gereği on beş yaşında ava çıkan Kasım ve Nasır adlı ikizler gösterilir. Büyünün etkisiyle babalarını geyik gibi görürler ve onu avlayıp, ganimet olarak da başını keserler.

Oyun Arabaları

Kasım ve Nasır herkesin unuttuğu ya da kimsenin bilmediği bir şarkıyı söyleyip birbirlerinden ayrılır.

Altıncı Oyun

Süveyda artık Nasır ile evlidir. Rüyasında Kasım'ı gördükten sonra onun hayatta olduğuna yeniden inanmaya başlar.

Oyun Arabaları

Süveyda bir sabah kocasının bedeninde uyanır ve çok şaşırır. Aynada kendisine bakınca içinde Nasır ve Kasım'la birleştiğini hissederek.

Yedinci Oyun

Sonraki sahnede Kasım, Nasır ve Süveyda'nın oğullarının sünnet gününde eve döner. Bir kadının iki kocası, bir kavmin de iki lideri olamayacağından, Nasır, kardeşi Kasım'ı öldürmek zorunda kalır. Böylece hem babasının hem de kardeşinin katili olan Nasır, kavminin lideri olur. Kasım'ın ölümüyle Cudana'nın –körlüğü oğlunun işareti olan- sağ gözü görmeye başlar.

Sondeyiş

Sidar ortaya çıkar. Esasında bütün olayların Anlatıcı tarafından Sidar'a anlatıldığı anlaşılır.

1.4.2.4. Mutfak

Dört kadın birlikte bir kafe açmaya karar verirler. Oyunun tüm eylemleri bu kafenin mutfağında gerçekleşir. Eserin -yazarın yorumları dışında kalan- büyük bir kısmı yemekle ve temizlikle uğraşan oyun kişilerinin konuşmalarından oluşur.

Oyunda dört ana karakter vardır: Kocasına ve kızına kızgın olan Servet, çalıştığı reklamcılık sektöründen hoşlanmayan Feryal, burjuva bir ailenin kızı olan ve çevirmenlik yapan Defne ve idealist avukat Şükran. Oyunda dört de yardımcı karakter bulunmaktadır. Bu karakterler mutfakta çalışmalarını için işe alınan elemanlardır: Boşandıktan sonra yıllardır aşıcılık yapan Gülbahar, dağdan kaçan Selma, erkeklere düşkün olan Aynur ve mutfaktaki tek erkek karakter Özcan. Olayların gelişiminden ve kahramanların konuşmalarından, onların karakterleri ve hayat hikâyeleri ortaya çıkar.

Birinci sahne

İstanbul'un Kabataş, Fındıklı, Cihangir gibi semtlerinden birinde; büyük olmayan, mütevazı, tertemiz bir lokantanın mutfağı. Şükran'dan kadınların yıllarca başka yerlerde çalıştıkları ve şu an civardaki işyerlerine yemek veren küçük bir lokanta açmaya karar verdikleri öğrenilir. Kadınlar bu lokantanın hayatlarında yeni bir başlangaç olacağını ümit ederler.

İkinci sahne

Lokantanın sahibi olan Servet, evinin tarihini anlatır: Servet'in babası Kıbrıs olayları sırasında kaçan Rumlardan kalan bu evi emeklilik parasıyla almıştır.

Mönü hakkında tartışmalar bu sahnede başlar ve neredeyse her sahnede devam eder. Kadınlar ne tür değişik yemekler yapabileceği hakkında konuşurlar: Pırasa köftesi, kuşüzümlü pazı kavurması, portakallı kereviz, tarçınlı pilaki, terbiyeli kuşkonmaz vs. Bu konuşmalar aracılığıyla kadınların hayat hikâyeleri öğrenilir. Servet kocasına ilk bakışla âşık olmuştur; fakat şu an yaşadıklarına çok pişmandır. Gülbahar kocasından ayrıldıktan sonra iki çocukla tek başına kalmış ve uzun zaman aççılık yapmıştır. Feryal "kaç kuşaktır boşanan bir aile"nin mensubudur (Mungan, 2013: 26) ve bu yüzden de erkeklerle ilişkilerinde hep başarısız olmuştur.

Üçüncü sahne

Feryal'ın masalara 70'li ve 80'li yılları hatırlatacak şemsiye çikolataları vb. şeyler koymayı önermesiyle gençlik bahsi açılır. Defne, uzun zamandır tatile çıkmadığını, fakat gençliğinde az parayla çok eğlendiğini söyler. Sohbet çoğu zaman olduğu gibi erkeklere gelir ve herkes Feryal'ın acilen erkek bulması gerektiğini söyler. Sohbetlerde kadınlar, mecazî anlama sahip pek çok sözcük kullanırlar. Örneğin: Feryal artık tüm erkeklerin "ikinci el" (Mungan, 2013: 35) olduğunu ve içinin "Sibirya'daki madenler gibi" (36) kurduğunu söyler.

Dördüncü sahne

Lokantaya bir isim bulunamamıştır. Bu zamana kadar çoğunlukla sessiz kalan Selma "Domates" ismini teklif eder. Ona göre domates "sevdiğimiz, yemeklerde sık kullandığımız, hem de sevimli bir şey"dir (Mungan, 2013: 41). Diğer kadınlar bu fikri beğenirler.

Beşinci sahne

Bu sahnede ilk defa mutfakta çalışmayan bir oyun kişisi ortaya çıkar: Defne'nin annesi olan Nesrin. Sahnenin başında bir monologla kendi hikâyesini anlatır. Çevresinde pek sevilmediğinden, başka bir kızının olmasını istediğinden, annesine pek önem vermediğinden bahseder. Karakteri ile ilgili önemli ipuçları verir: "Hayatım boyunca yüzüm için ıspanak maskesi hazırlamaya, kocamdan ve çocuklarımdan daha fazla zaman ayırmışım" (Mungan, 2013: 49). Yaşadıklarından pişman değildir. Kocası ölmüş, çocukları büyümüştür. Sadık ıspanak maskesi ile ilişkisi ise aynen devam etmektedir. Kendinden bahsetmeyi bitirince kızının hikâyesini anlatmaya başlar.

Defne, henüz genç bir kızken ailesinin isteklerine karşı gelerek önce babasının tavsiye etmediği bir üniversiteye gitmiş, sonra da ailesinin onaylamadığı bir adamla evlenmiştir. Kocası, Komünist Parti'yle ilişkisi yüzünden 12 yıl boyunca hapis yatar. Defne annesinin kocasını terk etmesi yönündeki telkinlerine rağmen sadakatle onu bekler. Kocası hapisten çıktıktan altı ay sonra boşanırlar. Bu konuşmalarda hem benmerkezci annenin hem de yeterince seilmeyen kızın karakterleri açığa çıkar. Anne, konuşmanın sonunda baş başa kaldıklarında aile sırlarını açıklar: Defne'nin babasıyla birbirlerini hiçbir zaman sevmemişlerdir; çünkü adamın genç erkeklere ilgisi vardır. Böylece Defne'nin zihnindeki mutlu aile imgesi yıkılır. Bu açıklamadan sonra anne-kız birbirlerine daha da kenetlenirler.

Altıncı sahne

Bir sonraki sahnede Şükran ve Feryal'ın bir gazeteye verdikleri röportajdan bahsedilir. Şükran konuya zeytinyağlı Brüksel lahanasıyla başlamış ve nihayetinde kendini "90'lı yıllarda Türkiye'de avukat olmanın zorlukları ve insan hakları ihlalleri" (Mungan, 2013: 64) hakkında konuşurken bulmuştur.

Yedinci sahne

Kadınlar, Şükran'ın –kocasından ayrılıp- yeni bir daire kiraladığını emlakçıdan öğrenirler ve kendilerine hiçbir şey anlatmadığı için ona küserler. Kocasından, adamın internette tanıştığı bir kızla konuşmalarını yakalayıp ayrıldığını öğrendikten sonra ona destek verirler. Cesur ve güçlü olduğu için onu överler.

Sekizinci sahne

Mutfağa kimsenin tanımadığı bir kadın gelir. Adı Marika'dır. Ailesi, olayların yer aldığı evin eski sahibidir. Marika 13 yaşındayken evi satmak ve taşınmak zorunda kalmışlardır. İstanbul'a o zamandan beri gelmemiştir. Bu sene doğum gününde kendisine bir İstanbul gezisi hediye edilmiştir. Kadınlar onun eski İstanbul hakkındaki hikâyelerini merakla dinlerler. Feryal doğum günü pastası getirir ve birlikte çay içerler. Marika içtenlikle teşekkür edip bir kadının başka kadınlar arasında kendisini hiçbir zaman yabancı hissetmediğini dile getirir. Şükran sahneyi "Hepimiz İstanbulluyuz Madam Marika. Birbirimizi bin yıldır tanıyoruz" (Mungan, 2013: 77) diyerek sonlandırır.

Dokuzuncu sahne

Bu sahne Tadım Gecesi'nin hemen sonrasında geçer. Kadınlar, neşeli bir ruh hâlinde, heyecanla misafirlerin yemekler hakkında neler söylediklerinden bahsederler. Başarılarını kutlamak için rakı içmeye karar verirler. Çok mutludurlar. Şükran, Behçet Necatigil'in "Sevgilerde" adlı şiirini okur. Sahnenin sonunda hep beraber Lemi Atlı'nın bir şarkısını söylerler.

Onuncu sahne

Bu sahnedeki olaylar lokantanın açılışından birkaç gün sonra geçer. Herkes çok yoğundur ve kendi işleriyle uğraşmaktadır. Fakat kadınlar çok meşgul olmalarına rağmen dedikodu yapmaya ve bazı misafirleri hakkında şikâyet etmeye vakit bulurlar.

On birinci sahne

Gece kulübü kıyafeti ve akan makyajıyla bir travesti mutfağa girer, Selma'ya "Zekiye" diye seslenmeye başlar. Travesti Şeymus çok yakın çocukluk arkadaşı olan –ve asıl adı Zekiye olan- Selma'yı tanımış ve üstündeki kılık kıyafeti unutup selam vermek için mutfağa dalmıştır. Şeymus uzun yıllar boyunca neden vicdan azabı çektiğini anlatır: Okulda bir göz kalemi çalıp bunu öğretmenine itiraf etmekten çekinince, ağır cezayı Zekiye alır. Selma, Şeymus'u tanıyamıyormuş gibi yapar; ayrılmasının ardından da ağlamaya başlar.

On ikinci sahne

Selma, arkadaşlarının soruları karşısında, babasının onu yaşlı ve zengin bir adamla evlendirmek istediğinden bahseder. Babası ve kardeşi onu aradıkları için ismini Selma olarak değiştirmiştir. Kadınlar önce bir sorun çıkmasından korkar; ama sonra olayların birkaç yıl önce olduğunu öğrenip rahatlarlar.

Servet, lokantaya travestinin girmesine izin verdikleri için çok kızar. Kadınlar, özgür bir zamanda yaşıyor olduklarından ve "ahlâk polisi" (Mungan, 2013: 112) diye bir şeyin olmadığından söz ederler. Buna karşı Servet, kendisinin lokantanın sahibi olduğunu hatırlatır. Servet çıktıktan sonra Defne, "Mülkiyet ve kapital her zaman son sözü söyler" der ve sahne biter.

On üçüncü sahne

Kızgın olan Aynur'un ağzından, Feryal'ın, bir gece lokanta müşterilerinden biri ile Nişantaşı'ndaki bir kafede görüldüğü öğrenilir. Fakat Feryal hiç kimseye bir şey anlatmamıştır. Mutfağa yeni gelen Feryal'a kadınlar birisi ile görüşmekte olduğunu niye sakladığını sorarlar. Feryal, anlatmak için çok erken olduğunu ve henüz hiçbir şeyin belli olmadığını söyler. Ayrıca, kendini çok mutlu hissetmektedir ve bu durum onu korkutmaktadır. Çünkü mutlu olmaya alışkın değildir. Kadınlar onu destekler ve mutlu bir kadın olmaya layık olduğunu dile getirirler.

On dördüncü sahne

Birkaç gün sonra kadınlar gazetelerden Şeyhmus adlı travestinin öldürüldüğünü öğrenirler. Selma bunu duyunca bayılır. Ortaklarının da desteğini alarak hem güvende olmak hem de tek başına kalmamak amacıyla lokantanın boş bir odasına taşınır.

On beşinci sahne

Hafif sarhoş olan Aynur, Feryal ile yalnız kalınca ondan cinsel espriler yapmamasını rica eder. Aynur kendi hayat hikâyesini anlatır: 15 yıldır felçli olan annesine bakmaktadır. Babası onları çoktan bırakmıştır. Tüm hayatı boyunca babasının geri dönmesini bekler. Hayatta kalan tek zevki erkeklerdir. Ama onun için mesele aslında seks değil, erkeklerle uzaktan da olsa bir tür temastır; pencereden bakıp birkaç erkek gördüğünde bile kendinde hayata devam etme gücü bulur... Buna

cevap olarak Feryal, kendisinin ilk talihsiz seks tecrübesini anlatır. Bu tecrübeden sonra "kendini tamir etmesi yıllar" (Mungan, 2013: 129) almıştır.

On altıncı sahne

Kadınlar Gülbahar'ın zarif kıyafetine şaşırırlar. Gülbahar, kızının söylediği türküyü dinlemeye gideceğini söyler. Diğer kadınlar da başka zaman katılacaklarını dile getirirler. Şükran, Gülbahar'dan, kızının kendisi için de "Bir ay doğar ilk akşamdan gecedem, şavkı vurur pencereden bacadan" türküsünü söylemesini rica eder.

On yedinci sahne

Son yeni oyun kişisi ortaya çıkar - Funda, Servet'in kimsenin bilmediği kızıdır. Onları yalnız bırakmak için kadınlar mutfaktan çıkarlar. Konuşmalarından kızının evi terk ettiği anlaşılır. Kız bir kadına âşık olmuş, onunla bir ilişkiye başlamış, annesi de bu sebeple kızını hayatından çıkartmış ve mektuplarına cevap vermemiştir. Aradan 20 yıl geçmiş ve şimdi kanser hastası olan kız, annesiyle vedalaşmak için eve dönmüştür. Şaşırıp kalan anne nasıl davranması gerektiğini bilemez. Funda, kaldığı otelinin adresini bırakıp gider.

On sekizinci sahne

Bu sahne hafif sarhoş olan Servet'in monologundan oluşur. Kızının mektuplarına cevap vermediği için üzülür; kendini suçlar ve birçok defa retorik olarak "Ben ne yaptım, Allahım?" diye kendisine sorar. Bu zamana kadar katı kurallı ve sert olan Servet, kızına yönelik davranışlarını kökten değiştirir ve ertesi gün onun kaldığı otele gider.

On dokuzuncu sahne

Kadınlar, dükkânın pek kâr getirmediğinden, kendini zar zor döndürdüğünden bahsederler. Özcan da işten ayrılmıştır. Et ve içki olmadığından dolayı bazı müşteriler bu lokantayı tercih etmemektedirler. Feryal "Bu toplum bizi istemiyor" diyerek espri yapmaya çalışır. Herkes işe devam etmek ister. Henüz pes etmeye hazır değildir.

Yirminci sahne

Bu sahnede Selma bir monolog hâlinde gerçek hikâyesini anlatır. Gerçekleri anlatmadan kaçmak peşindedir. Onlara anlattığı evlilik hikâyesi yalandır. 14 yaşında

gerilla olarak dağa çıkmıştır. Abisine benzeyen genç bir erkeği gördükten sonra silahı bırakıp oradan kaçar. Şimdi saklanmak zorundadır. Seyircilerle hayat hikâyesini paylaşır, onlardan duyduklarını sır olarak saklamalarını rica eder.

Yirmi birinci sahne

Son sahnede kadınlar Selma'nın ardında bıraktığı mektubu okurlar. Herkesten tek tek özür dilediğini, herkese teşekkür ettiğini, kimseye zarar vermek istemediğini, bu yüzden de daha fazla kalamayacağını yazmıştır. Defne, "Burayı açarken, kimse şu kadarcık mutfaktan bu kadar çok hikâye beklemiyormuş değil mi?" diye sorar (Mungan, 2013: 154).

Yağmur sesleriyle beraber oyun sona eder.

1.4.2.5. Bir Garip Orhan Veli

Bir Garip Orhan Veli'nin malzemesi Orhan Veli'nin 99 şiiri, oyuncunun sahnedeki hareketleri, yazarın dekor ve ışıkla ilgili yorumlarıdır. *Bir Garip Orhan Veli* tek kişilik bir oyundur. İlk monolog dışında, oyun kişinin bütün replikleri, Orhan Veli'nin şiirleridir. İlk monolog, oyun kişinin kendisini seyircilere -1914'te doğan bir şair olarak- sunmasını ve kısaca biyografisini anlatmasını içerir. Bu monologu "Çok âşık oldum, hiç evlenmedim. Ben Orhan Veli" sözleriyle son bulur ve böylece şiir okumaları başlar (Mungan, 2014a: 8). Oyun, özetlenmesini mümkün kılacak bir olaylar dizisi içermez.

İKİNCİ BÖLÜM

2. "SAYFADAKİ GİBİ" ADLI OYUNUN ANALİZİ

2.1. *Kâğıt Taş Kumaş* ve "Sayfadaki Gibi" Hakkında Ön Bilgiler

Kâğıt Taş Kumaş adlı kitap, 2007 yılının Mart ayında Metis Yayınları tarafından bir kez basılmıştır. Fakat kitaptaki ilk oyun olan "Sayfadaki Gibi" 2002'de basılan ve tekrar basılmayan *Elli Parça* adlı derlemede yer almıştır.

Kitap üç kısa oyundan oluşur: "Sayfadaki Gibi", "Taşın Gölgesinde" ve "Hazır Giyim". Her bölümün sonunda yazar tarafından verilen bilgilere göre ilk bölüm 2002'de, ikinci bölüm 2002-2006 yılları arasında, üçüncü bölüm de Şubat 2006 - Ocak 2007 tarihleri arasında yazılmıştır.

Birinci bölüm "Sayfadaki Gibi" tek bir sahneden meydana gelir. İkinci bölüm "Taşın Gölgesinde" numaralanmış ve her biri yeni sayfadan başlanmış 7 sahneyi içerir: "Ok ve Yazı", "Kor Parçacıkları", "Taş Bağı", "Deniz Kabukları", "Aynı Kişi", "Dans", "Metro". Üçüncü oyunda da sahneler yer alır, fakat sahneler ikinci oyunda olduğu gibi yeni sayfadan başlamaz ve numaralandırılmaz. Sahne adları şöyledir: "Açılış Sözü", "Kumaşların Kaderi", "Periaktoi", "Çıplak ve Giydirilmiş Dilek Ağacı", "Dokuma Tezgâhı", "Burka'nın Gözleri", "Kitabın Sayfaları", "Zehirli Giyisi", "Seslendirilmiş Kumaşlar", "Yırtmaçlar, Perdeler; Kabinler", "Giydirilmiş Çizgiler", "Mağaza Gölgelekleri", "Öbuklu Pijamalar, Çarşafklar", "Generallerin Gecesi", "Kanlı Defile".

Kâğıt Taş Kumaş hakkında pek fazla eleştiri ya da bilimsel çalışma bulunmamaktadır. "Okudukça çoğalan metinler" (Avkıran, 2007) "Okurun ve yönetmenin 'kendi' oyunu" (Koyuncuoğlu, 2007) başlıklı yazılarda bu oyundan söz edilir, fakat bunlar inceleme değil, tanıtım yazılarıdır.

