



MEMET BAYDUR TİYATROSU VE DRAMATİK BİR PAZARLIK OYUNU: KAMYON*

*Kemal EROL***

ÖZET

Memet Baydur (1951-2001), ömrünün son yirmi yılında sosyal gerçekçi sanat anlayışı çizgisinde yazdığı 23 oyunla çağdaş Türk tiyatrosundaki yerini tayin eden bir yazardır. Onun tiyatro oyunları, dönem olarak 1980'li yılları kapsar. Yazar, bu tarihsel kapsamda yaşanan olay ve olguları oyunlarına eleştirel bir bakış açısıyla yansıtır. Baydur'un tiyatro oyunları, toplumdaki sınıfsal çatışmalara, farklı kesimlerden gelen bireylerin yaşam koşullarına, iç dünyalarına ve kimlik arayışına ayna tutar. Oyunlarının ana eksenini olaylar değil, durumlar oluşturur. Her biri devlet tiyatrolarında ve özel tiyatrolarda sahnelenmiş bu metinler, genel olarak insana ve topluma dair bazı problematik gerçekleri sorgular.

Kamyon (1990), yazarın ilk oyunu *Limon* (1982)'dan sonra kaleme aldığı dokuzuncu oyunudur. Toplumun belli bir kesiminin bir ara zamanda görünen çetin çalışma koşullarını konu edinir. İktisadî ilişkiler yumağında derin bir hüznü uyandıran bu eser, yolda kalmışların; çaresizlikten ve alternatifsizden bunalanların, zorlu hayat koşulları içinde yardıma muhtaç kalmış göçmen köylü kesiminin yalın hikâyesidir. Ailesinin geçimi için kendi hayatını ortaya koymuş, kol gücünü pazarlık konusu yapmış, insanca yaşamaya hasret yeni dünya hamallarının dramıdır. Bu yönüyle *Kamyon*, yazarın ifadesiyle "bir pazarlık oyunu, hayatın pazarlığı"dır. Eser, toplumsal gerçekleri olduğu gibi değil ama geleneksel mizah anlayışı içinde tatlandırarak sahneye taşımayı hedeflemektedir.

Tarama modelinde ele alınan çalışmada literatür taraması ve metin çözümlemesi yoluna gidilmiştir. Amaç, Memet Baydur tiyatrosunu genel hatlarıyla tanıtmak, *Kamyon* adlı oyununu kurgu, konu, dönem, kişi, tema ve dil-anlatım bakımından incelemek, bilimsel değerini belirlemektir.

Anahtar Kelimeler: Memet Baydur, tiyatro, Kamyon, bozuk düzen, eleştiri

* Bu makale Crosscheck sistemi tarafından taranmış ve bu sistem sonuçlarına göre orijinal bir makale olduğu tespit edilmiştir.

** Yrd. Doç. Dr. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Öğretmenliği Bölümü, E-mail: lameklare@gmail.com



MEMET BAYDUR THEATRE A DRAMATIC BARGAIN PLAY: THE LORRY

ABSTRACT

Memet Baydur (1951-2001) is a playwright who appointed his place in Modern Turkish Theatre with 23 of his plays written in the social realist approach, in the last 20 years of his life. His plays cover the 1980's. Baydur reflected on the events and facts experienced during this historical period, writing his plays through a critic's eye. Baydur's plays tell us about the class conflict in society through the inner world conflict of social classes and life conditions of people who came from different classes. These conditions create the main points of his plays, not the events themselves. These texts, each of which were performed in private and state theatres, question some problematic realities about humans and society.

The Lorry (1990), is his 9th play after his first play *Lemon (1982)*. It focuses on the difficult working conditions of a certain part of society during that era. This work evokes sadness in the controversial economical relations. It is the raw story of people who are bored with despair, lacking alternatives, shown through needy immigrant peasants in tough life conditions. It is the drama of the New World's peons yearning to live like a human, who put their lives in danger to maintain his family and put their strength in bargain. In this aspect, *The Lorry*, is "a bargain play, a bargain of life" in Baydur's words. The work aims to demonstrate the social realities while adding some conventional sense of humor, instead of just saying the social realities as they are.

In this work, document searching method has been used. The purpose of this paper is to introduce Memet Baydur Theatre in general terms and to analyze *The Lorry* in terms of subject, fiction, time, characters and theme and to determine its scientific value.