Şu ana kadar *Kâğıt Taş Kumaş* oyununa ait en derin çalışma, Süreyya Karacabey Çelik'in "Kâğıt Taş Kumaş / Sınırdaki Yazmak" adlı makalesidir. Yazar, çalışmasında oyunun özünü anlamaya çalışır. Süreyya Karacabey Çelik, Murathan Mungan'ın oyunu olan *Kâğıt Taş Kumaş*'ın bütün dramatik kategorilerini çözdüğünü söyler. Temsil, oyun

kişisi ve eylemin sadece dilin bir işlevi olduğunu dile getirir. Çelik, oyunda dramatik metnin olmadığını söyler. Makalenin yazarına göre tiyatro, görsel ve imgesel bir metin fenomen olarak kavranır (Çelik, 2009: 131-137).

Çelik'in bakış açısıyla bir insan, kâğıt, taş, kumaş gibi materyalleri bir anlamlandırıcı olarak işlerken, bir diğeri de bütün tarihi, kendisi anlamlandırıcı olarak bu materyaller aracılığıyla yazmaktadır. Tüm yazıların ortak noktası, *Kâğıt Taş Kumaş'ın* çok yönlü okumaya açık olmasıdır.

"Sayfadaki Gibi" 2017 yılına kadar bir kez sahnelenmiştir. Murathan Mungan *Hayat Atölyesi* adlı kitabında oyunun sahneleniş sürecini anlatır. Mungan, Danimarka'daki Betty Nansen Tiyatrosu'ndan Türkiye'ye gelen yönetmen Jacob Mallander tarafından, 'Bin Bir Gece Şimdi' adlı projeye davet edilir. Bu projede Mısır, Tunus, Ürdün, İran, Afganistan ve Türkiye'den seçkin yazarların "Binbir Gece Masalları" ile doğrudan ya da dolaylı olarak ilişki kuran kısa oyunları sahnelenecektir. Kopenhag'ta bir araya gelen yazarlar, birbirlerinin oyunlarından habersizdir. Yönetmen denetiminde bütün yazarlar bir haftalık bir atölye çalışmasına katılırlar ve tüm oyunların bir araya getirilmesiyle ortak bir yapı inşa edilir.

Murathan Mungan'ın projede yer almak konusunda çekinceleri vardır. Ancak zamanla bu çekinceleri bir kenara bırakarak projenin bir parçası olmaya karar verir:

Ancak kendi oyunum için yeni bir düşünce yakalayabilirsem bu projede yer alabileceğimi söylemişim ama anlaşılan içimdeki saat çalışmaya başlamıştı bile...

Tiyatroda her zaman yeni gramer arayışında oldum. Tiyatro yapmak benim için öncelikle yeni bir dil ve gramer demektir. Bunu başarmadan asla yeni bir oyun yazmayacağımı biliyordum. Nitekim adı "Sayfadaki Gibi" koyduğum oyunumun temel fikrini yakalayınca heyecandım ve oturup yazdım. Okuyup fikirlerini söylemelerini rica ettiğim hocam Sevda Şener, yayımcım Müge Gürsoy Sökmen, Bülent Erkmen, Mustafa ve Övül Avkıran, Murat Çelikkan ve İpek Bilgin'in yüreklendirici övgüleriyle yola çıktım (Mungan, 2009a: 240).

Projeye Mısır'ın Yaşar Kemal'i Alfred Farag; İngiltere'de yaşayan Ürdünlü feminist kadın yazar Fadia Faqir gibi farklı fikirlere sahip birçok sanatçı katılır. Fakat Murathan Mungan'ın ilgisini en çok Tunus'tan katılan Raja Amiri ile Afganistan'dan gelen Atiq Rahimi çeker.

Proje kapsamında Kopenhag'tan Alan Lyddiard adlı bir yönetmen Murathan Mungan'a oyununu sahnelemek için teklifte bulunur. Mungan böyle bir teklifi beklemediği

için çok şaşırır. Bu oyun için daha önce hiç bir reji çalışması yapmamış olmasına rağmen, kendisini sahnede mizansen yaparken bulduğunu, ortaya çıkan enerjisiyle yazarken hayâl ettiklerini sahneye dökmeye başladığını söyler (Mungan, 2009a: 243).

Her şey çok çabuk ilerler ve yönetmen kısa bir zaman içerisinde hayranlık uyandıran ilginç bir çözümle birbiriyle ilgisiz metinleri toplayarak bir ana gövde inşa eder:

"Oyun büyük bir fabrikada geçiyor, işçiler aynı zamanda fabrikada yatıp kalkıyorlar. Doğuyu çağıştıran simler, pullar, varakların işlenip paketlenildiği bir fabrika havası yaratılacak. İşçiler akşamları kâğıt oynuyor, birbirlerine masallarını anlatıyorlar. Bütün gece masaların üstünde dağınık duran iskambil kâğıtlarını bir araya getirmeye çalışıyorlar" (Mungan, 2009a: 244).

Hiçbir boşluğun olmadığı sahnede parçalı yapının bir araya gelmesiyle iskambil kâğıtları arasında ilginç bir bağlantı kurulur.

Oyunda tezhip, hat, minyatür, camaltı levha, kenarsüsü, ebru gibi geneleksenel sanatlara, "Ah min-el aşk" levhasından, "Yedi Uyurlar"a, suret geleneğinden gölge oyununa, tasavvuftan ilâhî aşka varana dek birçok gönderme vardır. Yönetmen Türkiye'ye gelip bizzat kendisinin bunlarla ilgileneceğini ve oyunun başrolünde oynayan o ham sayfanın kâğıdını da Türkiye'de yaptırmak istediğini söylemiştir (Mungan, 2009a: 245).

"Bin Bir Gece Şimdi" projesi Mungan'ın "Sayfadaki Gibi" oyunu ile sona erer. Diğer oyunlardan farkı, ortadaki masaların kenara çekilmesiyle başlıyor olmasıdır. Burada Mungan'ın kurmak istediği aykırı teatral yapı ve farklı tiyatro grameri de böyle sıradışı bir vurguyu gerektirmektedir. Mungan, böyle bir düzenlemeye tanık olmaktan ayrıca çok memnun kalır. Bu proje sayesinde İsveç radyosu "Sayfadaki Gibi"yi seslendirilmek üzere radyo oyunu olarak alır. Hamburg ve Hannover kentlerinin yöneticileri oyunun kendi kentlerinde sahnelenmesi için teklifte bulunurlar (Mungan, 2009a: 245).

2.2. Kâğıt Taş Kumaş Adlı Kitapta Yer Alan Diğer İki Oyunun "Sayfadaki Gibi" ile Bağlantısı

Kâğıt Taş Kumaş kitabı üç kısımdan oluşur: "Sayfadaki Gibi", "Taş Gölgesinde", "Hazır Giyim". Fakat Murathan Mungan'ın diğer kitaplarında olduğu gibi, bu kitabında da anlatımdaki bütünlük ve incelediğimiz ilk bölüm ile diğer ikisi arasındaki bağlantının varlığı tartışmasıdır.

Her bölüm farklı isimler taşımasına rağmen, kitabın Kâğıt Taş Kumaş ismi, her bölümü çevresinde eylemlerin gerçekleştiği bir madde olarak sembolize eder. Böylece söz konusu isim sembolik olarak eserin yapısını yansıtır. Burada kâğıt, taş ve kumaş, 3 bölümü işaret eder: Kâğıt - "Sayfadaki Gibi", taş - "Taş Gölgesinde", kumaş - "Hazır Giyim".

Kitabın ilk bölümü ile diğer ikisi arasındaki bağlantıyı inceleyelim. Kitabın imajı, ilk ile üçüncü bölüm arasında önemli bir bağlantı aracıdır. Üçüncü bölümün "Kitabın Sayfaları" adlı alt başlığında, iki kahraman hazine gibi parlayarak yüzlerini aydınlatan ışıklı bir kitap bulurlar. Bu kitaptan çeşitli bölümleri okurlar. Bir sonraki alt başlık "Zehirli Giysi" ise bir nevi "Sayfadaki Gibi"deki olay örgüsünü tekrar etmektedir: başlangıçta artık seyircilerin görebildiği bir kazanda "zehirli sözcükler kısıp ateşte usul usul kaynatılır". Daha sonra Kadın, zehirli giysiyi giyerek "sözcüklerle konuşmaz, beklenenin tersine, Bin Bir Gece Masalları'nda kadınların kullandığı el işaretleri ve beden diliyle hikâyesini sözsüz olarak bir mim gösterisi biçiminde anlatmaya başlar" (Mungan, 2007: 74). Aynı Binbir Gece Masalları'na aynı gönderme "Sayfadaki Gibi"de de yapılmaktadır, fakat orada bu sahne daha detaylı olarak önce Anlatıcı tarafından anlatılır, ardından yine Anlatıcı ve diğer oyun kişileri tarafından oynanır. Daha sonra işaretleri gösteren Kadın giysisinden zehirlenir, çünkü giysisine zehir emdirilmiştir. Ayrıca kitabı okuyan oyun kişileri, Kadın'dan tam olarak giysisinden zehirlenmeden önce hayat hikâyesini anlatmasını isterler:

"BİRİNCİ - Anlat bir kitabın sayfalarına sürülmüş zehri içen parmakların,

İKİNCİ - Ölümüne giden hikâyesini anlatır gibi anlat..." (Mungan, 2007: 75).

Bu okuru kitabı okuyan kişilerin yavaşça zehirlendiği birinci bölüme yönlendirir. Yani, "Sayfadaki Gibi" adlı birinci bölüm ile "Hazır Giyim" adlı üçüncü bölümde "Zehirli Giysi" alt başlığındaki olay örgüsünün tekrarlandığı gözlemlenir: İlk olarak kazan belirir, Binbir Gece Masalları'nda olduğu gibi işaretler gösterilir ve oyun kişileri yavaşça zehirlenir.

Aynı şekilde üçüncü bölümün "Generallerin Gecesi" adlı alt başlığında, mahkûmlar sessiz işaretler gösterirler: "Bu sırada F tipi cezaevi giysileri içindeki mahkûmlar, tıpkı zehirli giysiyi giyen kadının Bin Bir Gece Masalları'ndaki el işaretleri ve beden diliyle anlattığı gibi, kendi hikâyelerini anlatmaya çalışırlar" (Mungan, 2007: 98).

Birinci bölümde anlatılan ve gösterilen bu sahne birkaç defa tekrarlanmaktadır. Bununla birlikte üçüncü bölümdeki ilk gönderme sadece masala yapılır, ikinci göndermeyi ise yazar, bu üçüncü bölümdeki kadın oyun kişisine ve yine aynı masala yapar. Yani gönderme kitabın ilk bölümüne değil, asıl kaynağına yapılır. Bunun sebebi, kitabın her bölümünün ayrı ayrı okunabilmesidir.

Dil açısından kitap, üslup bütünlüğüne sahiptir: Her bölümde şiirsel bir dil kullanılır, mansur kısımlarına şiir eklenir, kelime hazinesi zengindir. Dramatik eserin yapısal kurallarının bozulması açısından her üç bölüm benzerlikler taşımaktadır: Oyun kişilerinin listesi bulunmamaktadır, açıkça belirlenmiş bir doruk noktası yoktur ve belli bir psikolojiye sahip olmayan sembolik karakterler yer alır.

Bu ayrıntılar bir açıdan kitabın bütünlüğünü ortaya koyar, eylemlerin gelişimindeki ortak noktaları belirtir. Özellikle birinci ve üçüncü bölümler arasında var olan bağlantı gözlemlenir. Diğer açıdan ise üçüncü bölümde yapılan dolaylı göndermenin kitabın birinci bölümüne değil de asıl kaynağına yapılması, her bir bölümü ayrı ayrı ve bağımsız olarak incelememize olanak sağlar.

2.3."Sayfadaki Gibi" Adlı Oyunun Yapısı

2.3.1. Olaylar

Oyunun ilk bölümü "Sayfadaki Gibi", "Yönetmene not" adlı parçayla başlar. Bu parçada ana karakter olan Metin Anlatıcısı'ndan ve oyundaki rolünden bahsedilir. Metin Anlatıcısı, sahnedeki tüm eylemleri anlatır; bundan dolayı yazar ile yönetmen arasında bir bağlantı olduğu söylenir. Metin Anlatıcısı'nın sahnede yer alıp almayacağı ve sözlerin azaltılıp azaltılmayacağı yönetmene bırakılır; fakat Metin Anlatıcısı'nın sözlerinin değiştirilmemesi gerektiği özellikle vurgulanır.

Olaylar Metin Anlatıcısı'nın sözleriyle başlar. Sessizlikte boş oyun alanında ışık yanar. Sahneye Anlatıcı girer. Ardından ince bir buhar bulutu ortaya çıkar. Anlatıcı, bu bulutun kâğıt hamurlarının kaynatıldığı kazanlardan geldiğini ve yakında seyircilerin kâğıdı da göreceklerini dile getirir.

Sahneye kırık beyaz rengi bir tabaka kâğıt -kanatlanmış hâlde- girer. Kâğıdın üzerinde Anlatıcı'nın gölgesi belirir. O, oyunun doğuda gölgeden doğduğunu ifade eder. Sonra Anlatıcı'nın kendisi oyun alanına çıkar.

Anlatıcı, *Binbir Gece Masalları*'ndan bir hikâye anlatır: Kadınlar pencerelerinden erkeklere işaretler yapar, erkekler de onları ezberleyip diğer kadınlara tekrar eder. Böylece evlere kapatılmış kadınların haberleşmesi için gizli bir işaret dili oluşur. Sayfanın üzerinde işaretleri gösteren bir kadının gölgesi belirir. Anlatıcı, bir genç erkeği oynarken işaretleri ezberler ve öteki sayfada diğer bir kadının gölgesine gösterir. Bunu yaparken sayfalarda güzel altın varaklar ve ebruli akıtmalar belirmeye başlar. Bir anda Anlatıcı işaretleri unuttur. Bununla birlikte tüm varaklar ve akıtmalar silinir.

Sonra kâğıt bir kitap gibi kapanır ve sahneyi çizgi gibi ikiye böler. Gölgesini yitirmiş iki kadın sahneye çıkar ve gölgenin ve yazının (sahnedeki) sayfada durduğu gibi durmadığını söylerler.

Kâğıt kendini tekrar açar. Biri doğudan, biri batıdan iki kişi sahneye girer ve sayfayı iki ayrı yüzünden okumaya başlarlar. Sayfanın arkasında duran ışık taşıyıcılar ışığı uzaklaştırıp yaklaşıtırlar. Böylece sayfada onların gölgeleri ve başka karmaşık işaretler belirir. Sahneye çıkan iki kişi dans ederken birbirlerini görmeye çalışır; fakat sayfada hareket ettiklerinden dolayı bu mümkün olmaz.

Anlatıcı, kervanın çan seslerini duyunca kervanın doğudan batıya masal taşıdığını söyler. İki kadın masal taşınabilir mi, taşınırken ne yitirir, ne kazanır diye sorular sorarlar. Kervan, ışık taşıyıcıların aydınlatmasıyla birlikte sayfadan geçer. Birinci Kadın'ın ağzından masalın içinde Şehrazat'ın ölümü ertelemek için her gece masal anlattığı öğrenilir. Masalda gün hiç gelmez ve gün ışığı masala değmediği için doğu, batı için hep gece olarak kalır. Sahneye iki taraftan bir kadın ve bir erkek girer. Erkek aşık olup yerinden kımıldayamaz. “Ah Min-el Aşk” levhası sahneyi karartır. Kadın sayfanın ardına geçip yüzünü sayfaya yaklaşıtır. Anlatıcı, kadının yüzünü sayfaya çizer. Aşık erkek çizilen bu suretten ayrılmaz olur. Gerçek kadın erkeğe bakmaya çalışırken, erkek surete bakmaya devam eder. Kadın, çizildiği yere geçmeye çalışır; ama sayfa kendi etrafında döner ve ona izin vermez.

Metin Anlatıcısı âşıkken zamanın geçmediğini söyler. Aşık elindeki zaman hızlı geçsin diye kum saatini sallar. Erkek ve kadın kum saatini kucığında bir kez ters çevirdikten sonra bir diğerine devreder.

Sahnedeki tüm oyuncular, anlatıcının söylediği gibi yaparak, dillerinin ucuyla parmaklarını ıslatıp sayfalarını hızlı hızlı çevirmek suretiyle görünmez bir kitabı okumaktadırlar. Fakat her sayfanın ucuna sürülmüş zehirden dolayı kimse kitabın sonuna kadar ilerleyemez. Okumayı deneyenler kitabı bitirmeden ölürlür. Öldüklerinde uyurmuş gibi başları birbirlerinin dizine düşer.

Anlatıcının, doğudan gelen ilk sayfanın burada bittiğini söylemesiyle birlikte oyunun ilk bölümü sona erer.

2.2.2. Kişi Kadrosu

Metin Anlatıcısı ve Anlatıcı oyunun iki ana karakteridir. Oyun Metin Anlatıcısı'nın sahnedeki tüm eylemleri dillendirmesiyle ilerler. Anlatıcı hem gerçek bir anlatıcı gibi sahnenin dışındaki olaylardan bahseder hem de bazı sahnelerde genç erkek ya da suret çizimcisi olarak oyuna katılır.

Oyunda ayrıca iki kadın yer alır: Birinci Kadın ve İkinci Kadın diye adlandırılırlar. Replikleri karşılıklıdır; onlar sahneye beraber çıkarlar ve repliklerini diyalog hâlinde söylerler. Oyunda 3 diyalog bulunur. Fakat üçüncü diyalogda kadınlar eşit değildir: Birinci kadın uzun bir açıklama yapar:

BİRİNCİ KADIN - Bin bir gece masalı başladığında, geceydi ve hiç ertesi gün olmadı.

İKİNCİ KADIN - Ne demek oluyor bu?

BİRİNCİ KADIN - Masal başladığında geceydi ve kervan yola çıktığında gece. Doğudan batuya doğru yola çıktı. Her konaklama yerinde üstünü değiştirdi masal. Her vardıkları yerde geceydi. (...) Masalın gecesi uzun sürer. Doğu, batıya hep gece geldi. Bu yüzden geldiği her yerde geceydi (Mungan, 2007: 18).

Cinsiyetleri belirtilmeyen "biri doğudan biri batıdan olmak üzere iki kişi" ile, aşık olan erkek ve kadın repliği olmayan oyun kişileridir. Ayrıca sayısı belli olmayan ve sahneye çıkmayan ışık taşıyıcılar da oyun kişisi olmasalar da oyunun bir parçasıdır.

Böylece oyunun kişi kadrosu (ışık taşıyıcılar hariç) 8 kişidir: 1 Metin Anlatıcısı, 1 Anlatıcı, 1 kadın ve 1 erkek, 2 kadın ve cinsiyeti vurgulanmayan 2 kişi.

2.2.3. Zaman ve Mekân

Eserdeki yoğun semboller, olayların belirli bir zamana atfedilerek hayâl edilmesini imkânsız hâle getirir. Metinde açık seçik bir zaman atfı yoktur. Oyunda birkaç kez kurmaca bir geçmişe -*Bin Bir Gece Masalları*'na- atfı yapılır.

Oyunda eylemlerin gerçekleştiği mekân, somut bir biçimde sahne, yani oyun alanıdır. Nitekim oyunun ilk cümlesi "Oyun alanı boştur" (Mungan, 2007: 13) ve bu cümleyle izleyiciye tiyatrodaki olduğu hatırlatılır ya da okura bir sahneyi hayâl etmesi telkin edilir. Özellikle belirtmek gerekir ki, oyunda sahne, olan biten herşeyin sembolik mekânıdır: Evren, çöl, Doğu, Doğu ve Batı'nın karşılaşma yeri, kervanların yolları gibi pek çok şeyi birden temsil eder.

2.4. "Sayfadaki Gibi" Adlı Oyununda Dramatik Eserlere Ait Kuralların Bozulması

Her dramatik eser, antik tragedyalardan beri belirli yapı kurallarına sahiptir. Bu bölümde eylem, oyun kişileri ve diyalog açısından dramatik eserin yapısal kurallarının analizini yaptığımız "Sayfadaki Gibi" oyununda nasıl uygulandığı incelenecektir.

Bir oyunda eylem, olaylar dizisi olarak dramatik hikâyenin gerçekleşmesi olarak dramatik süreci karşılar. Eylemi yaratan dramatik durumdan kaynaklanan dramatik çelişki ve çatışmalarla gelişir; olaylar dizisinin neden ve sonuç bağlantılarını, dramatik noktaların düğümlenmesini oluşturur (Çalışlar, 2009: 32).

Eylem

Oyunun eylem analizi için Gustav Freytag'ın 1863'te ortaya koyduğu ve bugün hâlâ oyun yazımı ve incelemelerinde kullanılan bir yöntem kullanılacaktır. Freytag bu yöntemi antik oyunları, Shakespeare oyunlarını, Klasik ve Romantik dönem Alman oyunlarını incelerken geliştirmiştir. Bu yöntem dünya edebiyatı oyunlarının incelenmesinde de sıkça kullanılmaktadır (Karabulut, 2015: 37).

Bu yönteme göre her dramatik eser 5 bölümden oluşmakta: Serim (giriş), yükselen aksiyon, doruk noktası (zirve), düşen aksiyon ve sonuç. Her unsurun anlamını detaylı olarak inceleyelim.

Serim bölümünde, oyunun geçtiği yer ve zaman, kahramanın ve karşı güçlerin kimliği, yaşamlarındaki ilişkiler ağı açıklanmalıdır. Eylemin gelişmesi, yükselen aksiyonu, doruk noktasını (zirve), düşen aksiyona dâhil eder. Eylem başlatıldıktan, başlıca karakterler tanıtıldıktan ve seyirci üzerinde dramatik bir ilgi uyandırıldıktan sonra, doruk noktasına doğru giderek artan yoğunlukta yükselen eylemin sahneleri belirir. Dramanın doruk noktası, oyunda yükselişin sonuçlarının en üst seviyede bulunduğu, çelişkilerin keskinleştiği andır. Aşağı doğru yönelen, geri dönüş olarak da ifade edilen, bu düşen eyleme ait sahneler oluşturur. Sonuç, dramanın kapanış eylemidir; bu bölüm eserlerdeki olayların akışını tamamlar (Çalışlar, 2009: 32-37).

Bu yapının "Sayfadaki Gibi" oyununda uygulamasını inceleyelim.

Eserin ilk bölümünde gerçekleşen seyircinin bir boşlukla karşılaşması, sonra sahneye Anlatıcı'nın çıkması ve kazanda kaynayan kâğıdın ortaya çıkması hakkında konuşması, serim olarak belirlenebilir. Çünkü bu kısımda kâğıdın gelmesiyle ilgili bir çeşit ön bilgi verilir ve eylemin Doğu'da gerçekleştiği öğrenilir: "Doğuda hikaye gösterilmez, anlatılır" (Mungan, 2007: 13). Kâğıdın sahneye gelmesi, eylemin gelişme bölümünün başlaması olarak görülebilir. Kâğıt oyun alanına iner ve oyunun neredeyse tüm sahnelerinde bağlantı noktası olur. Ardından eylemin gelişimi çerçevesinde olaylar dizisini oluşturan sahneler gelir. Onlar kendi aralarında Metin Anlatıcısı'nın sözlerini bağlayarak sanki bir film şeridi gibi ardı ardına yerleştirilmişlerdir. Net bir doruk noktası oyunda bulunmamaktadır. Olaylar dolaysız olarak gelişir ve kahramanların zehirli kitabı okuduğu ve sonrasında öldüğü bir finale ulaşır.

Çatışma konusunda oyunda birkaç gizli çatışma görülmektedir: örneğin, kâğıt iki oyun kişinin kavuşmasına fırsat vermez, sureti peşinde giden erkek kadını reddeder.

Böylece oyun eyleminin temel unsurları arasında oyunda sadece üçü belirlenebilir: serim, yükselen, düşen aksiyon ve doruk noktası olarak bölünmeyen oyun gelişmesi ve sonuç.

Oyun Kişileri

Bu oyunun oyun kişilerini inceleyelim. Öncelikle belirtmek gerekir ki, oyunun yapısal kurallarına göre, eserin en başında oyun kişilerinin listesi verilmektedir. Murathan Mungan, bu kitapta incelediğimiz ilk oyun ve diğer ikisi dışında, bütün oyunlarında bu

kurala uymuştur. İncelediğimiz bu oyun böyle bir listeye sahip olmamakla birlikte, ilk sayfasında Metin Anlatıcısının sahnede bulunup bulunmamasının yönetmen seçimine bırakıldığı, Metin Anlatıcısı'nın ise yönetmen ve yazar arasında bir bağlantı olduğu belirtilmiştir. Bu bilgi eserin notlarından sayılabilir. Yani oyunun en başından beri onun alışık olduğumuz dramatik eserlerden farklı ve tipik olmayan yönleri belirlenebilir.

Oyun kişisi, oyun yazarı tarafından yaratılan ve oyuncu tarafından oynanan, canlandırılan sanatsal kişi olarak dramanın olduğu kadar, tiyatronun da temel yapısal bileşkenidir. Oyun kişileri, içerik bağlamında, dramatik çelişki ve çatışmalar oyun kişiler aracılığıyla kurulur; her oyun kişisi dramatik sanatsal ana içerikli olduğu kadar, onun bir yansımasını da oluşturur. Karakter, kalıpsal tip olmaktan çıkmış, kendi özgül bireysel özelliklerini kazanmış kişiye karşılık verir. Bunun için de tarihsel tipiklik taşır; ancak tipik olduğu sürece, gerçekçi bir anlatıma bürünür. Somut bireyliliği dışında alındığında soyut kişileştirmeye dönüşür, eğretilme halini alır (Çalışlar, 2009: 38-40).

Metin Anlatıcısı ve Anlatıcı dışında tüm oyun kişileri semboliktir ve isimleri yoktur: 2 kadın, erkek ve kadın sadece "kişi". Onlar ve özellikle Metin Anlatıcısı sayesinde sahnede eylem gelişimi gerçekleşir. Fakat tüm bu imajlar, tarihsel olarak oluşmayan, psikolojik veya tipik olmaktan çok, belli bir karaktere sahip olmayan yalnızca sembolik imajlardır.

Diyalog

"Söyleşme anlamına gelen diyalog (dialogos), monologa (tekel konuşma) karşıt, iki (duolog) ya da daha çok kişi (polylog) arasında geçen karşılıklı konuşmadır. Oyun dilinin temel varolma biçimi olan diyalog, eylemi taşır; oyunda eylemin gelişmesi ile oyun kişilerinin biçimlenmesi, oyun yapısının sözel kuruluşu, diyalog aracılığıyla gerçekleştirilir. Oyunda eylem, diyaloglu eylemdir; söz eylenir, eylem sözelleşir, bu da oyun kişileri aracılığıyla gerçekleşir. Dolayısıyla, oyunda eylem, oyun kişisi ve diyalog arasında ayrılmaz bir birlik vardır" (Çalışlar, 2009: 41).

İncelediğimiz oyunda diyalog, iki kişi arasındaki konuşma olarak sadece üç defa karşımıza çıkmaktadır: iki kadının boşluk, masal ve Binbir Gece'den bir anı hakkında konuşmaları.

Fakat bu diyalogların üçünden ikisinde konuşmaları, birbirinin sözlerine karşılık verdiği tepkiler değildir. İlk diyalogda kararlı bir şekilde fikirlerini söylerken, ikincisinde retorik sorular soruyorlar. Üçüncüsünde ise ikinci kadının sormuş olduğu "Ne demek oluyor bu?" sorusuna karşılık olarak birinci kadının cevabı bulunmaktadır. Fakat bu durum, tüm oyun boyunca yalnızca bir defa görülmüştür.

Sahnelerden birinde iki karakter aynı anda ritmik bir şiiri seslendiriyorlar, fakat bu bir diyalog değil koro halindeki bir monologdur:

- taşıyan sayfa

aynı zamanda geçit vermeyenlerdir

sayfanın önünde ve arkasında kalır

taşıyanla taşınan

yer değiştirmekle çözülmez

aralarında sorun olan (Mungan, 2007: 16).

Diğer sahnelerde tüm oyun kişileri monolog şeklinde konuşuyorlar, konuşmaları karşılıklı veya birbirlerine verdikleri tepkilerden oluşmamaktadır. Muhtemelen, bu tür anlatı, seyirciyle diyalog tarzında görülebilir. Bu durum bir nevi Brecht'in epik tiyatrosuna benzetilebilir, fakat oyun kişileri seyirciyle direkt olarak iletişim kurmazlar, daha çok sahnede olan biteni anlatırlar. Böylece, oyunun temel süregelen eylemi diyalog değil, monologdur. Bu monoloğun başındaki kişi ise Metin Anlatıcısıdır, çünkü sahnede olan biten her şeyi seslendirip sözleri eyleme dönüştürmektedir.

Özetle Murathan Mungan, dramatik eser kurallarına göre gelişen bir yapıt oluşturmamaktadır. Oyunun birleştirici unsurları ise serim, doruk noktası olmayan eylemin gelişmesi ve sonuç olarak belirlenebilir. Oyundaki oyun kişileri de alışılmışın dışında: tipik veya psikolojik değil, tamamen sembolikler. Oyunun temel süregelen eylemi, birçok dramatik eserde olduğu gibi karakterler arası diyalog değil, monolog veya oyun kişisiyle seyirci arasındaki diyalogdur.

Tiyatro konusunda uzman bir kişi olarak Murathan Mungan, diğer dramatik eserlere benzemeyen yapıtlar oluştururken birçok kuralı bilinçli olarak ihlal eder.

2.5. Tiyatroda Postmodernizm ve Bir Postmodern Tiyatro Oyunu Olarak "Sayfadaki Gibi"

Potmodern dramatik eserler, bu akıma ait düzyazı ve şiirle kıyaslanınca daha az incelenmiştir. Fakat bu durum sadece Türk yazınbilimi için değil, dünya yazınbilimi için de geçerlidir. Dramatik eserler, kendi sanatsal dilini yenilemek amacıyla bu tür literatürün temel tekniklerini meydana çıkartarak tiyatronun eski biçimlerini canlandırır. Örneğin, Avrupa kültüründe bu yol, Antonin Artaud'un "Vahşet Tiyatrosu" ile bağlantılıdır. O,

tiyatro eylemini bir ritüele, edebiyattan önce var olan bir gösteriye dönüştürür (Şener, 2012a: 245).

Dramatik eserler için oyun, kişilerin somut durumlarla açıkça belirlenmiş hikâyelerini ve kaderlerini içeren çatışma gerekmektedir. Fakat postmodernizm, ardıl olarak oyunun bütüncül doğa anlayışını yok eder (Çelik, 2003: 70). Postmodernizmin en radikal tipi, modernist dönemin sonunda Samuel Beckett tarafından yazılan "Gogot'yu Beklerken", "Krapp'ın Son Bandı" gibi ünlü absürd trajikomedilerdir. Eylemsizlik ve birçok anlamsız söz ile harekete dağılan karakter birliğinin bulunmaması, dünya algısını bir kaosa, dramatik bir çatışmanın bulunmadığı bir duruma çevirir (Fuchs, 2003: 112).

Bir diğer yenileme yöntemi, postmodern düzyazı ve şiirlere özgü unsurların drama uygulanmasıdır. Yazarın ayrıntılı notları ya da açıklamaları, postmodern oyunlarda büyük bir önem kazanır. Bu açıklamalar, sahnenin tasvirinden çok, felsefi ve duygusal arka planı belirler (Çevik, 2003: 82). Postmodern dramatik eserlerde sahne göreceliği bozulur: Eylemin kendisi değil (postmodern oyununda eylem hiç olmayabilir), oyun kişilerinin iç dünyasındaki yansıması gösterilir. Özellikle eylemden oyun kişilerinin sözlerine dikkatinin aktarılması önemlidir. Oyun kişileri, kendilerini davranışlardan ziyade espriler, kelime oyunları gibi sözlerle sunarlar.

Postmodern oyunların bir diğer önemli özelliği, işitmeye değil, dikkatli bir okumayla anlaşılabilen metinlerarası ilişkilerin karmaşık ağlarıdır. Postmodern oyun yazarı hiçbir zaman tek anlamı olan bir metin yaratmaz; metinlerarasılık, okurlara ve izleyicilere kendi başlarına anlam çıkarmaları amacıyla verilen bir tür araçtır.

Metnin içine sokulan ayrışık unsurların metinde yol açtığı sonuçlardan birisi çok anlamlılık, çok seslilik ise diğeri de metni organik bir bütünlük olmaktan uzaklaştıran kolaj karakteridir. Tiyatro metinlerindeki en temel değişimin, kapalı, birlikli yapısını yitirerek kolaja, fragmana dönüşüm olduğu bilinmektedir (Çelik, 70).

Nitekim, postmodern yazıyı geleneksel yazıdan ayıran en temel özellik, onun metinlerarası ilişkilere, yani farklı alanlara açılabilmesidir (Aktulum, 2000: 7).

Meta dram, dramatik eserlerde üstkurmaca anlamına gelen bir kavramdır. Meta dram için en genel tanım ölçütü, özü yansıtmadır; "gösterilenlerin tümüyle kurmaca olduğunun altını çizen kurmacaya ait meta dramda, yansıtmanın nesnesi dramdır" (Çelik, 2003: 72). Meta dram, dram veya tiyatro olarak oyunun karakterine dikkat çeken yönleri ya da

performans koşullarını açıklar. Meta dramın en yaygın örneği – oyunun içinde başka bir oyun oynatılan Shakespeare'in *Hamlet* oyunudur.

Meta dram, oyunlarda şu özelliklerle kendine gösterebilir: izleyicilere doğrudan veya dolaylı hitap etme, birinin eylemleri gözlemlediğini belirtme; oyun kişilerinin aktör olduklarını kabul etme; oyun içinde oyun ya da sahnede oynanan diğer koşullu performanslar (Fuchs, 2003: 263).

Süreyya Karacabey Çelik'e göre yapısal kırılmaların büyük bir parçalanmaya neden olduğu çağdaş tiyatrodaki dram artık tiyatronun "öteki tarafı", metin ise sadece "yabancı bir bedendir". Fakat tüm bu gelişmeler tiyatroyu ve tiyatro metnini ortadan kaldırmamış, sadece dramatik eserlerin türleri arasındaki biçimsel sınırları yok etmiştir (Çelik, 2003: 93). Yani postmodern oyun, artık saf biçimiyle sadece dramatik eser değildir; o, tür alanını genişleterek diğer edebi türlerinin özelliklerini de dâhil edebilir.

Sözcük oyunu, işaretler ve imaları içeren şiirsel dil, postmodern dramatik eserlerin bir diğer ayırıcı özelliğidir. Bu tür şiirsel bir dil, sahne metnine doğrudan çevrilmeye direnebilir. Yönetmen ve aktörler, metinlerde gizlenen şifreleri çözmeli ve yorumlamalıdır.

Bu tür metinler, sahnede gösterilecek, canlandırılacak olanı doğrudan açıklamaz, sadece sahnenin işaretlerini dikkate alan simgesel göstergeler oluşturur. Okumalar ve rejinin düşgücü için yeni anlamsal mekanlar açmayı hedefleyen bu metinler, söylendiği gibi içerdikleri şiirselliği sahnede yeniden yaratacak ikinci bir yaratıcılığı talep ederler (Çelik, 2003: 91).

Postmodern dramatik eserler arasında "sadece kendi için konuşan" metinler ya da "okuma tiyatrosu" denilen yalnızca okumayla anlaşılacak oyunlar vardır; sembollerle ve imalarla dolu olduğu için dil dışı hiçbir teatral göstergeye aktarılamazlar (Çelik, 2003: 91).

Özetle, postmodern tiyatrodaki eylem ve çatışma açıkça sergilenmeyebilir. Böylece izleyicilerin dikkati eylem gelişiminden oyun kişilerinin sözlerine geçer. Postmodern dram eserlerindeki dil sembollerle ve işaretlerle dolu olduğu için bazı oyunları sahneye aktarmak olanaksızdır ve dolayısıyla eser sadece "okuma tiyatrosu" için uygun olabilir. Oyunlarda yazarın detaylı notları önemli bir yer tutar. Postmodern tiyatro metinleri diğer edebi türlerle arasındaki sınırları siler. Postmodern düzyazılar ve şiirler için geçerli olan metinlerarasılık, üst-metinsellik, üstkurmaca gibi birçok özellik, dramatik eserler için de geçerlidir.

Bize göre "Sayfadaki Gibi" oyunu, postmodern dramatik eserin parlak bir örneğidir. Dramatik eserlere ait kuralların bozulmasına ait bölümde sunulduğu gibi, oyunda yükselen aksiyon, doruk noktası, düşen aksiyon gibi eylem gelişmesinin unsurları ve belli bir çatışma bulunmamaktadır. Oyun yazarın ayrıntılı notlarıyla başlar. "Sayfadaki Gibi" oyununun tam anlamıyla bir postmodern dramatik eser olduğunu ispatlamak amacıyla oyunda yer alan metinlerarasılık, üst-metinsellik, meta dram (üstkurmaca) kavramları incelenecektir.

2.5.1. Metinlerarasılık

Bu bölümde Murathan Mungan'ın "Sayfadaki Gibi" eserinde yer alan metinlerarası ilişkiler incelenecektir. Bu oyun, Danimarka'da gerçekleşen "1001 Gece Şimdi" adlı proje için hazırlandığı için *Binbir Gece Masalları* eserine gönderme birkaç defa tekrarlanır ve geçişli bir özelliğe sahiptir.

Binbir Gece Masalları'na ilk gönderme Anlatıcı'nın ağızından gerçekleşir:

ANLATICI - Bin Bir Gece Masallatı'nda, kadınlar sokaktan geçen delikanlıya pencereden bazı işaretler yaparlar. Anlamalarını yalnızca kadınların bildiği işaretlerdir bunlar. Kadınlar arasındaki gizli bir dilin işaretleri. Erkekler, anlamalarını bilmedikleri bu işaretleri öğrenir, ezberler, sonra gider bir başka sokakta, bir başka evin penceresince kendilerini bekleyen bir diğerkadına tekrarlarlar. Evlere kapatılmış kadınlar, birbirleriyle bu yolla haberleşirler. Erkeklerle tekrarlattıkları işaretler yoluyla (Mungan, 2007: 14-15).

Metinlerarası ilişkiler açısından bu bir göndergedir. Çünkü yazar atıfta bulunduğu eserin ismini açık bir şekilde belirtir. Fakat göndermenin şekli serbest olduğu için bu bir alıntı değildir.

Bu sahne *Binbir Gece Masalları*'nda (1992b: 4-68) Şehrazat tarafından 110. ile 129. geceler arasında anlatılır. Genç bir erkek pencereden işaretler yapan bir kadına âşık olur; fakat bu işaretlerin anlamını bilmemektedir. Anlamak için işaretleri ezberler ve eve gittiğinde dayısının kızına gösterir. Dayısının kızı da ona âşıktır ve işaretleri onu mutlu edecek şekilde yorumlar. Bir yandan da ona, kadının kalbini kazanması için yapması gereken şeyleri öğütler. Genç, pek çok hata yapmasına rağmen dayısının kızı sayesinde kadının sevgilisi olur. Ancak dayısının kızı kendi aşk acısına dayanamaz ve ölür. Kadın durumu erkeğin kendisine okuduğu –ancak ölmek üzere olan bir kişiye ait olabilecek- bir şiiri dinlerken, o şiirin ancak bir başkası –bir kadın- tarafından söylenebileceğini sezmele anlar. Ama hikâye bu aşamada bitmez; erkeğin maceraları devam eder. Daha sonra bir yaşlı kadın onu zorla kendisiyle evlendirir. Bu kadın, onu kendi evinde tutsak eder ve yılda

sadece bir defa dışarı çıkmasına müsaade eder. Erkek, dışarıya çıktığı gün sevdiği kadına dönmeye çalışır, ama kadın evli olduğunu öğrenince çok kızar ve onu hadım ettirir. Hikâyenin sonunda erkek, acı kaderine razı olup ticaret yapmaya ve dünyayı dolaşmaya başlar.