Key Words: Memet Baydur, theatre, *The Lorry*, corrupted system, criticize

1. Giriş:

Bir sahne sanatı olan tiyatro, oyuncular tarafından seyirciler önünde sahnede sergilenmesi amacıyla yazılmış oyun metnidir. Başka bir ifadeyle tiyatro, bir olay, olgu veya durumun konuşma ve eyleme dayanan gösteri yoluyla sahnede canlandırılmasıdır. Tiyatro kavramı, gerek temsil edildiği yer ve eser bakımından ve gerekse taşıdığı değer ölçüleri açısından bir edebiyat ögesi olarak anlam kazanır. Sahne ve ses düzeni, ışıklandırma, dekor, kostüm ve müzik gibi önemli unsurları bakımından da bir bütünlüğü ifade eder. Göze görünür ve dinlenebilir bir karakteri seyircinin karşısına canlı olarak çıkardığı için diğer edebi türlere göre "müşahhas" niteliği öne çıkar. Zira konu, kişi, çevre, zaman, üslup ve amaç bir tiyatro eserinin somut olarak kuvvetle önemsediği temel unsurlardır.

Türk tiyatrosunda ilk oyun örneklerinin özelliği, yazılı bir metne bağlı kalmadan gösterilebilir olmasıdır. Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah bu tür geleneksel tiyatro örneklerini oluşturur. Ancak tiyatrodaki irticalen gelişen bu durum, zamanla yerini yazınsal bir kurguya bırakır.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



Sahnede canlandırılmak üzere tasarlanan oyun, önce yazılı bir metne kavuşturularak varlık kazanır. Söz konusu Türk tiyatro eserlerinin yazımı daha çok Tanzimat'tan sonra gerçekleşir (Yalçın ve Aytaş, 2002: 18). Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar, “aradaki estetik farkına, iç nizamların ayrılığına rağmen” edebiyatımızda başta şiir olmak üzere pek çok edebî türün önceden var olduğunu, ancak ‘tiyatro’nun Tanzimat’la beraber edebiyatımıza girdiğini belirtir. Ona göre tiyatro türü, doğu edebiyatının en az tanıdığı sanat türü iken; Tanzimat’la memleketimize girmiş “tek edebî nevi”dir (Tanpınar, 1985: 275). Geleneksel tiyatro eserlerinin yazımına da yine bu dönemden sonra başlandığı bilinmektedir. 1868’de Güllü Agop tarafından kurulan “Tiyatro-yı Osmanî” adlı sahnede Türkçe olarak, tercüme, telif, opera, trajedi ve komedi olmak üzere çok çeşitli ve nitelikli oyunlarla işe başlanır. 1872’de bu kurumun ilerlemesi için teşekkül edilen ve içinde Namık Kemal’in de bulunduğu “Heyet-i Edebiye”, 1908’e kadar tiyatro tarihimizin ilk ve en önemli faaliyetlerini sürdürür.¹ Dönemin oyunlarında daha çok vatan sevgisi, özgürlük, evlilik kurumu, aile düzeni, yanlış batılılaşma, kültürel yozlaşma ve yabancılaşma, boş inançlar ve ilkel geleneksel yaşayışlar gibi sorunlar ele alınır. Tanzimat tiyatrosu, Batılı formatlara yerli konular bulmayı ilke edinir; ayrıca bu vasıta ile öğreticiliği ve eğlendiriciliği de türün vazgeçilmez unsurları olarak öne çıkarmıştır.

II. Meşrutiyet’in ilanı ile birlikte oluşan özgürlük ortamı, tiyatro alanında büyük gelişmelere ve hareketlenmelere imkân tanır. Bu durum, özellikle dönemin yönetim, kültür sanat ve edebiyat kenti İstanbul’da belirgin olarak hissedilmeye başlar. Pek çok sanatkar, aydın ve yazar görüşlerini yansıtan ve paylaşmanın aracı olarak tiyatro türünü kullanmayı tercih eder. Zira Cumhuriyet tiyatrosunun temelleri de bu dönemde atılmıştır. Düşünceyi ifade etmede etkili ve elverişli bir tür olması sebebiyle tiyatroya duyulan ilgi, farklı isimlerle de olsa Cumhuriyet döneminde de devam eder.² Bu dönemde tiyatronun edindiği konular eskiye nazaran daha yerli ve daha toplumsal içeriklidir. Yoksulluk, bozuk düzen, köyden kente göç, sömürü, köylü sorunları, eğitim ve sağlık sorunları, kadın hakları, evlilik dışı ilişkiler ve değişen dönüşen aile kurumu bu dönem tiyatro oyunlarının başlıca konularını oluşturur. İstanbul, bu dönemde de tiyatro etkinliklerine ev sahipliğini yapmada birinci sıradadır. Burada ilk olarak resmen “Devlet Tiyatroları” kurulur (1949). Yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren uluslararası alanda ciddi gelişmelere sahne olan Türk tiyatrosu, bu sahada başarılı örnekler veren Memet Baydur gibi oyun yazarlarının ve işin eğitimini almış, ciddi tecrübeler kazanmış usta yönetmenlerin elinde çağdaş bir kimliğe kavuşur.

Türk tiyatro edebiyatı içinde tiyatro oyun yazarı olarak yoğun ilgi gören Memet Baydur, ömrünün son yirmi yılında Çağdaş Türk Tiyatrosunun en özgün eserlerine örnek teşkil edecek ürünleri ortaya koyar. Özellikle “**Kamyon**” adlı oyunu, tematik unsur ve dramatik yapı bakımından en etkileyici ve başarılı eserlerinin başında yer alır.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatro yazarları arasında “üstün başarı”yla anılan Memet Baydur’un bütün oyunlarının temel konusu insandır. Bu metinlerin yoğunlaştığı alanlar toplumun sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel meseleleridir. Nitekim yazıldığı dönemin temel koşullarını yansıtan oyunlar, sosyal sorumluluk bilincini taşıyan bir sanatkarın toplumcu anlayışının ürünüdür. Zira Baydur, kendisini içinde yetiştiği toplumsal koşullardan bağımsız görmez. Etrafında yaşanan durumların, meydana gelen olayların sosyal ve tarihsel arka planına dikkatle yoğunlaşır. Ele aldığı konular toplumsal ağırlıklıdır. Gerçeğin gölgede kalmış yanına ışık tutarak okuyucuyu

¹ Bu dönemde Ahmet Vefik Paşa’nın, Teodor Kasap ve Ali Bey’in eserleri; Ahmet Mithat Efendi’nin “Eyvah”, Şemsettin Sami’nin “Besâ” ve “Seydi Yahya”sı, Ebüzziya’nın “Ecel-i Kaza”sı, Namık Kemal “Vatan Yahut Silistre”si, Recaizade Mahmut Ekrem’in “Vuslat” adlı eserleri bu ilk faaliyetin ürünleridir. (Bkz: Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. *Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 6. Bsk., Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1985, s.282).

² Türkiye’nin ilk ödenekli tiyatrosu “Darülbeydi”nin adı bu dönemde (1927) “İstanbul Şehir Tiyatrosu” olarak değiştirilir.

aydınlatmayı hedef edinir. Zira roman ve hikâyeden başka kurguya dayalı teatral metinler de çeşitli durumlara, toplumsal olay ve olgulara dayanır. Bu tür eserler konusu, ana fikri, dili, şahıs kadrosu, olayları, zaman ve mekânıyla bir bütün olarak belli bir dönemin yansımasıdır. Nitekim metinlerde bireyi ve toplumu ilgilendiren pek çok konu, birbirinden renkli pek çok sosyolojik malzemeyle birlikte yer alır.

2. Memet Baydur Tiyatrosu:

Memet Baydur, tiyatrodaki sahnelenmesi için eser üreten bir oyun yazarıdır. Tiyatro oyun yazarlarından bazıları sahne uygulamaları (dekor, kostüm, ses, müzik vs.) hakkında açık ve detaylı bilgiler verirken, bazıları da bu konuda bağlayıcı olmadan daha esnek şekilde yazabilir. Baydur, oyunlarının nasıl sahnelenmesi / oynanması gerektiğini metinde belirtmekle beraber farklı uygulamalara da imkân tanır. Yazarın, oyun metni içinde bazı notlar düşerek yönetmeni yönlendirmeye çalıştığı görülür ancak bu notlar genellikle tavsiye niteliğindedir. Zira Baydur, sahnede uygulanmasını istediği bazı hususları önemsemekle birlikte yönetmenin görüşlerini dışlayacak kadar katı bir tutum sahibi değildir. O, oyununu belli gruplar ya da sahneler için ya da belli bir izleyici kitlesini düşünerek de yazmaz. Bu çerçevede Memet Baydur'un oyun yazarlığı, esnek bir edebiyat üretimi olarak tanımlanabilir.

Memet Baydur'un oyunları, gerçeği sahneye olduğu gibi taşımaya değil, geleneksel mizah anlayışı çerçevesinde 'oyunsu' bir kimliğe kavuşturarak sergilemeyi hedefler. Sevda Şener, yazarın kendi yapıtlarında toplumun geleneksel mizah anlayışını sürdürmekle birlikte gerçeği sahneye taşıırken olduğu gibi değil, "sahneye özgü oyunsu" nitelikler katarak izleyiciyle buluşturduğunu söyler: "Memet Baydur'un oyunları çağdaş geleneksel Türk mizah anlayışının buruk alaycı tavrını sürdüren, gerçeğin benzerini değil, sahneye özgü oyunsu bir gerçekliği yakalamaya çalışan yapıtlardır" (Şener, 2011: 138). Bu bağlamda dönem eleştirisi, toplumsal eleştiri ve bireylerin kendini sorguya çekme, iç hesaplaşmada bulunma durumu oyunların teknik yapısını belirleyen başat özelliklerdir. Baydur tiyatrosunda kişi, sahne, dekor ve kostüm, ortak bir mesajın ileti araçlarıdır. Hepsi de tamamlayıcı olmak bakımından birbiriyle uyumludur.