Lakin yazar okurlara sadece erkek aracılığıyla kadınların birbirlerine işaretler gönderdiği sahneyi sunar. Murathan Mungan, eserden bu parçayı seçerek ve onu kendi eserine ekleyerek yeniden yorumlar.

Oyunda *Binbir Gece Masalları* ikinci kez Birinci kadın'ın sözlerinde anılır:

BİRİNCİ KADIN - Bin bir gece masalı başladığında, geceydi ve hiç ertesi gün olmadı.

İKİNCİ KADIN - Ne demek oluyor bu?

BİRİNCİ KADIN - Masal başladığında geceydi ve kervan yola çıktığında gece. Doğudan batuya doğru yola çıktı. Her konaklama yerinde üstünü değiştirdi masal. Her vardıkları yerde geceydi. Masalın içindeki masalın anlatıcısı Şehrazat, her seferinde geceyi kelimelerle değiştirdiği için, ertesi gün hiç gelmedi. Masala hiç gün ışığı değmedi. Hikâyeler ölümü erteler. Zaman yolda geçti. Zamanın içinden geçti. Masalın gecesi uzun sürer. Doğu, batıya hep gece geldi. Bu yüzden geldiği her yerde geceydi.

Bu yüzden aslında tek ve uzun bir gecedir bin bir gece; yalnızca kendini sürer (Mungan, 2007: 18).

Bu sahnede *Binbir Gece Masalları* aracılığıyla Batı'nın gözünden Doğu'nun metaforik imajı tasvir edilir. Kadının sözlerinde *Binbir Gece Masalları*'nın başkişisi olan Şehrazat'tan da bahsedilir. O, masalları anlatırken sembolik olarak Doğu'yu gece olarak sunar. *Binbir Gece Masalları* ise hiç gündüzü olmayan ebedi gecedir.

"Sayfadaki Gibi" eserinde yapılan diğer göndermeler, metinlerarası ilişkiler açısından anıştırma türüne girer. Çünkü yazar okurlara bir sahnenin nereden alındığını direkt göstermez. Murathan Mungan, yeni detaylar ekleyerek ve böylece göndermelere yeni anlamlar yükleyerek sahneyi genel olarak çizer.

Kitaptan zehirlenme ve oyun kişilerinin ölüm sahnesi bir anıştırma. Bu sahneyle hem *Bin bir Gece Masalları*'nın olayları, hem de dünya edebiyatının bazı eserlerine gönderme yapılır. Örneğin, aşağıdaki parçada *Binbir Gece Masalları*'na ilişkin bir anıştırma vardır:

ANLATICI - Masalın sonuna çabuk çabuk gelmek isteyenler, içinde hayatın sırlarının saklı olduğu bir kitabın sayfalarını hızlı hızlı çevirirken, her seferinde dillerinin ucuyla parmaklarını ıslatırlar. Oysa hayat sayfaların ucuna sürülmüş zehirli kimyayla ilerler. Her sayfa sahibini zehirler. Kimse sayfanın sonuna kadar gidemez. Kitap bitmeden ölürlür. Her şey sayfadaki gibi yarım kalır. Başka sayfalarla ilerler hayat, eksik, yarım, tamamlanmamış ve başkalarının ömürlerine muhtaç. Ölürken başları birbirlerinin dizlerine düşer. Uyur gibi ölürlür (Mungan, 2007: 20-21).

Binbir Gece Masalları'nın beşinci gecesinde benzer bir olay dizisi bulunmaktadır. Orada kral, intikam olarak kendi doktoru tarafından kitap aracılığıyla zehirletilir:

Kitabı almış ve sayfaların birbirine yapışık olduğunu görmüş; parmağını ağzına koyup tükürüğüyle ıslatmış ve ilk sayfayı açmayı başarmış. İkinci, üçüncü, sayfalar için de aynı hareketi tekrarlamış ve her seferinde sayfalar büyük bir güçlkle açılmış; sonra okumaya çalışmış; ama sayfalar üzerinde hiçbir yazı yokmuş. Kral, "Ey hekim, burada yazılı bir şey yok!" demiş. Hekim, "Aynı tarzda açmaya devam et!" demiş; kral da yapraklan çevirmeye devam etmiş. Ancak daha birkaç dakika geçmemiş: O anda kralın kanına zehir işlemeye başlamış; çünkü kitap zehirli imiş. Kral, müthiş titremeler içinde yere düşmüş ve "Zehirlendim, zehirlendim!" diye haykırmaya başlamış" (Binbir Gece Masalları, 1992a: 75).

Murathan Mungan'ın eserinde kitabın sayfalarını kimin zehirlediği bilinmemektedir. Muhtemelen hayatın kendisi sembolik olarak okurlarını zehirler. Aynı zamanda yazar, aceleciliği eklemektedir, böylece okurlar kitabın sonuna varmaya ne kadar acele ederlerse o kadar ölüme yaklaşırlar. Okuru sadece bilgi değil, aynı zamanda bir şeyi bir an önce öğrenme isteği de öldürür.

Ayrıca bu sahnenin okunması esnasında akla gelebilecek bir başka eser Umberto Eco'nun *Gülün Adı* adlı kitabıdır. Bu eserde olay örgüsü, parmakları ve dilleri kararmış olan rahiplerin kütüphanede esrarengiz ölümlerinden oluşur. Bu ölümlerin sırrı bu şekilde çözülür: rahipler, kitabı okuyan kişi içindeki sırrı yaygınlaştırmamasın diye sayfaları zehirli olan yasak bir kitabı okurlar. Okuyanlar, zamanla katılmış sayfaları yumuşatabilmek için parmak uçlarını dilleriyle ıslatıp kitabın sayfalarını çevirirler. Böylece, eldiven giyerek bu esrarı çözebilen kahraman dışında, parmaklarındaki zehri yalayarak kitabı okuyan hiç kimse ölümden kurtulamamıştır (Eco, 2005). Eco'nun eserinde olay örgüsünün bu unsuru, dedektifin etrafında kurulmuş olduğu bir bilimcedir ve okurlara ancak kitabın en sonunda açıklanır.

Luiz Heinrich Mann'ın *Die Vollendung des Königs Henri Quatre* ve Alexandre Dumas 'ın *La Reine Margot* adlı birkaç diğer eserinde de bu zehirlenmiş kitap unsuru kullanılmıştır. Bu tarz olağanüstü öldürülme yöntemlerinin orta çağda popüler olduğu ve bu yüzden dünya edebiyatında sıkça kullanıldığı yönünde fikirler vardır.

Kısaca, Murathan Mungan'ın asıl gönderme kaynağı, tüm eser boyunca hem açıkça hem de kapalı bir şekilde atıfta bulunduğu *Binbir Gece Masalları*'dır. Benzer unsurların başka edebi eserlerde de karşımıza çıkmasına rağmen, muhtemelen o eserlerin yazarları da *Binbir Gece Masalları*'ndaki bu olay örgüsünden etkilenerek böyle bir ölüm yöntemini eserlerine dâhil ederler.

2.5.2. Meta Dram

"Sayfadaki Gibi" eserinin bir diğeri önemli özelliği dramatik eserlerde üstkurmacayı ifade eden meta dram olmasıdır. Yönetmene not adlı ilk kısımda yazarın bazı fikirleri hakkında bilgi verilmektedir. Yazar, Metin Anlatıcısını neden oluşturduğundan, onun sahnedeki vazifesinden ve sahnede bulunma gerekliliğinden bahsetmektedir. Bu bölümde yazar, kullanmış olduğu edebi yöntemi anlatır: Metin Anlatıcısı aracılığıyla oyunun yönetmeniyle bir bağ oluşturur. Yazar, okurlarla fikirlerini paylaşır ve bu oyun kişisi sayesinde "farklı uzamlar, zamanlar, hatta karşıtlıklar" (Mungan, 2007: 11) ortaya çıkabilir. Oyunda Metin Anlatıcısı'nın yaratılması meta drama mahsustur. Metin Anlatıcısı, okurların sahnedeki eylemlerini dillendirir ve bu eylemler oyun kişileri tarafından sahnede gerçekleştirilir. Yani yazar, Metin Anlatıcısını kendine bir temsilci olarak oluşturur.

"Sayfadaki Gibi" oyununda Anlatıcı'nın ağzından sahnenin dışında bir yerde bu hikâye için gerekli olan kâğıdın üretilişi hakkında bilgi verilir: "Şu gördüğünüz incecik buhar bulutları, kâğıt hamurlarının kaynatıldığı kazanlardan geliyor. Hikâyenin yazılması için gereken kâğıtlar kaynatılıyor orada" (Mungan, 2007: 13). Yani eserde, oyun öğelerinin nasıl yaratıldığı anlatılır. Kâğıdın sahneye inmesiyle beraber Anlatıcı'nın anlattığı hikâye harekete geçer. Yani sahnede olan her şey bir oyundur.

Burada meta dramın bir diğeri özelliği ortaya çıkar: anlatı içinde anlatı ya da oyun içinde oyun. "Sayfadaki Gibi" eseri oyun alanında gerçekleşen oyunu içerir. Anlatıcı bu oyunda birkaç rol oynar: Kadınlar arasında işaretleri gösteren genç adam ve kadın portresini çizen bir suret çizimcisi. Oyun izleyiciler -yani "bizim"- tarafımızdan seyredilir: "METİN ANLATICISI - ... Yan yana duran gölgesini yitirmiş iki kadın çıkar ortaya. Boşluğa, yani bize bakarlar" (Mungan, 2007: 15). Böylece yazar, kendi temsilcisi olan Metin Anlatıcısı'nı izleyicilere ya da "biz" kavramına dâhil eder.

Okurlara ya da izleyicilere hitap etme şekli meta dramın özelliklerinden birisidir. "Sayfadaki Gibi" eserinde Metin Anlatıcısı ve Anlatıcı "bizimle" yani okurlarla bir tür diyalog kurmaktadır: "ANLATICI - Siz kazanları görmüyorsunuz, ben anlatıyorum. Doğuda hikâye gösterilmez, anlatılır. Birazdan kâğıdı da göreceksiniz. Şu dumana gördüğünüz gibi. Üzerinde yazılanları görüp göremeyeceğinizi bilemem" (Mungan, 2007:

13). "METİN ANLATICISI - Kervan sayfadan geçer. Üzerinden ya da içinden. Gözlerinizi yumarsanız hayallerinizden" (Mungan, 2007: 17).

Böylece okur ya da izleyici de oyundaki eylemin bir unsuru olur. Tiyatro izleyicisiz düşünülmez, oyun her zaman birileri için oynanır. Bu yüzden oyun atmosferi yaratılması için izleyicilerin imajı gerekmektedir.

Kısaca şöyle bir sonuç çıkartılabilir: "Sayfadaki Gibi" eseri, meta dram eserin parlak bir örneği sayılabilir. Eserin ilk kısmında yazar, oyunu oluşturmasıyla ilgi düşüncelerini ve Metin Anlatıcısı'nın yaratılma sebeplerini anlatır. Anlatı içinde bir anlatı daha bulunmaktadır: bu sahnede gerçekleşen oyundur. Anlatıcı, bu oyunda genç adamı ve suret çizimcisini oynar. Okur da bu oyunda yer alır; Metin Anlatıcısı ve Anlatıcı "bize", yani tiyatronun önemli unsuru olan izleyicilere birkaç kez hitap ederler.

2.5.3. Üst-Metinsellik

Metinlerarası ilişkilerde aynı zamanda türsel bağlantı anlamına gelen üst-metinsellik, "Sayfadaki Gibi" adlı eserde ayrı olarak incelenecektir.

Metin Anlatıcısı ve Anlatıcı oyunun başkişileridir. Yazar bir değil, farklı rolleri oynayan iki tane anlatıcı yaratır. Burada edebiyatta anlatıcıların tipleri incelenerek Metin Anlatıcısı ve Anlatıcı'nın hangi tipe ait olduğu irdelenecektir.

Anlatma esasına bağlı edebi metinlerde bakış açısı ve anlatıcının görünümleri dört şekilde karşımıza çıkar:

- Kahraman (Ben) bakış açısı ve anlatıcı (İç odaklayım): Anlatıcı ve anlatıcının sınırları, başkişi konumundaki kahramanın bakış açısı etrafında şekillenir. Romandaki kişi/ler, zaman, mekan ve olaylara ait bütün veriler bu kahramanın ben'i merkezli olarak aktarılır.

- Tanık (Müşahit) bakış açısı ve anlatıcı (Dış odaklayım): Anlatıcının tanık/gözlemci durumunda olduğu bu bakış açısında tüm anlatı ve betimlemeler, tam bir objektif perspektiften yansıtılır. Anlatıcı bu sınırlı/ sınırlandırılmış açıdan görmek ve göstermek zorundadır; kendi duygularını, düşüncelerini belirtmez/ belirtmez.

- Tanrısal (Hakim) bakış açısı ve anlatıcı (Sıfır odaklayım): Bu bakış açısında her şeyi bilme ve görme ayrıcalığına sahip olan anlatıcı, ilahi bir varlık misyonuna sahiptir,

yetkileri sınırsızdır ve geniş bir hareket alanı vardır. Tanrısal bakış açısının kullanıldığı metinlerde anlatıcının kendini saklama, tarafsızlık, ayrıntıları kullanma, rol benimsetme ve politize yada angaje olmama ilkelerine bağlı kalması gereklidir.

- Karma bakış açısı ve anlatıcı: Söz konusu üç bakış açısının (iki ya da üçünün) birlikte kullanıldığı bakış açısı ve anlatıcı görünümüdür (Eliuz, 2009: 136).

Oyunun "Sayfadaki Gibi" adlı birinci bölümünde Metin Anlatıcısı ve Anlatıcı ana karakterlerdir. Yazarın yönetmen için yazdığı nota göre sahnede olanlar ve olacaklar Metin Anlatıcısı'nın sözlerinden öğrenilir. Bununla birlikte Metin Anlatıcısı sıradan bir oyun kişisi gibi sahneye çıkmamaktadır. Oyunda sadece sesi duyulur. Sahnedeki Anlatıcı ise hem Metin Anlatıcısı'nın söylediklerini yapar, hem de sahne dışındaki olayları anlatır.

"METİN ANLATICISI - Kâğıt, ortaya doğru çıkıp iki yaprak haline gelirken, az önce gölgesini gördüğümüz Anlatıcı ortaya çıkar. Öne doğru bir adım atar. Oyuna katılır" (Mungan, 2007: 14).

"Anlatıcı, işaretleri tekrarlayarak ezberine alan yoldan geçen genç bir erkeği oynar. Sonra gider, öteki sayfanın üzerinde gölgesi beliren diğer kadına öğrendiği, ezberine aldığı işaretleri tekrarlar" (Mungan, 2007: 15).

"ANLATICI - Günler, geceler boyu uzun yollar kat eden kervanlarda zaman geçsin diye hikayeler anlatılırmış eskiden. Oysa hikayelerde zaman geçmez. Kervanlar masalı taşrlar doğudan batıya" (Mungan, 2007: 17).

Metin Anlatıcısı bir tür "Tanrısal Anlatıcı" olarak nitelendirilebilir; çünkü o, sahnede olan her şey hakkında bilgi verir ama kendisinin olaylarda herhangi bir rolü yoktur. "Anlatıcı" adlı oyun kişisi ise melez bir anlatıcı olarak düşünülebilir. Oyunun bazı sahnelerinde bir oyun kişisi olarak rolünü oynar; diğer sahnelerde ise sadece bir gözlemci olarak yer alır.

Mungan, tiyatronun yapısını çok iyi bilmesine rağmen bu kuralları özellikle ihlâl eder ve birkaç türün özelliklerini birden taşıyan bir metin inşa eder. Metin Anlatıcısı aslında bir tür hikâye anlatıcısıdır; varlığı, oyunla hikâye ya da roman arasında bir tür geçişliliğine sebep olur. Yukarıda yazıldığı gibi anlatı, tiyatro oyunu için tipik değildir. Fakat Metin Anlatıcısı ve Anlatıcı'yla beraber metinde *Binbir Gece Masalları*'ndaki gibi olaylar ortaya çıkar. Bu sebeple, "Sayfadaki Gibi"de bir tür üst-metinsellikten

(architextuality) söz edilebilir. "Sayfadaki Gibi" adlı oyunda yazar, dramatik kanonları bilerek bozar ve böylece oyun-hikâye melezi bir metin inşa eder.

Okur, okuma deneyimine dayanarak bir dramatik esere başlarken, bu oyunun kişilerinin listesini bekler. Böyle bir listenin olmaması dramatik esere ait olup olmadığı konusunda düşündürebilir ve şüphe ettirebilir. Oyun kişileri listesinin yokluğu, eserin tam bir dramatik eser olmadığını ve bir hikâyeye benzediğini gösterir.

Özetle, "Sayfadaki Gibi" adlı eserde, Metin Anlatıcısı ve Anlatıcı gibi karakterler sayesinde anlatıların yol bulduğu ve oyun kişilerinin isim listesi olmadığı için "Sayfadaki Gibi" eserinin, oyun-hikâyeye melezi bir metin olduğunu söylenebilir.

2.6. Yapısal Çözümlemesinin Denemesi

Bu bölümde Ayşegül Yüksel'in kaleme aldığı *Yapısalcılık ve Bir Uygulama, M. Cevdet Anday* adlı kitaptaki çözümlenmeler örnek alınarak Murathan Mungan'ın "Sayfadaki Gibi" adlı oyununun yapısal bir çözümlemesi yapılacaktır.

Yapısalcılık, "dizge (sistem)" fikrini dilbilim, ruhbilim, yazınbilim, eğitim, müzik, resim, tiyatro gibi alanlarda ön plana çıkaran bir okuma, çözümleme ve değerlendirme yaklaşımıdır. Yapısalcılığın temel kavramları, XX. yüzyılın başında Ferdinand de Saussure tarafından dilsel olguların incelenmesi bağlamında ortaya çıkmıştır.

Yapısalcı edebiyat eleştirisi, "Saussure'ün dilbilim bağlamındaki saptamalarının ışığında" (Yüksel, 1995: 12), edebi metni tamamlanmış bir dizge, bir bütünlük olarak niteler. Temel amaçlarından biri, metni oluşturan parçaların birbirleriyle olan bağlantılarını ve bütün bağlantıların görevlerini saptayarak yazınsal yapının kusursuzluğunu ya da kusurlarını ortaya çıkarmaktır. Yapısalcı edebiyat eleştirisinin diğer hedefi, yazarın metinde verdiği sözlerden yola çıkarak metnin derin yapısını kavramak ve derin anlamına ulaşmaktır. Yapısalcı eleştiri yaklaşımı, bir metni edebiyat tarihi, yazarın biyografisi gibi metin dışı olgularda değil, metin içi olgularla değerlendirme amacını taşır (Yüksel, 1995: 11-14).