Memet Baydur'un oyunlarının ana eksenini 'olay'lar değil, 'durum'lar oluşturur. Nitekim Baydur, bir yazısında konu ile ilgili şu tespitte bulunur: "Düşüncelerden çok, durumları, duyguları göstermeye çalışıyorum oyunlarımda. her ayrıntı başka ayrıntıları getiriyor aklıma. çoğu zaman da birbiriyle çelişen durumları, duyguları. üstelik kuşku kavramına yabancı insanlardan mürekkep bir ülkede yaşıyorum. hemen herkesin yüzünde, gerçeği bulmuş insanların gerginliği, sorumluluğu, ekşimişliği. bana acıklı, hüznü geliyor bu. hem de komik" (Şener, 2011: 120). Ayrıca oyunların her biri, dramatik potansiyeli olan problematik bir durum tespitine dayanır. Bir ara zamana ve ara mekâna yerleştirilen durumların aydınlanmasında en büyük pay şahıs kadrosuna aittir. Yazar, oyun kişilerini farklı kültürel çevrelerden, sınıflardan, farklı sosyal ortamlardan ve farklı kişisel özellikleri olan insanlardan seçer. Her oyunun kişi kadrosuna bakıldığı zaman bilinç düzeyi ve sosyal konum bakımından zıt grupların bir araya getirildiği görülür. Metnin dokusuna nüfuz eden çeşitli sorgulamalar ve hesaplaşmalar, giderek oyun kişilerinin iç hesaplaşmalarının izharına dönüşür.

Memet Baydur'un oyunları, iki perde/bölümden oluşur. Birinci bölümde kişilerin konu ile bağlantılıları, ait oldukları sosyal ortam ile temsil ettikleri taraf netlik kazanır. Gerilim ve merak unsurunun temelleri de bu bölümde atılmış olur. Kişilerin örtük gerçeklerinin su yüzüne çıkmaya başladığı bu ilk bölümün sonlarında oyun ikinci bölüme ilmek atan bir durum çeşitlemesiyle farklı bir boyut kazanır. Oyunun ikinci bölümünü oluşturan son perde, daha çok bir bilinçlenme aşamasıdır. Dolaylı vurgular, anlık iletiler, çarpıcı mesajlar hüznün ve gülmecenin iç içe geçtiği anlatımlarla verilir. Oyunun sonunda okuyucuyu rahatlatan açık ve net çözümlemelere gidilmez. Ayrılma, ölüm, değişme, farkına varma gibi tek vurucu olay veya durumla okuyucuyu ya da

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



izleyiciyi düşündürme eylemi sürdürülür. Açık yargı, yorum ve çözümleme işi, okuyucu veya izleyici hedef kitleye bırakılır.

Baydur'un oyunlarını nitelikli kılan ve metinlerin ilgiyle okunmasını, sahnede keyifle seyredilmesini sağlayan başlıca nedenler, yazarın toplumsal hayatta ilgi uyandıran çarpıcı konuları işlemesi, belli dönemlere ışık tutması ve düşündürme ile güldürmeyi bir arada gerçekleştirebilecek kadar sağlam bir kurgu, dil ve anlatımı ortaya koyabilme başarısıdır.

2.1. Dönem:

Memet Baydur'un tiyatro oyunları, dönem olarak 1980'li yılları kapsar. Baydur, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatro yazarları arasında cesur ve başarılı sanatkârlardan biri olarak yerini alır. O, 1980 darbesi öncesi ve sonrasında yaşananları eleştirel bir bakış açısıyla oyunlarına yansıtır. Baydur'un tiyatro yazarlığı, Türkiye'de son askeri darbenin (12 Eylül 1980) yarattığı siyasi baskı ortamında başlar. Bu dönem, siyasî kargaşanın, toplumsal çatışmanın, yönetim boşluğunun ve ekonomik krizlerin ileri seviyede yaşandığı bir dönemdir. Bir araştırmacı yazarın kaleminden aktarılan bu dönem, farklı yönleriyle şöyle özetlenir: "...1980'ler Türkiye'sinde "köşeyi dönenler" ile "dönemeyenler" arasındaki gelir dengesizliğinin uç boyutlara ulaştığı, 12 Eylül baskı döneminden, bol koalisyonlu bir demokrasiye geçildiği, medyanın ve çetelerin devletten daha güçlü bir konuma geldiği, genç kuşağın Güneydoğu'da yitirile yitirile tüketilemediği, tüketim çılgınlığının uç boyutlara vardığı, boz bulanık bir dönem açılır. Bu dönemin karmaşasını çözümleyip kargaşasından kurtulmak için gerekli bakış açısının oluşması zordur" (Yüksel, 1999: 60). Memet Baydur, sahip olduğu bu bakış açısını çözüme hizmet etmesi temeline katkı sunmak bakımından tiyatro yoluyla tanıtma çabasıdadır. Yüksel'in ifade ettiği bu "boz bulanık" dönem Türkiye'sinde baskılar, siyasî cephede olduğu kadar düşünce, inanç ve sosyal değerler bağlamında da uzun süre yürürlükte kalır. Gerek bireysel ve gerekse sosyal alanda temel hak ve hürriyetler rafa kaldırılır, özgürlüklere katı sınırlamalar getirilir. İnsanın kendini her açıdan kuşatılmış hissettiği, güçlükle yaşayabildiği bir ülke söz konusudur. Bu dönemde yaşanan sağ sol çatışmalarında binlerce insan hayatını kaybeder. Çatışan karşıt taraflar arasında kan davasına giden bir kin ve husumet oluşur. Pek çok siyasi parti kapatılır; sendikalar, dernekler, vakıflar, basın yayın kuruluşları ve üniversiteler de sürekli gözetim altında tutulur. Çünkü bu dönemde yalnızca mevcut zamanın değil, geçmişin de hesabı sorulur. Başta siyaset olmak üzere değişik alanlarda öne çıkmış, muhalif kimliğiyle tanınmış binlerce insan sıkıyönetim mahkemelerinde yargılanır, yüksek hapis cezasına çarptırılır. Yetişmiş pek çok insana siyasi faaliyet yasağı getirilir. Aydınlar susturulur; sanat ve siyaset camiasından pek çok insan faili meçhule uğratılarak ortadan kaldırılır. Neticede öteden beri kurulu bir düzeni olana aileler parçalanır, bireyleri çeşitli cezalarla aile ortamından uzaklaştırılır. Darbeden iki yıl sonra çıkarılan yasayla (1982 Anayasası), düşünce ve ifade özgürlüğüne, basına ağır sansür uygulanır. Askeri kanat yandaşları hariç toplumun her kesiminin hayatında izleri on yıllarca silinmeyecek acılar, dramatik olaylar yaşanır. Kısacası, Baydur'un oyunlarına konu olan dönem, her yönüyle 20. yüzyılın son çeyreğidir. Bu dönemin Türkiye için ne anlam ifade ettiği, Yüksel'in bir yazısında şöyle özetlenmektedir: "1980'ler, Türkiye için 12 Eylül'ün getirdiği politik ve toplumsal baskılar yanında, çarpıtılmış bir 'liberal ekonomi' anlayışının topluma 'başlıbozukluk' sinyali verdiği, devlet yönetiminde de toplumun işlerliğinde de 'para'ya ve 'güç sahibi olma'ya endekslenmiş, çıkar kaygılarının tüm değerlerin ve ilkelerin önüne geçtiği, hukuk sisteminin darbe yediği, çok kanallı televizyona göbeğimizden bağlanıp 'sanal' olan ile 'gerçek' olanı birbirine karıştırılageldiğimiz, kültürün alabildiğine yozlaştırıldığı, ülkeyi ekonomik ve ahlaki çöküşe götüren bir dönemin başlangıcıdır. Baydur tiyatrosu bir yönüyle, bu olguların oluşturduğu karmaşanın sahne anlatımıdır" (Yüksel, 2011: 25).

Sonuç olarak Memet Baydur, 20. yüzyıl son çeyreğini toplumsal çatışmalarla, askeri darbe ve vesayetın ağır sonuçlarıyla geçiren Türkiye'nin bu dönemine ait en canlı ve bilinçli tanıklarındandır. Türkiye'de yaşanmış çalkantılı dönemlerden birini sahneye taşıyan Baydur

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



tiyatrosu, 1980- 2000 yılları arasında Türk ve dünya gündemine, bu süreçte yaşanmış büyük değişim ve dönüşümlere ayna tutmuş tarihsel kayıtlardır.