Ferdinand de Saussure, yapısalcılığı oluşturan üç önemli kavram geliştirmiştir: "Gösteren" (signifier), "gösterilen" (signified) ve "gösterge" (sign). Saussure'ee göre göstergeyi oluşturan "gösteren" (biçim) ve "gösterilen" (içerik) arasındaki bağlantı, bir

tabaka kağıdın iki tarafına benzer. Bir kâğıdın iki yüzünün birbirinden ayrı düşünülmemesi gibi, gösteren ve gösterilen de birbirinden ayrı düşünülemez (Saussure, 1998: 63). "Başarılı bir yazın yapıtı, dil kullanımı yoluyla, 'örtük göstergeler' oluşturularak kurulmuş, 'şifrelenmiş' bir 'bütünlük', kendi içinde, kendisine özgü işleyiş kuralları olan bir dizgedir" (Yüksel, 1995: 15).

Özetle, yapısalcı eleştiri yaklaşımı gerekli ve sağlıklı bir temel okuma yöntemi oluşturmaktadır. Bir eserin 'derin yapısı ortaya çıkarıldıktan sonra ona her çeşit başka eleştiri yöntemi uygulanabilir (Yüksel, 1995: 16). Burada, Mungan'ın "Sayfadaki Gibi" adlı oyunu yapısal olarak incelenecek ve bu oyunun derin dizgesi kavranarak "derin anlam"a erişilmeye çalışılacaktır.

Metnin derin dizgesini yazarın "gayb", "varlık", "ilişki", "araç" ve "sonuç" boyutlarında oluşturduğu kavramlar oluşturur.

Gayb (gaib, gaip, gayp) - 1. Görünmez bir alem. 2. Göz önünde olmayan, hazır bulunmayan, nerede olduğu bilinmeyen (Türkçe Sözlük, 2011: 899).

Varlık - 1. Var olma durumu, mevcudiyet. 2. Var olan her şey. 5. Ömür, hayat (Türkçe Sözlük, 2011: 2470)

İlişki - iki şey arasında karşılıklı ilgi, bağ, münasebet, temas (Türkçe Sözlük, 2011: 1176).

Araç -1. Bir iş yapmakta veya sonuçlandırmakta gücünden yararlanan nesne. 2. Taşıt. 3. Kişiler veya nesnelere arasında bağlantı sağlayan şey, vasıta (Türkçe Sözlük, 2011: 141-142).

Sonuç - 1. Bir olayın doğurduğu başka bir olay veya durum, netice. 2. Bir gelişim veya gelişimden elde edilen şey (Türkçe Sözlük, 2011: 2140).

Bu kavramlardan belirgin bir imgesel dizi oluşur: Gayb - varlık - ilişki - araç - sonuç. Gayb'dan yani hiç bir şeyden varlık ortaya çıkar; varlık ise araç ile ilişkiye girip bir sonuca varır. Böylece 5 tane dizi belirir.

Tablo 1: Yapısal Çözümlemesi

Gayb	Varlık	İlişki	Araç	Sonuç
Boşluk	Sahne	Hikâye	Oyun	Hayat
Metin Anlatıcı	Anlatıcı	Erkek, Kadın	Levha	Aşk
Kazan	Buhar bulutları	Kâğıt	Oyun Kişileri	Masal
Oyun alanı	Sayfa	İşaret	Dil	Kitap
Gece/karanlık	Işık	Gölge	İmge	Kültür (Din, Sanat)
Çöl	Kum saati	İştah / acele	Zehir	Ölüm

Her bir diziyi ayrı ayrı inceleyelim.

Oyun seyircinin üç boyutlu bir boşlukla karşılaşmasıyla başlar. Yani, boşluk tablomuzun başlangıcı, eserin başladığı bir nevi başlangıç - gayb - hiçliktir. Aydınlanmayla birlikte sahne belirlenir. Esasında bu hala aynı boşluk, sadece ışık sayesinde bir biçim alır ve bu yüzden seyirciler tarafından görülebilir hale gelir. Hikâye tam da bu sahnede başlar. Hikâyenin sahneleri birbirini değiştirerek tanık olduğumuz oyunu o meydana getirir. Oyun – sahnedeki hayat ve onun daha geniş anlamıyla hayatın ta kendisidir.

Eserin en başında Metin Anlatıcısı'nın sesi duyulur, fakat onun kendisi görülmez. Böylece Metin Anlatıcısı da bizim için bir açıdan boşluk, gaybdır. Onun sahnede ayrı bir karakter olarak belirlenmesi, oyun yönetmeninin seçimine bırakılmıştır. Metinde ise Metin Anlatıcısı, seslendirilmiş sözler halinde tanıtılmıştır. Yani maddesel olarak o bir boşluktur. Metin Anlatıcısı'nın sözlerinden Anlatıcı'nın sahneye çıktığı öğrenilir. Anlatıcı oyun alanına çıkar ve eylemlere katılmaya başlar. Anlatıcı'nın sözlerinden Doğu'dan Batı'ya diğer şeylerle birlikte aşkın taşındığı öğrenilir. Bunun hemen ardından sahneye aşkın tarafları olan Kadın ve Erkek çıkarlar. Oyun alanına inen ve yüksek duyguyu belirleyen Ah

Min-el Aşk levha sayesinde, aralarında bir aşk doğduğu anlaşılır. Erkek aşkından olduğu yerden kıpırdamaz, Kadın'a hayretle bakabilir. Böylece sahnede aşk ortaya çıkar.

Yine Anlatıcı'nın sözlerinden, kâğıt yapımı için gerekli hamurun kaynadığı bir kazanın sahnenin arkasında olduğu öğrenilir. Fakat seyirciler bu kazanı görmezler, bu yüzden onlar için bu kazan da bir nevi boşluk, gaybdır. Bu kazanın cisimleştirilmiş tek şeyi, sahne üzerinde belirlenen buhar bulutlarıdır. Onlar bu kazanın varlığını kanıtlamaktadır. Anlatıcı'nın sözlerinden bir süre sonra tıpkı bu buhar bulutlarının görüldüğü gibi kâğıdın kendisinin de görüleceği öğrenilir. Ardından "kanatlı kâğıt" oyun alanına iner. O, sahnede bütün bu eylemlerin bağlayıcısı olduğu için tablonun ortasında yer alır. Tam da bu kâğıdın yardımıyla sahnede daha sonra tüm gölgelerin oluşması ve sahnenin ortadan ikiye bölünmesi mümkün olur. Oyun kişilerinin yardımıyla kâğıt bir anlam kazanır: gölgeler üzerinde belirir, suret çizimcisi üstüne kadın yüzünü çizer, ışık taşıyıcıları ışığı ona yakınlaştırıp uzaklaştırırlar. Böylece kâğıdın ve oyun kişilerinin birbirinden etkilenmesiyle sahnede tanık olduğumuz masal ortaya çıkar. Masal sahnede olan biten her şeyin anlamını taşıyabilir. Bütün bunlar bir nevi masalsi anlatımdır.

Dördüncü dizide gayb olarak başından beri boş oyun alanını ele alırız. Oyun alanında sahneyi sanki perde gibi örten bir sayfa belirir. Şimdilik boş kalan bu sayfa daha sonraki eylemler için bir zemin oluşturacaktır. Sayfada "altın varaklar, sim işlemler", oyun kişilerinin gölgeleri gibi işaretler oluşmaya başlar. Tüm bu işaretlerden sayfada beliren bir dil ortaya çıkar. Üzerinde bir şeyler yazılan ve gösterilen sayfa bir kitabı sembolize eder.

Gecenin karanlığında, yani boşlukta bir ışık yanar. Işık artık bir şeyler görmemizi sağladığı için onu varlık olarak algılarız. Işığın yardımıyla sahneye düşen gölgeler belirmeye başlar. Gördüğümüz ilk gölge, Anlatıcı'nın gölgesidir. Oyun boyunca gölgeyi birçok defa görürüz: Anlatıcının gölgesi, ışık taşıyıcıların gölgesi, kadının gölgesi. Bu gölgeler sayfaya düştükçe bir imge halini alırlar. Sayfada çizilen kadın gölgesi artık kadının kendisi değil yalnızca onun suretidir. Kadının yüzü, "sim işlemler, ebruli akıtmalar, karmaşık yazılar" gibi farklı suretler, eseri anlamlandırır ve dolaylı, sembolik bir anlam kazandırır. Bu şekilde, geniş anlamda bir kültürün doğuşu veya daha dar bir anlamda sanatın doğuşu belirlenebilir. Aynı şekilde bu suretler bir dinin oluşumu olarak

gösterilebilir - iki farklı kişi farklı tarafından okunan suretlerle dolu sayfa, kutsal bir kitap gibi yorumlanabilir ve böylece soyut bir biçimde dini ifade edebilir.

Çöl, zamanın yavaş aktığı boşluk veya gayb olarak ortaya çıkar. Bu yüzden oyun kişileri zamanın daha hızlı akması için ellerindeki kum saatlerini sallarlar. Kum saati çölde geçen zamanın sembolüdür. Çölde zaman kumla ölçülür. Oyun kişileri yaşamak için acele ederler, saatlerini salladıktan sonra aynı sabırsızlık ve acelecilikle görülmeyen bir kitabın sayfalarını çevirmeye başlarlar. Kitabın her sayfasına zehir sürülmüştür. Bu yüzden sayfayı çevirmek için hızlıca parmak uçlarını ıslatırken zehirlenmiş olurlar. Acele ettiklerinden, zehir aracılığıyla kendi ölümlerine daha hızlı yaklaşırlar.

Oyundaki 6 sembolik dizi 6 sonucu doğrurur: Aşk, hayat, masal, kitap, kültür ve ölüm. Bu kavramlar, yazar tarafından okura sunulan göstergelerdir.

Her yatay dizide böyle bir sıra oluşmaktadır: Hiç bir şey yoktur - bir şey olur veya gelir – o şey başka bir şeyle ilişkiye girip yok olur, sona erer veya gider. Ayrıca tabloyu sadece yatay ve dikey olarak değil, verevine ve köşelerine göre de okumak mümkündür (örneğin, boşluk - anlatıcı - kâğıt - dil - kültür; Metin Anlatıcısı - buhar bulutları - işaret - imge - ölüm) çünkü hayat varoluşla başlar ve ölümlerle sona erer.

Dizgelere bakarak şöyle bir sonuç çıkarılabilir: Yazar, bu oyunda sembolik olarak dünyanın bir tür formülünü sunar, hayatın belirli bir döngüsünün, bir yolculuğunun olduğunu dile getirir.

2.7. “Sayfadaki Gibi” Adlı Oyun Hakkında Yorum

Bu bölümde "Sayfadaki Gibi" aşama aşama incelenip felsefi, dini ve diğer kültürel arka planına dayanarak yorumlanacaktır. Buradaki yorumlama yöntemi, metinlerarası ilişkileri göz önüne alan, fakat imgelerin alegori veya alegorilerin açıkça anlaşılabilmesine imkân vermeyecek şekilde çok anlamlı bir yapı oluşturmaları sebebiyle –örneğin Michael Riffaterre'in *Şiirin Göstergebilimi* adlı kitabında olduğu gibi- nesnel göstergebilimsel bir analize varamayan, bu yüzden de aşırı yorumdan olabildiğince kaçınan bir alternatif okuma yöntemidir.

Yönetmene not: Metin Anlatıcısı'nın sahne üzerinde yer alıp almayacağı, yönetmenin seçimine bırakılmıştır. Yazıldığı biçimiyle, sahne üzerindeki hemen her hareketi, söz'e çeviriyor o. Bize metin anlatıyor. Gördüklerimizi ya da göreceğimizi söylüyor. Sahne üzerinde olmasa bile, metin üzerindeki varlık nedeni bu.

Oyun, tamamen metinde tanımlandığı gibi sahneye konduğunda bile yönetmen, gerekli gördüğü yerlerde, Metin Anlatıcısı'nın sözlerini azaltabilir. Görüldüğü gibi, yazar, yönetmenle Metin Anlatıcısı üzerinden konuşuyor; hemen her sahne giriş çıkışı ve değişimini onun aracılığıyla iletiyor. Bunların tümünü dillendirmek sahne üzerinde fazla olabilir.

Ama daha önemlisi, başka bir biçimiyle sahneye konduğunda bile, Metin Anlatıcısı'nın sözlerinin bu biçimiyle korunması; böylelikle farklı uzamlar, zamanlar, hatta karşıtlıklar elde edilmesidir (Mungan, 2007: 11).

Sahnede gerçekleşen her hareket Metin Anlatıcısı'nın sözleri sayesinde öğrenilir. Kendisinden üçüncü tekil şahıs söylemi içinde bahsettiği giriş kısmında Metin Anlatıcısı, yazar ve yönetmen arasındaki bağlantıyı kendisinin kurduğunu söyler.

Buradaki temel varsayım ancak “söz” içinde var olabilecek, metin içerisinde geçmiş ve geleceği bilen Metin Anlatıcısı'nın (Kültürün tanrısı) hareketten, yani varlıktan sonra ve sözle beraber ortaya çıktığı, yani insanın tanrıyı yarattığı varsayımdır.

Yazar (Varlığın tanrısı) konuşmayan, seslenmeyen, metnin içinde var olmayan, dolayısıyla metnin içinde eylemeyen hakikî tanrıdır. Metin Anlatıcısı'nın sözlerini –ki bu sözler tanrı kelamı olmaları hasebiyle dinin temelidirler- istediği kadar kısaltabilen oyun yönetmeni ise oyun, dolayısıyla düzen kurucu, yani yasa koyucu olan devlet vb. kurumlar olabilir.

Metin Anlatıcısı yönetmenin kendi sözlerini ya da sözlerinin bir kısmını alıntılayabileceğini, ama aktarma yapamayacağını söyler -elbette öyle olmayacaktır. Metin Anlatıcısı'nın yazarın (hakikî tanrının) gölgesi, onun temsilcisi olduğuna ilişkin vurgu, yani yazarın Metin Anlatıcısı üzerinden konuştuğu iddiası bir hiyerarşi ve iktidar evreni meydana getirir.

Metin Anlatıcısı hakikî tanrının sözlü ve yazılı kültür içinde yaşayan temsilcisi (metaforu) olarak kutsallaşır. Bu kutsal varlığın sözlerini – kendi çıkarları doğrultusunda değiştirse bile- değiştirmeden aktardığı varsayılan yönetmen de kutsallaşır ve muktedir olur. Yönetmen yazarın (Metin Aktarıcısı aracılığı ile mevcuda gelen) sözünü fiiliyata döker. Tam da bu yüzden yazarın sahnedeki – Shakespeare'in dediği gibi “Dünya bir oyun sahnesidir” (2007, 67) - yani gerçek dünyadaki gölgesidir.

“Ama daha önemlisi, başka bir biçimde sahneye konduğunda bile, Metin Anlatıcısı'nın sözlerinin bu biçimiyle korunması; böylelikle farklı uzamlar, zamanlar, hatta karşıtlıklar elde edilmesidir” (Mungan, 2007: 11) Cümleleri teori ile pratik arasındaki

çelişkiye işaret eder. Yönetmenin yazara sadık kaldığı varsayımı her oyun yazarlığı için kendi içinde geçerli olacaktır. Ancak hiçbir yönetmen/yasa koyucu yazara/hakikî tanrıya gerçek anlamda sadık kalmayacağından/kalamayacağından, ortaya farklı düzenler, dolayısıyla da farklı uzamlar, zamanlar, hattâ karşıtlıklar çıkacaktır.

"METİN ANLATICISI - Oyun alanı boştur. Işıklar güçlenip oyun alanını aydınlattığında, seyirci üç boyutlu bir boşlukta karşılaşır ilkin" (Mungan, 2007: 13)

Sahnede ışığın belirmesi evrenin yaratılışını/başlangıcını simgeler. Sahnede yeni bir evrenin oluşumu gösterilir. Sahne önce karanlıktır. Işıklar yavaş yavaş açılır ve “üç boyutlu”, yani gerçek bir boşluk görünür. Bu kısım *Kitab-ı Mukaddes* üzerinden okunabilir: Evren hiçlikten yaratılır. İlk gün ışığın yaratıldığı gündür (Kitab-ı Mukaddes, Tekvin 1:1 - 1:26). Çin mitolojisinde ise evrenin başlangıcında kaos karanlık ve ışık (Yin ve Yang) olmak üzere ikiye ayrılır (Martinenko, 2006: 46-55).

"Bir şey seyredeceğinin, orada ona bir şey söyleneceğinin bilgisiyle o boşluğu seyrederek bir süre. Boşlukla bakışır. İlk bakışta aşk boşlukla yaşanır. Doğduğumuzda ve baktığımızda. -Sessizlik.-" (Mungan, 2007: 13).

Boşlukla bakışacağı özellikle belirtilmesinden oyun karakterlerinden biri ya da birkaçı olduğu anlaşılan seyircinin bir özne olduğunun vurgulanması ve “doğum”dan bahsedilmesi ile birlikte boşluk imgesi aynı zamanda anne rahminin simgesi hâline gelir. Metin Anlatıcısı burada “aşk”ı varlığın/hikâyenin/kozmojinin potansiyeli olarak tarif eder. Elbette ki söz konusu aşk varlığın ortaya çıkışına sebep olan ilahî/ilk aşktır.

Bakış da bir ilk temas olarak bakılan nesne ile bakan gözün karşılaşmasıyla mevcuda gelecek bir hikâyenin potansiyelini içinde taşır. Trajedi türünün ortaya çıkış sürecinde de görülebileceği gibi hikâyenin sahnede var olması ancak sahnede anlatıcı dışında bir kişinin daha ortaya çıkması ile mümkün olmuştur. Daha öncesinde, sahnede sadece anlatıcı varken, anlatıcı aslında anlatan bir özne değil, sahne dışında var olan bir metni, yani Metin Anlatıcısı'nın metnini seslendiren bir nesneydi. Oysa sahnede ikinci bir kişi belirdiğinde, sahneye ait bir hikâyenin potansiyeli, dolayısıyla da tiyatro türü ortaya çıkmış olur.

"Sonra, Anlatıcı girer oyun alanına; boşlukta ilk adımlarını atar. Bir hikâyenin ayak sesleri duyulur böylelikle... Ardından incecik bir buhar bulutu... " (Mungan, 2007: 13).

Sahneye, yani başlangıçta tasvir edildiği şekliyle üç boyutlu mekâna giren Anlatıcı insan girer. İnsanın sonradan ortaya çıkması kozmoloji ve bilimin ortak iddiasına da uygundur. Hikâyenin ayak seslerinin onun sahneye gelmesiyle duyulması da Anlatıcı'nın genel anlamıyla insanı, yani insanoğlu olduğu görüşünü destekler. Zira hikâye ancak insanın varlığı ile mümkündür. Varlığın ya da evrenin başlangıcındaki buhar (ya da gaz) bulutu da onun sahneye gelmesi ile ortaya çıkar¹. Çünkü başlangıca ya da yaratılışa dair ilgi ve merak insana özgüdür ve bilinen ilk hikâyeler, yani mitler de tam olarak bu konuyla ilgilidir.

ANLATICI - Şu gördüğünüz incecik buhar bulutları, kâğıt hamurlarının kaynatıldığı kazanlardan geliyor. Hikâyenin yazılması için gereken kâğıtlar kaynatılıyor orada. Kazanların başında durup onu ağır ağır karıştırırlar, kâğıdın dokusuna geçen zamanı katıyorlar. İçinde durdukları, kâğıdı kaynattıkları zamanı.