2.2. Konu:

Çağdaş Türk tiyatrosunun önde gelen oyun yazarı Memet Baydur'un oyunlarının konusu, yazıldığı dönemde (1982-2001) Türkiye'nin siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik koşullarıdır. Dönemin birey ve toplum hayatındaki etkileri, Baydur'un oyunlarının temel konularını oluşturur. Ülkenin bu yıllarda yaşadığı temel problemler, bir ara zaman ve ara mekâna yerleştirilmek suretiyle oyunlara yansıtılır. 12 Eylül darbe döneminin ağır koşulları içinde biçimlenmiş toplumsal hayatın detayları arasında bireyin mücadelesine dikkat çekilir. Bireyin hayatında siyasi baskıların yarattığı eylemsizlik, yalnızlık duygusunu ve iletişimsizlik problemini doğurur. Baydur tiyatrosunun işlediği konuların başında bireyin kimlik arayışı, yabancılaşma ve yozlaşma, kararsızlık, kültür erozyonu, geçmişe özlem, güvensizlik ve ümitsizlik, aydın kimliği ve özgürlük sorunu gibi çözüm bekleyen pek çok mesele yer alır. Sorunlar, 12 Eylül darbesini yaşayan, kendi hayatında bunun derin izlerini yaşamak zorunda kalan bireylerde bir iç hesaplaşma sebebi olarak tezahür eder. *Limon, Yalnızlığın Oyuncakları, Cumhuriyet Kızı, Ölüm/Oyun, Gün/Gece, Kamyon* adlı oyunlar bu konuları işlemektedir. İç dünyaları yalnızlık, ümitsizlikle; yaşamları eylemsizlikle kuşatılmış oyun kişileri, kötü gidişatın seyrini değiştirecek, topluma huzur ve esenlik kazandıracak olanaklardan yoksun oldukları, siyasi baskılara direnemedikleri için mutsuzdurlar. Bireyler, toplumsal hayattaki eylemsizlikten, susturulmuşluktan bunalmış; kendini ifade etme hakkından yoksun bırakılmış yeni kuşağı temsil ederler; çaresizce takıldıkları eğlence ortamlarında bir yandan sorumsuz aydın gevezeliği tavrına bürünürken, diğer yandan kendilerini ve birbirlerini sorgulayarak çelişkili bir davranış sergilerler.

Memet Baydur'un oyunlarının bir başka konusu ise, kadın erkek ilişkileri ve aşktır. Oyunların çoğunda karşılaşılabilen bu ilişkilerde kadının mücadelesi, bütünüyle özgürlüğünü kaybetmeme gayreti ya da elde etme çabası olarak anlam kazanır. *Aşk, Yalancının Resmi, Kuşluk Zamanı, Sevgi Ayakları* adlı oyunların konusu, bazen hayal gücünden medet umarak, bazen de özgürlüğün insan için en büyük değer olduğuna inanarak mutluluğu yakalamaya çalışan kadınlardır. *Kadın İstasyonu*, iki kadının özgürlüğü keşfetmelerinin ardında duydukları mutluluğun hikâyesidir. Oyun, baba ve kocalarının kendileri için belirlediği zorunlu bir hayatın içindeyken bir istasyon lokantasında tesadüfen yolları kesişen Sevinç ve Zeynep'in özlediği gerçek dünyalarına dönüşün yarattığı esenliği işler. *Aşk'ta* eşi tarafından devamlı aldatılan ve neticede bunu kabullenmek durumunda kalan kadın yazar Filiz'in hikâyesi anlatılır. Filiz'in özgürleşme düşüncesini edinmeye ve hür iradesini kullanmaya başlaması, bir öğrenme sürecine dayanır. Oyun, kocasının yeni sevgilisi Elena sayesinde karşı koymayı öğrenen Filiz'in özgürleşme sürecini konu edinir. *Sevgi Ayakları*, kadın erkek ilişkilerini konu edinen bir başka oyundur. Burada biri kocasından ayrı kalmış, diğeri kocasından boşanmış iki kadının, kaderin kendilerine sunduğu "dul" kimliğinin kasvetli havasından uzaklaşarak mutluluğu yakalama hedefine kilitlenmiş karmaşık iç dünyaları anlatılır.

2.3. Karakterler:

Memet Baydur'un oyunlarındaki karakterler oldukça fazla ve çeşitlidir. Hemen her çevreden ve toplumun her kesiminden birilerini bulmak mümkündür. Kentliler, köylüler; kadınlar, erkekler; okumuşlar, cahiller; üst düzey bürokratlar, vasıfsız insanlar; gerçek aydınlar, aydın geçinen güdümlü kimseler gibi genel hatlarıyla aykırı her tip ve sınıftan insanlar Baydur'un oyunlarının şahıs kadrosunu oluşturmaktadır. Kadronun içinde bilim adamları, aydınlar, ev kadınları, çalışan bayanlar, kızlar, genç erkekler, garsonlar, şoförler, hamallar, sokak serserileri ve mafya mensupları da bulunmaktadır. Hemen hepsinin yaşadığı dönemin siyasi baskı ortamından etkilendikleri söylenebilir. 12 Eylül askeri darbe döneminin yarattığı siyasi baskı sonucunda

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



toplumda belli bir sosyal sorumluluk duygusunu taşıyan bilinçli gerçek aydınlar susturulur, sindirilir; bir kısmı sistem dışına itilirken büyük bir kısmının da sistem içinde entegrasyonu sağlanır. Baydur oyunlarının en önemli kişilerini oluşturan bu ikinci kesim, siyasi baskı ortamının ürünüdürler, dolayısıyla toplumdan ve toplumun bilinen temel sorunlarından kopuk yaşarlar. Rahat görünümlü olmaları da bu yüzdendir. Oysa gerçek aydınlar, sistem tarafından saf dışı bırakıldıkları için uygar bir dünya ve özgür bir yaşam adına hiçbir şey yapamamanın sıkıntısı içinde mutsuzdurlar. *Limon, Yalnızlığın Oyuncakları, Ask, Gün/ Gece, Oyun/ Ölüm* adlı oyunlar, özellikle nitelikli aydınların dünyasıyla ilgilidir. Öte yandan uygarlıktan nasibini almamış ama aydın geçinen, toplumun baskı altında değişen yüzünü temsil eden sahte yazar ve sanatkarlar, dönemin nimetlerinden fazlasıyla yararlanırlar. Bunlar, sosyal ilişkilerinde bilgi birikimlerini ve potansiyel etki güçlerini toplum menfaatine değil, kişisel çıkarlarına kullanırlar. Oyunlarında kararlarını hâkim siyasal gücün lehine kullanmayı tercih eden bu kesim, sahte aydınlar olarak takdim edilirler. Örneğin, *Aşk, Maskeli Süvari ve Cumhuriyet Kızı*'nda bu sahte aydınların maskeleri alaşağı edilir, gerçek aydınlarla aralarındaki farka dikkat çekilir.

Memet Baydur'un oyunlarında aydın kesiminden sonra gelen çoğunluklu ikinci grup kadınlardır. Metinlerde ev kadınları, çalışan kadınlar, aşk peşinde koşan duygusal kadınlar, aradıklarını bulamayan mutsuz kadınlar; mücadeleci, direngen güçlü kadınlar; zayıf, ümitsiz kırılabilir kadınlar olmak üzere hayata tutunma yol ve yöntemleri kadar şahsî mizaç ve davranışları da farklı pek çok aykırı tipten kadın dünyasıyla karşılaşılır. Örneğin, üretmek nedir bilmeyen, bütün zamanını dönemin en popüler elektronik aleti televizyon karşısında dizileri izlemekle geçiren kadınlar vardır. Bunlar, adeta planlı olarak uyutulmak istenen, tüketici olmanın dışında bir işlevi bulunmayan kadın görünümündedirler. Her türlü israfın içinde yaşanan trajikomik hikâyeleri, *Düdüklüde Kıymalı Bamyası*'nın konusudur. Ayrıca Nazlı karakteriyle yalnızlığın kurbanı mutsuz kadın örneği de *Yalnızlığın Oyuncakları*'nda yer almaktadır.

Baydur tiyatrosunun kişileri arasında çok bariz aykırı tiplerin bulunması, oyuna üstün bir nitelik kazandırmış, oyun sahnesine de zengin bir hava katar. Toplum tarafından olumlanmış ana karakterlerin sıradan, silik, edilgen, müsrif, tembel, sosyal çevresinde kabul görececek bir vasfı bulunmayan, eğitimsiz tiplerin gölgesinde kalmaları, Baydur'un oyunlarında görülen dikkat çekici hususlardan biridir. *Düdüklüde Kıymalı Bamyası*'nın Cemile'si buna örnektir. Fazilet'in hizmetçisi olan bu kadının konuşmalarından anlaşılan duyarlılığı, daha bilgili olması beklenen kadınların yanındaki duruşu ve otaklılığı onu aykırı yapar. Yine *Kutu Kutu*'nun sıra dışı sokak serserisi Tahir de hemen her alandaki becerisi ve pek çok konuya hâkimiyeti, onu çevresine karşı üstün bir konuma oturtur. Onun da her fırsatta konjoktürel olarak değişen; güçlü olanın yanında, iktidarın emrinde kalarak geçinen menfî tiplerin (Murat ve Ayşe) gölgesinde kaldığı görülmektedir.