Siz kazanları görmüyorsunuz, ben anlatıyorum. Doğuda hikâye gösterilmez, anlatılır. Birazdan kâğıdı da göreceksiniz. Şu dumanı gördüğünüz gibi. (Mungan, 2007: 13)

Seyirci kâğıdı, tıpkı dumanı gördüğü gibi, hikâyenin ortaya çıkmasından, anlatılmasından sonra, onun aracılığı ile zihninde görecektir. Gözleriyle görmesi söz konusu olamaz; zira doğuda, yani yaratılış mitlerinin oluştuğu ve yazıya geçirildiği coğrafyada hakikate ilişkin kanaat gözlem ve deneye değil, hikâyeye dayanır. Anlatıcı'ya göre hikâyenin başlamasıyla, dolayısıyla kendisinin, yani insanın ortaya çıkması ile birlikte zaman boyutu da ortaya çıkmış olur. Çünkü zaman ancak öznenin, dolayısıyla da hikâyenin varlığı ile mümkündür.

"Üzerinde yazılanları görüp göremeyeceğinizi bilemem. Bazı sayfalar boşluk gibidir. Bir boşluğu anlamlandırmak gibidir bir sayfayı anlamlandırmak...

Yalnız sözcüklerle değil, zamanla anlamlandırılır üzerine yazılanlar...." (Mungan, 2007: 13-14).

¹ Modern, deneysel ve teorik astrofizik, belirli bir zamana kadar evrenin bir «dumanın bulutu» (yani siyah, yoğun, çok sıcak, gaz halinde olan maddesi) olduğunu bariz ve tartışılmaz olarak kabul eder. Bu, modern astrofiziğin temel ilkelerinden biridir. Günümüzde bilim adamları, bu duman bulutlarının kalıntılarında yeni yıldızların oluşumunu takip etmektedir (Weinberg, 1993: 94-105). Kur'an-ı Kerim'de de evrenin başlangıcında duman olduğu vurgulanır: "Sonra Allah semaya yöneldi, sema duman hâlinde idi" (Fussilet: 11).

Kâğıt hamuru evrenin hamurunu teşkil eden maddeyi de boşluğu da (anti-madde) içerir. Hamurun kendisi de –söz ile mevcuda gelen- “varlık” oluşu gereği bir yazıdır. Ancak bu yazı –kütle çekimi vb. evrenle ilgili her yasa vs. bu anlamda bir yazıdır- ancak ve ancak zamanla anlam kazanır. Zira anlam ancak zihnin, yani insanın varlığıyla mümkündür ve evrenin varolması ile insanın varolması arasında uzun zaman vardır. Zihnin varlığı anlam arayışını ve buna bağlı olarak da bilinmeyene ilişkin hikâyeleri, kozmolojiyi, dolayısıyla da dini beraberinde getirecektir. Burada, hikâye anlatıcısının (kültürel) tanrı ve (insan/peygamber) anlatıcıdan Tanrı’nın bizzat bahsettiği tek yazılı kutsal kitabın *Kur’an-ı Kerîm* olduğunu belirtmekte fayda var.

METİN ANLATICISI - Oyun alanına, kanatlanmış olarak ve süzülerek bir tabaka kâğıt girer. Dikey olarak ortadan katlandığında iki yaprak, dört sayfa olan bir tabaka kâğıttır bu, üzerinde hamurunun kaynatıldığı kazanın sıcak buharları tüten bir kâğıt... Kanatlarını kapayıp açar, sonra oyun alanının bir bölümünü dikdörtgen bir perde gibi kaplar. Rengi kırık beyazdır; krem rengine çalar. Dokusu pürüzsüz değildir. Arada bir ürperir. Yazanın ve yazılanın zamanını beklemektedir. - Sessizlik.-

Sayfanın üzerinde Anlatıcı'nın gölgesi belirir. (Mungan, 2007: 14).

Metin Anlatıcısı, kutsal kitabın oyun alanına – “Dünya bir sahnedir” (Shakespeare, 2007: 67) cümlesine atıfla insan hayatına- mucizevi bir şekilde, yani vahiyle “inişinin” ve bu vahyin üzerine (insan/peygamber) anlatıcısının gölgesinin düşüşünün hikâyesini bizzat anlatır. Anlatıcı bu üst-kurmacanın anlatıcısı değil, diğer seyircilerle birlikte dinleyicisidir.

Anlatıcı bir bakıma peygamberdir; sahneye gelişinden hemen sonra aynı zamanda hem kutsal kitap hem de melek simgesi olan kanatları açılmış kâğıt parçası ortaya çıkar. Metin anlatıcısı kâğıdın rengini kırık beyaz ya da krem rengi olarak belirtir. Bu renk muhtemelen Kur’an-ı Kerîm ve diğer eski metinlerin üzerinde yazıldığı kâğıtların aharlandıktan sonra aldığı renktir. Bu tür kâğıtların Murathan Mungan’ın ilgi alanı dâhilinde olduğu *Sahtiyan* adlı kitabında yer alan “Geçilmez Deniz” adlı şiirinin “Ahreli bir kâğıt üstüne simsiyah kapanmışım” (Mungan, 2008: 58-60) dizesinde görülebilir. Ayrıca Mungan, *Metal* adlı kitabında yer alan “Kutres”in “Kayıp bir Kur’an sayfasında bulundum” dizesinde görülebileceği üzere Kur’an-ı Kerîm’e ilişkin şiirsel mitoloji üretmeyi de sever (Mungan, 2000: 92-97).

Kutsal kitap metaforu ile melek metaforunun sahnede aynı anda ve aynı bedende belirmesi Kur’an-ı Kerîm’e ilişkin inanışlarla da örtüşür. Zira İslâm inancına göre Kur’an’ı Kerîm’de yer alan sözleri, dolayısıyla da Kur’an-ı Kerîm’i İslâmiyet peygamberi Hz. Muhammed’e vahiyler hâlinde getiren Cebrail adlı bir melektir (Zubov, 1997: 197).

Kâğıt üstüne yazı yazılıp faydalı yük geleceği zamanı bekler.

"ANLATICI - Oyun doğuda gölgeden doğar. Kelimelerini bulur. Hikâyesini çatar. Hünerini gösterir. Kaderin yol ayrımındaki çatalları çoğaltır. Zamana ve bilinmezlere işaret eder, sonra kendi işaretlerini bırakır, çeker gider" (Mungan, 2007: 14).

Anlatıcı burada yeni bir hakikatin, mevcut hakikatlerin etkisi olmaksızın ortaya çıkamayacağı fikrini gündeme getirir. Herhangi bir oyunun, dolayısıyla olayın vuku bulması Marksist terminolojiye başvurulacak olursa tarihsel zorunluluğun bir gereğidir. Elbette tarihin yapımında insan iradesinin de payı vardır; fakat bu payın varlığı tarihsel zorunluluğu etkisiz kılmaz. Zira Marx'a göre "İnsanlar tarihlerini kendileri yaparlar, ama onu serbestçe, kendi seçtikleri parçaları bir araya getirerek değil, dolaysızca önlerinde buldukları, geçmişten devreden verili koşullarda yaparlar" (Marx, 2016: 30).

Tarihin sürekliliğini vurgulayan Bergsoncu tarih anlayışını da içeren bu bakış açısı, edebiyat teorisinde "metinlerarasılık" fikri ile tezahür etmiştir. Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Harold Bloom, Gerard Genette gibi eleştirmenler, her yeni metnin mevcut metinlerden yola çıkılarak ama onları farklılaştırmak suretiyle kurulduğu düşüncesindedir. Örneğin Bloom, *Etkilenme Endişesi* adlı kitabında, her yeni şiirin eski şiirlere dayandığını ve şairlerin sürekli olarak kendilerinden önce gelen şairlerle bir tür savaşım içinde olduklarını söyler. Ona göre her yeni şair, kendinden önce gelen büyük şairleri yaratıcı bir biçimde yanlış okuyarak kendisine alan açar (Bloom, 2008: 79). Bundan sonra da Marx'ın deyişi ile verili koşulların, Şeyh Galib'in deyişi ile "feyz havuzu"²nun, yani oyunun doğduğu gölgenin kaynağının bir parçası olur: "Kendi işaretlerini bırakır, çeker gider".

Anlatıcının Marksist bakış açısının entelektüel arka planına, Türk edebiyatının zaman felsefesiyle ilişkisi bakımından en çok etkilendiği Bergsoncu bakış açısı ve Murathan Mungan'ın üzerine düşündüğü bilinen (Mungan, 2016: 54-55) metinlerarası teori de eşlik eder.

² Şeyh Gâlib'e göre, gücünü İlahî ilhamdan alan bir şeydir. Bu ilhamın kaynağı bitip tükenmek bilmeyen Feyz Havuzu'dur (huzur veren bir gül bahçesi gibi, temiz bir şairin tabiatını andıran bir yerdir); dolayısıyla asla şiirin tükenmesi diye bir şey sözkonusu değildir (Koç, t.y.).

"METİN ANLATICISI - Kâğıt, ortaya doğru çıkıp iki yaprak haline gelirken, az önce gölgesini gördüğümüz Anlatıcı ortayabçıklar. Öne doğru bir adım atar. Oyuna katılır" (Mungan, 2007: 14).

Bu sözler iki ayrı gerçekliğe aynı anda işaret eder: Birincisi kurmaca teorisindeki anlatıcının (yazarla pek çok ortak vasfa sahip olduğunda bile) kurmaca bir karakter olduğu, dolayısıyla da ancak kâğıt üstünde ortaya çıkabileceğidir. Elbette burada söz konusu olan kâğıt herhangi bir kâğıt değil, ortaya doğru dalarak kitap sayfaları görüntüsüne bürünen, dolayısıyla da üzerinde metin taşıyan kâğıttır. İkincisi, Anlatıcı rolündeki oyuncunun tiyatro sahnesine kâğıdın ikiye katlanmasıyla aynı anda gireceğidir.

Anlatıcının gölgesinin sahnede kendisinden önce varolması, fikrî altyapı bakımından hem özün varlıktan önce geldiği fikrini savunan Platoncu/özcü kurama³ bağlanır hem de her Anlatıcı'nın, dolayısıyla her öznenin gölgeden doğduğu, yani bir tarihsel zorunluluk sonucu ortaya çıktığı yönündeki temel varsayımına eklenir.

ANLATICI - Bin Bir Gece Masalları'nda, kadınlar sokaktan geçen delikanlıya pencereden bazı işaretler yaparlar. Anlamalarını yalnızca kadınların bildiği işaretlerdir bunlar. Kadınlar arasındaki gizli bir dilin işaretleri. Erkekler, anlamlarını bilmedikleri bu işaretleri öğrenir, ezberler, sonra gider bir başka sokakta, bir başka evin penceresince kendilerini bekleyen bir diğer kadına tekrarlarlar. Evlere kapatılmış kadınlar, birbirleriyle bu yolla haberleşirler. Erkeklerle tekrarlatıkları işaretler yoluyla. (Mungan, 2007: 14-15)

Burada ilk defa özgül bir edebiyat eserine, *Binbir Gece Masalları*'na atıfta bulunulur. Seçilmiş eser üç yüzeysel önem ve üç entelektüel uğraş alanına ait göstergeler taşır:

1. Doğu edebiyatının bir klasiğidir. Bu gönderme "Sayfadaki Gibi"yi oryantalist bir zemine taşır.

Edward Said, *Oryantalizm* adlı kitabında "oryantalizm" teriminin, üç farklı anlama geldiğini söyler: 1. "Doğu" araştırmalarını, yani oryantal toplum ve kültürlerin araştırılması ile ilgilenen Batılı üniversitelere özgü, bir kurum, disiplin ve faaliyetler setini tanımlayan akademik çalışmalar. 2. Epistemoloji vb. disiplinlerle "Doğu'yu" ve "Batı'yı" inceleyen bilim. 3. Batı'nın üstünlük sürdürme taktiği, Doğu üzerinde otorite kurma çabası. Doğu,

³ Platon sedir örneğinden yararlanarak üç farklı varlık katmanını ortaya çıkarır: İlk olarak sedir ideası, ikinci olarak bir zanaatkârın üretmiş olduğu somut sedir ve son olarak da herkesin kendisine özgü bakış açısıyla görmüş olduğu sedirin bir kopyası. Bu kopya sedir ideasından çok farklı bir şeydir. Sedir ustası gerçekte var olan sediri görür ve onun eksik bir kopyasının taklidini yapar. Ressam veya sanatçı ise bu taklidin taklidini, yani gölgesinin gölgesini yapar (Topakkaya, 2013: 121).

Batı'nın komşusu olmakla birlikte, eski zamanlardan beri Batı'nın en büyük ve en zengin sömürgesidir (Said, 1998: 14). Dil ve uygarlıkların kaynağı, kültürel rakibi, kendinden başkasının yani “öteki”nin en derin ve ısrarlı simgesidir. Doğu’ya yönelik oryantalist bakış, Batı’nın kültürel ve ideolojik kurumları ile bu kurumların yaratmış olduğu sözler, imajlar ve doktrinlere bürünmüş söylemine tabidir. Batı, bu söylemi kurar ve sürdürür. “Doğu hakkında gözlemler yaparak, Doğu’ya ilişkin görüşleri onaylayarak, Doğu’yu tarif ederek, kâğıt üzerinde onu üreterek, kısaca Doğu’ya egemen olarak” kurduğu bu söylem aracılığıyla egemenliğini kurar ve meşrulaştırır (Özçelik, 2015: 58).

2. Kadınlara özgü bir dilin mevcudiyeti, dolayısıyla imkânı varsayımını taşır. Bu varsayım “Sayfadaki Gibi”nin Feminist bir metin olduğu anlamına gelir⁴.

Necla Arat (1991: 12) Feminizmin ABC’si adlı kitabında feminizmi her iki cinsin eşitliğine dayanan ve kadınların eşit haklara sahip olması gerektiğini iddia eden bir akım olarak ifade eder. Feminizmin temelinde, insanlığın yarısını oluşturan ve ikincil bir statüde yaşamaya zorlanan bir grubun özgürlük mücadelesi yatmaktadır. Kısacası feminizm, kadınların haklarını ve toplumdaki konumlarını genişletmeyi ve daha iyi yapmayı hedefleyen bir harekettir.

3. Geçmişte anaerkil ve anasoylu bir topluluğun yaşadığına ilişkin Romantik olduğu söylenebilecek bir tür altın çağ arketipinin dekonstrüksiyonunu⁵ içerir.

Feminizm Ansiklopedisi’ne göre anaerkillik, kadın iktidarı, kadınlar tarafından yönetilen devlet demektir. Böyle bir devletin doğa ile uyumlu ilişkiler, şiddetten uzak idealler, insanlar arasında duygusal bağlar gibi özellikleri vardır (Hoskins, 1988: 36). Yani feministler için anaerkil ya da anasoylu bir topluluk altın çağı olarak algılanabilir.

Dikkat edilmesi gereken bir husus, bu arketipe gönderme yapacak bir olayın sahnede canlandırılmaması, olayın yalnızca sözlü olarak aktarılması, dolayısıyla söz konusu tarihin söz ile inşa edilmesidir. Böylece “altın çağ”ın da anlatıcı ve kültürün tanrısı gibi kurmaca olduğu, sonradan hayâl edildiği imlenmiş olur.

⁵ Dekonstrüksiyon (ya da yapısöküm), bir metnin, bir veya daha fazla "ses" ile seslendirilmesi için, batılı kulağa göre, metnin görüldüğü sınırsız bir niteliktir. Dilin geleneksel Avrupa merkezli dünya görüşü tarafından yönlendirilen, kesin hatları olmayan bir araç olduğu kabulüne dayanarak eski metinlerin yeni anlamlarını onları yeniden yapılandırarak inşa eden post-modern eleştirel yaklaşım (Güçlü, 2003: 1573).

Erkek başlangıçta edilgendir: İşaretleri taşıyan, dolayısıyla da hikâyeyi taşıdığını zannedendir. Oyunu dayısının kızı inşa eder. Erkek ve kadın da o oyunun edilgen oyuncularıdır. Daha sonra bir başka kadın bir başka oyun inşa eder ve bu kez de o oyunun oyuncusu olurlar. Sonunda ilk iki oyunda oyuncu olan kadın bir oyun inşa eder. Herkes başkalarının inşa ettiği oyunlarda oyuncudur. Ama bütün kadınlar kendilerince bir oyun inşa etmeye çalıştıkları ve nihayetinde az ya da çok bunu başardıkları için hem etken hem de edilgen durumdadır. Böyle bir hakikat herhangi bir altın çağ –Feminist altın çağ da dâhil olmak üzere- imkânsız kılar. Metin kendi tezlerini geçersizleştirir. Asıl olan, çağın ana soylu, kadın egemen bir çağ olduğudur. Hakikati kadınlar belirlediği için, gölgesi olan oyunu da onlar inşa eder. Dolayısıyla gölgeleri vardır.

METİN ANLATICISI - Sayfanın üzerinde bir kadının gölgesi belirir. İşaretlerini gösterir. O anlatırken sayfanın üzerinde ve kenarında göz alıcı altın varaklar, sim işlemler, ebruli akıtmalar belirir. Sayfa renklenir, canlanır. Hayat kazanır. Anlatıcı, işaretleri tekrarlayarak ezberine alan yoldan geçen genç bir erkeği oynar.

Sonra gider, öteki sayfanın üzerinde gölgesi beliren diğer kadına öğrendiği, ezberine aldığı işaretleri tekrarlar. Bu kez de diğer sayfada aynı altın varaklar, sim işlemler, ebruli akıtmalar belirir. Anlatıcı, hareketlerinin bir noktasında durular, şaşırır, işareti anımsamaya çalışır, bocalar. Dener, hareketini siler, tekrar dener. Onun bocalamasıyla birlikte simler, işler, nakışlar da durur. Ebruli akıtma akmaz olur. - Sessizlik.-

Sonra bir kitap gibi kendine kapanır kağıt. (Mungan, 2007: 15)

İnşanın kendi bütünlüğünü dekonstrükte etmesi önemli değildir; zira bütünlüğün simülasyonu kendisinden daha baskındır. Kurmaca, kendisini hakikat olarak yeniden ve yeniden inşa eder. Yeniden inşa süreci hem yapının ana çatının detaylı, süslü bir binaya dönüşmesinin hem de başkalaşmasının, özgün hâlden uzaklaşmasının sürecidir. Özgün yapı ile yeniden inşa arasındaki bağ koptuğunda, kurmaca bağlamsızlaştığında –yani ana soylu, kadın egemen toplumun yerini erkek baba soylu, erkek egemen toplum aldığı anda- anlaşılabilirliği yahut anlaşılabilir olduğu duygusu yok olur. Kadınlar hakikati belirleme erkleriyle birlikte gölgelerini, dolayısıyla seslerini de yitirirler:

Sahneyi ortadan bölen dikey bir çizgi olur. Yan yana duran gölgesini yitirmiş iki kadın çıkar ortaya. Boşluğa, yani bize bakarlar. - Sessizlik.-

ANLATICI - Bazı işaretler yolda kaybedilir. Giderken, geçerken, bazen işaretlerin kendileri kaybedilir, bazen de anlamları... İşaretler değişerek yol alır. Vardıkları nokta ile çıktıkları yer, hatta aldıkları yol aynı değildir.

BİRİNCİ KADIN - Gölge sayfadaki gibi durmaz.

İKİNCİ KADIN - Yazı sayfadaki gibi durmaz.

BİRİNCİ KADIN - Sayfa iki boyutludur; boşlukta üç boyutlu.

İKİNCİ KADIN - Her sayfa boşlukta durur.

BİRİNCİ KADIN - Sahne bir boşluktur.

İKİNCİ KADIN - Sayfadaki gibi dolar. (Mungan, 2007: 15-16)

Yukarıda alıntılanan parça, Levinasçı anlamda “öteki”nin ortaya çıktığı bir sahnedir. Levinas, bir insanın Öteki ile ilişkisinin, kendi kendisiyle veya varlıklar dünyasıyla olan ilişkisinden daha önemli olduğunu iddia eder. Onun bakış açısına göre Öteki her zaman Öteki olarak kalacaktır. Başka bir deyişle, o varlıklar hakkındaki fikrin veya bilginin ötesindedir. Levinas, bir insanın Öteki ile karşılıklı ilişkilerle bağlı olmasının onu kendisinden çok Öteki’ye karşı sorumlu kıldığını söyler (Levinas, 2003: 28). Öteki, Levinas’ın bakış açısına göre Aynı’nın düzeniyle uyumsuz ve basitleştirilemez. O, diğerleriyle eşsiz bir sorumluluk ilişkisi içinde doğar. Bu yüzden ona göre özne veya ben, kendisi için olmaktan çok öncelikle ötekisi için varlığını sürdürür. Özne, yalnızca Öteki’den sorumlu olarak oluşur ve ona göre, sorumluya dönüşmesi kendisini özne olarak yaratması sırasında gerçekleşir. Sorumluk - kendiliğin özne olarak kurulması ile ilgilidir (Cevizci, 2002: 656-657).

Bu süreçte –zamanla- farklı bağlamlarda bulunanların kurmacaya atfettikleri anlam da farklılaşınca ötekilik ortaya çıkar; çünkü farklı bağlamları deneyimleyenler birbirlerinin inşasına tahammül edemez. Yazılı bir metnin, verili bir hikâyenin kâğıt üzerindeki hâli aynı olsa bile, alımlanması (okur merkezli kuramlara göre) okurun kendi donanımına, deneyimine göre farklılık gösterecektir. Hakikat değiştikçe gölgesi, gölgesi değiştikçe alımlanması değişir. Farklılığın ortaya çıkması hem çoğalmanın, dolayısıyla toplumlaşmanın hem de topluluklar arası ikiliğin/ötekiliğin belirmesinin başlangıcıdır.

Seküler olmayan yaşamın tarihi bakımından, bu aşama, kutsal kitabın, dolayısıyla onun pratikteki gölgesi olan dinin eleştirilmeye başlanmasına ve farklı dinlerin ya da mezheplerin ortaya çıkmasına da işaret ediyor olması ihtimalini doğurur. Birinci olasılık söz konusuysa, dünyanın Hıristiyan dünya ve veya Hıristiyan olmayan dünya olarak ikiye bölünmesi muhtemeldir. İkinci olasılık söz konusuysa, dünyanın Doğru Roma-Batı Roma, dolayısıyla da Katolik dünya-Ortodoks dünya olarak bölünmesi muhtemeldir. Ancak her iki olasılıkta da “Doğu”, Hindistan’ı, Çin’i, Hinduizmi, Budizmi, dolayısıyla milyarlarca insanı dışarıda bırakan, indirgenmiş bir Doğu gibidir. Bu da büyük olasılıkla yazarın, yani

Murathan Mungan'ın Doğu'nun Batılısı olmasıyla, yani bilerek ya da bilmeyerek Oryantalizmin indirgediği bir coğrafyanın yazarı olmasına rağmen kendi bulunduğu yerin Doğu'suna Oryantalist gözlerle bakmasıyla ilgilidir. Çağ –kabaca- Ortaçağdır.

METİN ANLATICISI - Kâğıt yeniden açar kendini. Biri doğudan, biri batıdan olmak üzere iki kişiye ilerler, iki ayrı yüzünden okumaya başlarlar sayfayı. Oyun alanının gerisinde duran ışık taşıyıcıların sayfaya tuttıkları ışık, kendi gölgelerini düşürür sayfanın üzerine. Işık taşıyıcıları ışığı zaman zaman yaklaşırlar sayfaya, zaman zaman uzaklaşırlar. Sayfaların üzeri gizemli, karanlık ve karmaşık yazılar, işaretler dolar. İşaretler ve yazılar çoğaldıkça tutkuları artar. Bu iki figür görmeye çalışır birbirini. Sağa sola, yukarı aşağı hareketlenen kâğıt, buna izin vermez. Önüyle arkasını korur. Yer değiştirirler; biri doğu olur, öteki batı. Yalnızca figürler yer değiştiren; sayfanın doğusu ile batısı aynı kalır.

Sayfanın önünde ve arkasında dans ederek okumaya çalışırken, aynı anda seslendirirler:

- taşıyan sayfa

aynı zamanda geçit vermeyenlerdir

sayfanın önünde ve arkasında kalır

taşıyanla taşınan

yer değiştirmekle çözülmez

aralarında sorun olan (Mungan, 2007: 16-17)

Kâğıdın yeniden açılması, (eskilerin gölgesinde) yeni bir kutsal kitabın ortaya çıkması olarak yorumlanabilir. Bu durumda kâğıdın sahneyi ikiye bölmesi, Hıristiyan Batı'nın ve Müslüman Doğu'nun ortaya çıkması olarak değerlendirilebilir. Nitekim Batılı ile Doğuluyu birbirinden ayıran okuma yönleri de bu ayrıma işaret eder: 'Batı'daki insan kitabı 'batıdan doğuya', yani soldan sağa doğru okumaya başlar. Işık taşıyıcıları, metinlerle insanlar arasındaki bağlantıyı kuran ruhban sınıfını, Aydınlanma Çağı'nın düşünürlerini veya her ikisini birden temsili varsayabilir. Her iki durumda da ışık taşıyıcılar kâğıdın üzerine kendi gölgelerini düşürmekle hakikati kendilerine göre inşa etmiş olurlar. Öyle ki Batıda Aydınlanma söz konusuken Doğuda (adına ne denirse densin) ruhban sınıfı güçlenmekte ve tam da bu sebeple Batı ile Doğu birbirini göremez hâle gelmektedir. Doğuda ve Batıda, insanların yaşayışlarına hükmedenler, yani hakikati, dolayısıyla da kültürü inşa eden egemenler, onların –bir araya gelseler bile- birbirilerini anlamalarını imkânsız hâle getirirler. Bu silsile –oyunun düşünsel arka planı bakımından şaşırtıcı bir şekilde- Marksist anlamıyla maddî altyapının bir ürünü olarak ortaya çıkmamış gibidir. Belirleyici olan yalnızca kaynağı belirsiz “güç”tür.

"METİN ANLATICISI - Doğu ile batının, ışık ile gölgenin dansı sürerken, uzaktan çan sesleri duyulur. Kervanların çan sesidir bu. Dünya birbirine yollarla bağlanır" (Mungan, 2007: 17).

Roma'nın yıkılışından sonra Avrupa'da yol, köprü vs. inşaatları da durmuş, hatta mimarlığa ve mühendisliğe ilişkin pek çok bilgi de unutulmaya yüz tutmuştur. Rönesansla birlikte ortaya çıkan Klasik Çağ'a yönelik ilgi, bilginin de yeniden değerlendirilmesine sebep olmuş ve Avrupa'nın imarı yeniden başlamıştır. Eğer çan sesi Hıristiyanlığa ilişkin bir imgeyse dünyanın yollarla birbirine bağlanması, Metin Anlatıcısı'nın Rönesans öncesi çağdan bahsediyor oluşuna yorulabilir.

ANLATICI - Günler, geceler boyu uzun yollar kat eden kervanlarda zaman geçsin diye hikâyeler anlatılmış eskiden. Oysa hikâyelerde zaman geçmez. Kervanlar masalı taşırılar doğudan batıya.

BİRİNCİ KADIN - Masal taşınabilir mi?

İKİNCİ KADIN - Taşınırken ne yitirir, ne kazanır?

BİRİNCİ KADIN - Hangi masal zamanı taşıyabilir ki?

İKİNCİ KADIN - Çünkü, doğudaki zamanla batıdaki zaman aynı zaman değildir.

METİN ANLATICISI - Işık taşıyıcıları bir kervanın geçişini aydınlatırlar. Kervan sayfadan geçer. Üzerinden ya da içinden. Gözlerinizi yumarsanız hayallerinizden.

BİRİNCİ KADIN - Bin bir gece masalı başladığında, geceydi ve hiç ertesi gün olmadı.

İKİNCİ KADIN - Ne demek oluyor bu?

BİRİNCİ KADIN - Masal başladığında geceydi ve kervan yola çıktığında gece. Doğudan batıya doğru yola çıktı. Her konaklama yerinde üstünü değiştirdi masal. Her vardıkları yerde geceydi. Masalın içindeki masalın anlatıcısı Şehrazat, her seferinde geceyi kelimelerle değiştirdiği için, ertesi gün hiç gelmedi. Masala hiç gün ışığı değmedi. Hikâyeler ölümü erteler. Zaman yolda geçti. Zamanın içinden geçti. Masalın gecesi uzun sürer. Doğu, batıya hep gece geldi. Bu yüzden geldiği her yerde geceydi.

Bu yüzden aslında tek ve uzun bir gecedir bin bir gece; yalnızca kendini sürer. Kendi masalından gün ışığına çıktığında dağılan sahte bir gerçek edindi.

ANLATICI - Kervanlar yalnızca masal değil, oyun araçları taşırılar doğudan batıya - cam ve tül gibi, yanık ve gümüş gibi, kâğıt ve ipek gibi. Aşk gibi, aşk gibi. (Mungan, 2007: 17-18)

Bu dönem aynı zamanda Doğu ile Batı arasında ilişkilerin kurulmaya başlandığı, Batı'nın *Binbir Gece Masalları*'nı ve Doğu'yu keşfettiği dönemdir. Ancak elbetteki Batı'nın Doğu'dan gelen hikâyelerle ve Doğu'ya gidenlerin döndüklerinde anlattıkları hikâyelerle keşfettiği Doğu, hem kurmacaya hem de metne dönüşmüş, dolayısıyla donmuş, durmuş bir Doğu'dur. Bu sebeple de Batılıların zihnindeki Doğu gerçek değil, hayâli, -

çoğu zaman da Oryantalistlerin fantezilerini yansıtan- yapay bir Doğu'dur. Üstelik bu süreçte –Haçlı Seferleri ile-Doğu'dan Batıya sadece edebiyat değil aynı zamanda bilim ve zenginlikler de aktarılır. Bu, sahnede kişilerin, dünyada ise Doğu ile Batı'nın cinsiyet rollerine büründüğü andır. Artık Doğu kadın, Batı da erkek olacaktır.

METİN ANLATICISI - Oyun alanına iki ayrı uçtan bir kadın ve bir erkek girer. Erkek, kadını gördüğü an kalakalır olduğu yerde. Aşktır bu. Ah Min-el Aşk levhası bütün bir oyun alanını karartır. Yerinden kımıldayamaz olur erkek. - Sessizlik-

Kervanın çan sesi çağırır onu, yolun zamanı çağırır, gitmek ister, devinir ama kaldıramaz kendini mihlandığı yerden. Kadın sayfanın ardına geçer. Sayfa ışığa boğulur. Yüzünü yaklaştırır sayfaya. Bir kabartma gibi görünür hale gelir. -Sessizlik-

Anlatıcı suret çizimcisi olarak katılır oyuna, sayfanın önüne geçer, kadının yüzünü sayfaya çizer.

ANLATICI - Eskiden aşıklar koyunlarında saklamak ve kalplerinin üzerinde taşımak üzere sevgililerinin suretini çizdirirlermiş. Unutmamak için sevgilinin yüzünü ve hasret çektikçe bakmak için.

METİN ANLATICISI - Suret tamamlandığında sayfayla adamın arasından çekilir. Suret çizimcisi olan Anlatıcı. Ardından Kadın da çekilir, yüzü sayfadaki suret arasında kaybolur. Şimdi o yüz, aslı kağıda çizilmiş bir boşluktur yalnızca. Çan sesleri çoğalır. Kervan yola düşer. Sayfaların birinde kervan, diğerinde suret vardır. Aşık sayfadaki suretin ardından yollara düşer. Kadın zaman zaman suret ile aşık arasına girer, aşkın sureti görmesini engeller, aşkın surete değil kendisine bakmasını sağlamaya çalışır. Aşık her seferinde elinin tersiyle iter kadını. Surete bakar. Çan sesleri ve kervandaki develerin tartışımıyla uzak bir müzik eşliğinde çölü kat ederler. Kadın yeniden sayfanın arkasına, yüzünün çizili olduğu yere geçmeye çalışır, oysa yüzünden sürgün edilmiştir artık. Bir imgedir o. Yalnızca bir imge.

O sayfada yüzünü bulmaya çalıştıkça, sayfa kendi ekseninde dönerek izin vermez, kimsenin kendine yerleşmesine (Mungan, 2007: 18-19).

Daha önce de belirtildiği gibi, Batı, Doğu'yu hep hikâyeler, dolayısıyla da anlatıcılar –ve onların fantezileri- üzerinden –anlatıcıların inşa ettiği bir imge olarak- tanımıştır. O imge Doğu'nun gerçekliğine uygun değildir. Ama Doğu'ya yönelen bakışı, o bakışın sebep olduğu fiilleri belirlediğinden, Doğu'nun gerçekliğini değiştirir. Doğu o imgeye benzemediği gibi, o imgenin inşa edilmesinden sonra artık kendisi de olamaz. Bu ilişki biçimi bir önceki kısımda “aşk” sözcüğü aracılığıyla bir kadınla bir erkek arasındaki ilişki biçimine benzetilmiştir. Erkeğin egemenliğindeki bu ilişkide kadın –Metin Anlatıcısı'nın bakış açısıyla- kendisini ifade edemez ve kendisini ifade edemedikçe –yani sessizleştikçe- kendisi olmaktan çıkar. Dolayısıyla kadının ve Doğu'nun uygarlık tarihi boyunca yaşadıkları birbirine paralel yorumlanır. Erkekle kadın, Batıyla Doğu arasındaki aşk biri diğerine değil, birbirlerinin –inşa edilmiş- imgesine yönelen bir aşktır.

ANLATICI - Aşk yollara düşer. Kendi çölünde kaybolur. - Sessizlik- Orası bütün kutsal kitapların indiği bölge.

METİN ANLATICISI - Aşıkken zaman geçmez. Ayrılkta zaman geçmez. Aşık elindeki kum saatini sallayıp durur, zaman hızlı geçsin diye. Tutulduğu hummayı kumlara, yani zamana bulaştırmak ister. Çölde zaman kumla ölçülür. Oysa kum kendi zamanını akar yalnızca. Önde suretin çizili olduğu sayfa, arada kadın, arkada elinde zamanı sallayıp durduğu kum saatiyle aşık oyun alanını kat ederler.

Ardından herkes kum saatini kucağında bir kez ters çevirdikten sonra bir diğerine devreder.

ANLATICI - Aşk sayfadaki gibi. Yalnızca sayfadaki gibi. Kervan kendini kat eder. Çöl kendini yineler. Sayfalar da kum gibi akar. Zamana ve birbirine.

METİN ANLATICISI - Oyuncuların tümü önlerindeki görünmez bir kitabın sayfalarını tutkuyla okur, sayfalarını iştahla çevirir, Anlatıcı'nın söylediklerini yaparlar:

ANLATICI - Masalın sonuna çabuk çabuk gelmek isteyenler, içinde hayatın sırlarının saklı olduğu bir kitabın sayfalarını hızlı hızlı çevirirken, her seferinde dillerinin ucuyla parmaklarını ıslatırlar. Oysa hayat sayfaların ucuna sürülmüş zehirli kimyayla ilerler. Her sayfa sahibini zehirler. Kimse sayfanın sonuna kadar gidemez. Kitap bitmeden ölürlər. Her şey sayfadaki gibi yarım kalır. Başka sayfalarla ilerler hayat, eksik, yarım, tamamlanmamış ve başkalarının ömürlerine muhtaç. Ölümler başları birbirlerinin dizlerine düşer. Uyur gibi ölürlər.

Doğudan gelen bu ilk sayfa burada biter (Mungan, 2007: 20-21).

Burada büyük olasılıkla göstergelerin yerini aşırı göstergelerin, Baudrillardcı anlamda gerçekliğin⁶ yerini – Anlatıcı'nın inşa ettiği simülasyonun aldığı, Marleau-Pontyci anlamda imgenin haysiyetini yitirdiği bir çağdan, yani günümüzden bahsedilmektedir. Artık sessizliğin sebebi Batı'nın Doğu, erkeğin kadın üzerindeki egemenliği değil, herkesin birbirine bir şeyler vermesi, herkesin birbirinden bir şeyler alması, her şeyin birbiriyle iç içe geçmesi, dolayısıyla hız ve temastır. Herkes –ayrı ayrı- kitap okumaktadır ve herkes kendi okuduğuyla kendisini zehirler; kendisini –bizzat- kendisi olmaktan çıkartır. Uygarlık tarihinde geldiğimiz aşama denilmektedir.

Oyunun her sahnesi incelenerek felsefi, dini, tarihi gibi yönlerini içeren metne uygun bir tür yorumlanması elde edilmiştir. Böylece oyunun okurlara ve izleyicilere ne kadar anlamsal tabakalar sunabildiği gösterilmiştir. Fakat bu oyunun yorumlanmasının sadece bir versiyonudur; başka okuyucuların kendi okuma deneyimlerinden yola çıkarak eserin çeşitli manaları çıkartabilmesi mümkündür.

⁶ Baudrillard'a göre gerçeklik ilkesi, toplumun boyun eğdiği, uzun süren çalışmalarla şekillenmiş ilkedir. Zamanla yok olur ve bir tür duyguya dönüşür. Bu aşamada gerçek ile simülasyon arasındaki ayırım ortadan kalkar ve gerçeklik ilkesinin yerine simülasyon ilkesi geçer. Baudrillard, genel olarak gerçeklikten sadece rasyonel bir fikrin ortaya çıkmasından sonra gerçek anlamda söz edebileceğimizi, gerçekliği kodlanıp çözülebilen imgeler sayesinde tekrar canlandırabileceğimizi ve her daim gerçeklik diye bir kavramın var olmadığını bildiğimizi söyler (Baudrillard, 1998: 121).

SONUÇ

Bu çalışmada Türkiye'nin en verimli yazarlarından biri olan Murathan Mungan'ın oyun yazarlığı ve "Sayfadaki Gibi" adlı oyununun incelemesi yapılmıştır. 40 senelik yazarlık serüveni boyunca, 25 şiir kitabı, 10 hikâye kitabı, 10 deneme kitabı, 6 oyun, 3 roman, 3 senaryo yazmış ve 12 seçme kitabının redaktörlüğünü yapmış olan Mungan, çok yönlü üretken kişiliğiyle çalışmamız için biçilmiş kaftandı. Yazarın şiirleri, hikâyeleri ve romanları konusunda birçok bilimsel makale ve tez yazılmasına karşın, oyunları hakkında metin merkezli çalışmalar neredeyse hiç yoktu. Bu sebeple tezin konusunu Murathan Mungan'ın oyunları ve zamanımıza dek incelemelere pek konu olmayan "Sayfadaki Gibi" adlı oyunu oluşturmuştur.

Çalışmanın ilk bölümünde Murathan Mungan'ın hayatı ve eserlerinin listesi verilmiştir. "Murathan Mungan'ın Sanatı" adlı bölümde yazarın sanatının genel bir panoraması sunulmuştur. Eserleri, yazarın kendi estetik beğenisini tatmin etmeye ve geniş kitleye yönelik iki türlü sanat anlayışına göre ayrılmıştır. "Kendi için" yazdığı eserlerde semboller ve metaforlarla dolu şiirsel bir dil, sihirli kahramanlar ve masal unsurları, metinlerarası ilişkilerin bolluğu gibi önemli özellikler mevcuttur. Popülist eselerde kullanılan dil sade ve yalındır; günümüzde kadının yeri gibi konular ve imajlar, çağdaş hayattan alınmıştır. Yazarın popülist kitaplarının baskı sıklığı göz önüne alındığında, bu eserlerin gerçekten geniş bir kitleye ulaşabildiği sonucu çıkartılabilir. Her kitabın bir bütünlüğünün olması, Murathan Mungan'ın tüm eserlerine ait önemli bir özelliktir. Murathan Mungan'ın sanat anlayışına ait bölümde Kurt, solcu, eşcinsel, entellektüel gibi yazarın farklı kimlikleri sunulmuştur. Bu kimliklerden her biri yazarın amaçlarına göre farklı eserlerinde ön plana çıkar. Bu bölümün son kısmında ise yazarın şiir, hikâye, roman ve ayrıntılı bir şekilde tiyatro anlayışı ele alınmıştır.

"Tiyatro Anlayışı" adlı bölümde yazarın tiyatro algısının özellikleri verilmiştir. Çocukluğundan beri Mungan, tiyatrodan "büyülemiş" ve üçüncü sınıftayken kendisi ilk defa bir oyun yazmaya çalışmıştır. Yazar için tiyatro, insanlara mesaj gönderen özel bir yöntem olmuştur. Yazdığı 6 oyunu, diğer eserlerinde de olduğu gibi, "kendi için" yazılanlar (*Mahmud ile Yezida*, *Taziye*, *Geykler Lanetler*, *Kâğıt Taş Kumaş*) ve geniş

kitlelere hitap etmek için yazılanlar (Mutfak) olarak ayırmak mümkündür. *Bir Garip Orhan Veli* adlı oyunu şiirlerinin kolaşlanmasıyla ortaya çıkan deneysel bir oyundur. Kendi estetik beğenisini tatmin etmek amacıyla yazdığı eserlerinin ayırıcı nitelikleri şiirsel bir dil ve masal imajlarının bulunmasıdır. Bu oyunların kaynakları yazarın büyüdüğü Ortadoğu'nun masalları, efsaneleri, menkıbeleridir. Yazarın tek popülist oyunu olan "Mutfak", konuşma diline yakın, atasözü gibi birçok kalıp ifadelerle dolu bir dille yazılmıştır. Bu oyunda anne ile kız ilişkileri, toplumda kadının yeri gibi kadınsal sorunlara değinmiş ve kadın hedef kitlesi için yazılmıştır.

Murathan Mungan'ın oyun yazarı olarak önemli bir özelliği tiyatro eğitimi almasıdır. Dolayısıyla oyunlarında ışık, dekor ve hatta yönetmen rolü üstlenerek oyuncuların sahnedeki hareketleri ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Birinci bölümün sonunda Murathan Mungan'ın oyun yazarlığının tam bir panoramasını yaratmak amacıyla oyunlarının özetleri verilmiştir.

Tezin ikinci bölümü, Murathan Mungan'ın "Sayfadaki Gibi" adlı oyunun analizine ayrılmıştır. Bölümün başlangıcında oyunun ön bilgileri ve Danimarka'da gerçekleşen Murathan Mungan tarafından yönetilen sahnelenmenin hikâyesi verilmiştir. Ardından "Sayfadaki Gibi" oyununun *Kâğıt Taş Kumaş* kitabında yer alan iki diğer oyun, gölge imajı ve Binbir Gece Masallarına göndermelerle olan bağlantısı gösterilmiştir. "Sayfadaki Gibi" yapı bakımından incelenmiştir; eserin olay örgüsü, oyun kişileri, zaman ve mekân unsurları belirlenmiştir. "'Sayfadaki Gibi' adlı Oyununda Dramatik Eserlere Ait Kuralların Bozulması" adlı bölümde oyun, Gustav Freytag'ın yöntemiyle incelenmiştir. Bu yöntemle göre oyunda serim, doğrusal eylem gelişmesi ve sonuç kısımları bulunmakta; yükselen, düşen aksiyon ve doruk noktası ise yoktur. Tiyatro alanında uzman biri olarak Murathan Mungan, "Sayfadaki Gibi" oyunda birçok kuralı bilinçli olarak ihlal etmiştir.

Bir sonraki bölümde "Sayfadaki Gibi" oyununun postmodern bir tiyatro oyunu olduğu ispatlanmıştır. Postmodern tiyatronun genel özellikleri irdelenip "Sayfadaki Gibi" oyununda metinlerarasılık, meta dram, üst-metinsellik gibi postmodern unsunlar dikkatlere sunulmuştur. Metinlerarası ilişkiler açısından oyunda birkaç kez *Binbir Gece Masalları*'na göndermeler yapılmıştır. Oyunun türleri arasında bağlantısı olan üst-metinsellik incelenip eserin bir oyun-hikâye melezi olduğunu söylemek mümkün olmuştur. Postmodern unsunlar arasında son olarak yazarın bir temsilcisi olan Metin Anlatıcısı'nın oyunda yer alması, izleyicilere hitap edilmesi ve oyun içinde oyun gibi meta dram özellikler irdelenmiştir.

Bütün bu özellikler incelenip "Sayfadaki Gibi" oyununun postmodern dramatik eser olduğu sonucu çıkartılabilir.

Oyundaki semboller, Aysegül Yüksel'in *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, M. Cevdet Anday kitabından yola çıkıp yapısalcı yöntemle analiz edilerek sembollerin şeması kurulmuştur. Bu şema; "gayb", "varlık", "ilişki", "araç" ve "sonuç" olmak üzere 5 diziden oluşmuştur. Oyunda verilen semboller bu boyutlara uygulanıp oyunda bir "hayat" formülü sunulduğu sonucu çıkartılabilir: Sembollerin okuru "hiçlik-varlık-ölüm" gibi bir tür döngü içine soktuğu görülmüştür.

Çalışmanın son bölümünde "Sayfadaki Gibi"nin anlam bütünlüğü arz eden her parçası tek tek incelenmiştir. Oyunun diğer dramatik eserlere benzemeyişi sebebiyle mevcut yöntemlerden faydalanmakla birlikte metne uygun ve aşırı yorumdan olabildiğince kaçınan bir analiz yöntemi oluşturulmuştur. Semboller ve alegorilerle dolu metnin anlam katmanları felsefî, dini ve diğer kültürel atıflara dayanarak ortaya çıkartılmıştır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Aktaş, Hülya (29.05.2013), "Mungan: Barış kültürü herkese iyi gelecek", **Hür Bakış**,
<http://hurbakis.net/content/mungan-baris-kulturu-herkese-iyi-gelecek> (12.10.2016).

Aktulum, Kubilay (2000), **Metinlerarası İlişkiler**, 2.Baskı, Ankara: Öteki Yayınevi.

Alçın, Murat (Ed.) (2001), "Murathan Mungan", **Tanzimat'tan Bugüne Kadar Edebiyatçılar Ansiklopedisi içinde**, 2, (571-572), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Alptürker, İmran Gündüz (10.2011), "Yüksek Topuklar", **Okuryatar**,
<http://www.okuryatar.com/yukse-topuklar-imran-gunduz-alpturker/> (15.10.2016).

Appiganesi, Richard ve Garratt, Chris (1998), **Postmodernizm: Yeni Başlayanlar İçin**,
1.Baskı, İstanbul: Milliyet Yay.

Arat, Necla (1991), **Feminizmin ABC'si**, 1.Baskı, İstanbul: Simavi Yayınları.

Arman, Ayşe (5.05.2002), "Murathan Mungan: 'Yüksek Topuklar'la geliyor' ", **Hürriyet**,
<http://www.metiskitap.com/catalog/interview/2870> (15.10.2016).

————— (12.04.2011), "Hayat Yalan Olduğunda Güzel!", **Hürriyet Gazetesi**, 7,
<http://www.hurriyet.com.tr/hayat-yalan-oldugunda-guzel-17507309> (15.10.2016).

Avkıran, Övül ve Avkıran, Mustafa (27.04.2007), "Okudukça çoğalan metinler", **Vatan Kitap Eki**,
<http://www.metiskitap.com/catalog/text/61573> (25.09.2016).

Aydemir, Bünyamin (2010), "Dilin Dramatiği ya da Mahmud ile Yezida", **Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, 3, 15-26.

Barışta, Pakize (8.05.2011), "Murathan Mungan'dan bir 'şiir çağı' romanı: Şairin Romanı", **Taraf**,
<http://www.metiskitap.com/catalog/text/86893> (15.10.2016).

Baudrillard, Jean (1998), **Kusursuz Cinayet**, (çev. Necmettin Kamil Sevil), 2.Baskı,
İstanbul: Ayrıntı Yay.

BBC (2015), "**Mahmud ile Yezida: Bir töre hikâyesi**", http://www.bbc.com/turkce/multimedya/2015/01/150122_vid_arcola (12.04.2016).

Binbir Gece Masalları (1992a), (Çev. Alim Şerif Onaran), 1.Baskı, C.1, İstanbul: Afa Yayınları.

Binbir Gece Masalları (1992b), (Çev. Alim Şerif Onaran), 1.Baskı, C.4, İstanbul: Afa Yayınları.

Bloom, Harold (2008), **Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi**, (Çev. Ferit Burak Aydar) 1.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

Börekçi, Gülenay (28.04.2013), "Murathan Mungan: 'Sol hülyaları olan bir yazarın ütopyasını yazdım'", **Habertürk**, <http://egoistokur.com/murathan-mungan-sol-hulyalari-olan-bir-yazarin-utopyasini-yazdim/> (01.03.2017).

Caner, Fırat (2013), **Geyiğin Laneti: Bir Murathan Mungan İncelemesi**, 1.Baskı, İstanbul: Kesit Yayınları.

Cevizci, Ahmet (Ed.) (2002), "Levinas", **Felsefe Sözlüğü içinde**, (656-657), İstanbul: Paradigma.

Çalışlar, Aziz (2009), **Tiyatronun ABC'si**, 2.Baskı, İstanbul: Say Yayınları.

Çavdar, Adalet (10.03.2017), "Murathan Mungan: 'Var oluşumu anlamlandıran eşyam kalemim'", **Milliyet Sanat**, <http://www.milliyet.com.tr/-var-olusumu-anlamlandiran-esyam-gundem-2410674/> (15.03.2017).

Çelik, Süreyya Karacabey (2003), "Modern Sonrasında Dramatik Metinler", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 15, 36-95.

————— (2009), "Kağıt Taş Kumaş / Sınırdan Yazmak", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 2, 131-137.

Çevik, Çağlayan (16.02.2017), "Murathan Mungan: 'Bunlar benim binbir gece masallarım'", **Hürriyet**, <http://www.hurriyet.com.tr/murathan-mungan-bunlar-benim-binbir-gece-masallarim-40367708> (15.03.2017).

Çobankent, Yeşim (2.04.2008), "Murathan Mungan: 'Akıllı kadın yalnız kalmaya mahkûm'", **Elle**, <http://www.metiskitap.com/catalog/interview/2992> (01.03.2017).

Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nün Arşivi (t.y.), <http://www.devtiyatro.gov.tr/arama-taziye.html> (15.10.2016).

Ecevit, Yıldız (2002), **Türk Romanında Postmodernsit Açılımlar**, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

————— (2008), **Orhan Pamuk'u Okumak**, 2.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Eco, Umberto (2005), **Gülün Adı** (Çev. Şadan Karadeniz), 14.Baskı, İstanbul: Can Yayınları.

Eliuz, Ülkü (2009), "Orhan Kemal'in Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı", **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 4/8 Fall 2009, 1134-1165.

————— (2015), **Oyunda Oyun Postmodern Roman**, 2.Baskı, Trabzon: Serander Yayınları.

Erteneç, Ahmet (2016), "Bir 'topyekûn entelektüel' olarak Murathan Mungan", **T24** http://t24.com.tr/k24/yazi/mungan2,629#_ednref/ (15.10.2016).

Fuchs, Elinor (2003), **Karakterin Ölümü: Modernizmden Sonra Tiyatro** (Çev. Beliz Güçbilmez), 1.Baskı, Ankara: Dost Kitabevi.

Genette, Gerard (1998), **Figürü** (Figures), (Çev. V.Vasilyeva), 2.Baskı, Moskova: İz-vo imeni Şabaşnikovih.

Güçlü, Abdülbaki (2003), "Yapısöküm", **Felsefe Sözlüğü içinde** (1572-1574), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Gümüş, Semih (11.09.2009), "İnsana ilişkin ayrıntılar", **Radikal Kitap Eki**, <http://www.metiskitap.com/catalog/text/62006> (15.10.2016).

————— (21.03.2008), "Korku, kaygı, şiddet söylemi", **Radikal Kitap Eki**, <http://www.metiskitap.com/catalog/text/61090> (15.10.2016).

Hoskins, Janet (1988), "**Matriarchy and Diarchy: Indonesian Variations on the Domestication of the Savage Woman. Myths of Matriarchy Reconsidered**", Sydney: Oceania Monograph, 34-56.

Kafaoğlu, Asuman (02.05.2008), "Kadından Kentler", **Dünya Kitap Eki**, <http://www.metiskitap.com/catalog/text/61749> (15.10.2016).

Kahyaoğlu, Orhan (16.03.2017), "Murathan Mungan Şiiri: 'Kendini yenilemekten vazgeçmeyen şiir'", **K24**, <http://t24.com.tr/k24/yazi/murathan-mungan-siiri,1117> (20.03.2017).

Karabulut, Tufan (2015), "Dramatik Yapının Analizinde Freytag Tekniğinin Kullanımı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 39 (1), 37-54.

Kılıç, Ayşel (29.01.2016), "Murathan Mungan: 'Koltuğumda solcu gazete var diye sırtımda sopalar kırıldı'", **Gazete Kadıköy**, <http://www.demokrathaber.org/kitap/murathan-mungan-koltugumda-solcu-gazete-var-diye-sirtimda-sopalar-kirildi-h61523.html> (01.03.2017).

Kitab-ı Mukaddes (1997), 3.Baskı, İstanbul: Kitab-ı Mukaddes Şirketi.

Koç, Turan (t.y.), **Şeyh Galibin Şiirinde Öz-Biçim İlişkisi** <http://www.irankulturevi.com/lang-tr-SEYHGLIBINSIIRINDEOZBICIMILISKISI.cgi> (10.10.2016).

Koyuncuoğlu, Emre (15.04.2007), "Okurun ve yönetmenin 'kendi' oyunu", **Vatan Kitap Eki**, <http://www.metiskitap.com/catalog/text/61571> (25.09.2016).

Levinas, Emmanuel (2003), **Sonsuza Tanıklık**, (Çev. Medar Atıcı ve diğer), 1.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

Martinenko, Natalia (2006), **Predposilki voznikoveniya kontseptsii "İn-yan" v kitaiskoi kulture**, Moskova: Arbor Mundi, 46-69.

Marx, Karl (2016), **Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i**, (Çev. Tanıl Bora), 4.Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları.

Mitrani, Erdoğan (2013), "'Şahmeran'ın Bacakları' Murathan Mungan Mekân Artı'da",
Salom, [http://www.salom.com.tr/haber-87580-
sahmeranin_bacaklari_murathan_mungan_mekn_artida_.html](http://www.salom.com.tr/haber-87580-sahmeranin_bacaklari_murathan_mungan_mekn_artida_.html) (12.04.2016).

Mungan, Murathan (15.02.1994), "Taziye Tüm Yaşamı Bir Ölünün Başında Anlatma Oyunudur", **Milliyet Sanat**, 90, 10-11.

————— (2000), **Metal**, 4.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

————— (2004), **Soğuk Büfe**, 3.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

————— (2007), **Kağıt Taş Kumaş**, 1.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

————— (2008), **Sahtiyan**, 9.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

————— (2009a), **Hayat Atölyesi**, 1.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

————— (2009b), **Eldivenler, Hikâyeler** 1.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

————— (2013a), **Mutfak**, 1.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

————— (2013b), **Cenk Hikâyeleri**, 15.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

————— (2014a), **Bir Garip Orhan Veli**, 6.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

————— (2014b), **Mezopotamya Üçlemesi**, 1.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

————— (2014c), **Paramın Cinleri**, 11.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

————— (2016), **Küre**, 1.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

Murathan Mungan (Ed.) (2015), **Kadınlığın 21 Hikâyesi**, 5.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

Murathan Mungan Metis Yayınları'ndaki Kitapları (t.y.),
<http://www.metiskitap.com/catalog/author/696> (15.10.2016).

Özçelik, Tacettin Gökhan (2015), **Doğu ve Batı Dikotomisinin Yarattığı Gerçeklik: Oryantalizm - Oksidentalizm**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Sağlık, Şaban (2010), **Popüler Roman Estetik Roman**, 1.Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Said, Edward (1998), **Oryantalizm: Sömürgeciliğin Keşif Kolu**, (çev. Nezih Uzel), 2.Baskı, İstanbul: İrfan Yayıncılık.
- Saussure, Ferdinand de (1998), **Genel Dilbilim Dersleri** (Çev. Berke Bardar), 3.Baskı, İstanbul: Multilingual.
- Sezer, Abdulbasit (2007), **Murathan Mungan'ın Mensur Eserlerinde Halk Bilimi Unsurları**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Shakespeare, William (2007), **Size Nasıl Geliyorsa**, (Çev. Bülent Bozkurt), 4.Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Soyşekerci, Hülya (21.02.2014), "Murathan Mungan'a Öyküden Bakmak", **Sanat Edebiyat**, <http://sanatedebiyatsitem.blogspot.com.tr/2014/02/murathan-mungana-oykuden-bakmak.html> (15.10.2016).
- Şaylan, Gencay (2009), **Postmodernizm**, 4.Baskı, Ankara: İmge Kitabevi.
- Şener, Sevdâ (1993), "Gizemli Geçmişten Yaşamın Aydınlığına 'Geyikler ve Lanetler'", **Hürriyet Gösteri**, 154, Eylül, 26-28.
- (2012a), **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 7.Baskı, Ankara: Dost Kitabevi.
- (2012b), "Yerküre yazılmak için vardır", **Notos Kitap**, 33 (Nisan-Mayıs), 84-91.
- Topakkaya, Arslan (2013), **Platon - Aristoteles Karşılaştırması**, 1.Baskı, Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Tunca, Elif (12.08.2004), "Murathan Mungan, Faruk Ulay, Elif Şafak, Celil Oker, Pınar Kür: 'Beşpeşe' Ciddi Bir Oyun Yazdılar", **Zaman**, <http://www.metiskitap.com/catalog/interview/2912> (15.10.2016)
- Türkçe Sözlük** (2011), 11. Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Türkeş, Ömer (2017), "Çador'un Güncelliği", **Notos Kitap**, 63 (Nisan-Mayıs), 35-38.
- Uğurlu, Seyit Battal (2007), "Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi", **Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi**, 4 (2), 1-22.
- Vesper, Yeşim Arslangiray (05.2006), "Murathan Mungan ve Çador", **Varlık**, <http://www.metiskitap.com/catalog/text/61086> (15.10.2016).
- Weinberg, Steven (1993), **The First Three Minutes, a Modern View of the Origin of the Universe**, 2.Baskı, Melbourne: Flamingo.
- Yüksel, Ayşenur (1995), **Yapıcalılık ve Bir Uygulama**, 2.Baskı, Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Zubov, Andrey (1997), **İstoriya Religiy** (Kurs leksiy), 1.Baskı, Moskova: Planeta.

ÖZGEŞMİŞ

1991 yılında Rusya'nın Saratov şehrinde doğdu. İlköğrenimini ve ortaöğrenimini Saratov'da tamamladı. 2008 yılında girdiği Saratov Devlet Üniversitesi Filoloji ve Gazetecilik Enstitüsü Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 2013 yılında uzman olarak (Rus sistemine göre lisans ve yüksek lisans aynı zamanda) mezun oldu. Aynı yıl Türkiye Bursları programını kazanarak Ankara Üniversitesi Türkçe ve Yabancı Dil Uygulama ve Araştırma Merkezi TÖMER'de okumaya başladı. Türkçe C1 Dil Diplomasını kazanarak 2014 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında tezli yüksek lisans programına katıldı.