Türkiye'de yeni tiplerin oluşması, 1980 döneminin yarattığı siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik koşullara bağlanabilir. Örneğin toplumda "baba" ve "mafya" tiplerinin ortaya çıkması, dönemin öne çıkardığı kapitalist anlayışla yakından ilişkilidir (Graf, 2008: 45). Para kazanmak için denenebilecek her yol mubahtır. Bilinen her şeye sahip olma hırsı, beraberinde maddî zenginliğin yüceltilmesini getirmiştir. Baydur'un oyunlarında bu mantaliteyle maddî edinimi uğruna tereddüt etmeden cinayet işleyebilen kişilere rastlanır. Babalar dünyasını ve kirlî para ilişkilerini anlatan *Yeşil Papağan Limitet* adlı oyunun "baba tipi" Talat, ortaya çıkan bu yeni sınıfa örnektir. Kentte görülen bu yeni menfî tiplerin yanında köyden göç edip gelen gariban kimseler vardır. Bunlar, alışmaya çalıştıkları yabancı mekânda (şehir ortamı) uyum sorununu yaşayan insanlar da yerini alırlar. *Kamyon* adlı oyunun karakterleri, bu durumu yaşayan ve geleneksel yaşayışlarını şehirde de sahiplenilen kimselerdir. Kamyon şoförü Necati, yardımcısı Recep ve işlerinde çalışan Abuzer ile Şaban adlı hamallar, kentin kenar mahallelerinin sakinleridirler. Neticede oyun kişileri, şehir ortamında bile Memet Baydur'un ifadesiyle "köylülüklerini titizlikle -neredeyse- korumayı basarmış" tiplerdir.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



2.4. Anlatım Unsurları:

Memet Baydur tiyatrosunun teknik bakımdan dikkat çeken en önemli özelliklerinin başında dili kullanmadaki başarısı gelmektedir. Baydur, oyunlarının genelinde alaycı, iğneleyici, ironik bir dil kullanır. **İroni**, onun, oyunlarında vazgeçemediği temel anlatım unsurlarından biridir. Yazar, “Eleştirel İroni” başlıklı denemesinde ironiden şöyle söz eder: “Oğuz Atay biliyordu, birçoğumuz sonra keşfetti: İroni hem insancıl, hem eleştirel, hem devrimci, hem de açıklayıcı olabilir. İroni iyidir. Elzemdir” (Baydur, 2002: 143). Oyunların barındırdığı sorgulayıcı anlatım ve eleştirel yaklaşım yazarın bilinçli tutumudur. Baydur’un burada esas aldığı evrensel bakış açısı, aslında kendi sanatını da biçimlendiren temel bir dayanak olarak anlam kazanır. Keskin mizah gücü, kendi tiyatro oyun yazarlığının en temel özelliklerindedir. Onun mizahla iç içe gelişen sorgulayıcı tavrını ve eleştirel bakış açısını besleyen kaynak da yine birinci derecede evrensel dünya görüşünü zorunlu kılan kendi sanat anlayışıdır. Örneğin *Kamyon*’da ezen ezilen arasındaki ilişkileri yansıtmaları; oyun kişilerini mesleklerine ve ait oldukları yörenin gerçeklerine uygun tutum ve tepkilerle donatması, bölgenin dil ve söyleyiş özelliklerine göre konuşturması da yazarın sosyal gerçekçi sanat anlayışının ürünüdür.

Memet Baydur, seyircileri sıkmayacak tonda hüznle karışık esprili bir dil kullanıma konusunda çok başarılıdır. Mesleğinde tanınmış bir yönetmen olan Can Gürzap, dil ve anlatımına hayranlık duyduğu Baydur’un ifade gücüne şöyle değinir: “Nefis Bir Türkçe. Birbiri ardına oya gibi islenmiş diyaloglar. Sözcükleri kazdıkça zenginleşen bir ifade gücü. Hınzır bir sorgulama. Köhneleşmiş ve bizi cendereye sokan, bugün de sokmaya devam eden değerlerle inceden inceye dalgasını geçen ve iğneleyen bir anlatım.... Memet’in tiyatrosunda, bir yönetmen ya da oyuncu olarak, kelimelerin altına girdikçe yeni hazineler bulursunuz. Arkeolog, kazı bölgesinde toprağı kazdıkça birbiri ardına değerli taşlar, madenler ve sanat eserleri bulup çıkardığında nasıl büyük bir haz duyarsa, bir yönetmen de Memet’in oyunlarında kelimeleri kazıp anlamın altındaki zenginlikleri bulunca aynı hazı duyar bence” (Şener, vd., 2002: 137).

Memet Baydur, tiyatro oyunlarında özellikle **şarkı sözlerine** ve manzum metinlere sıkça yer verir. Örneğin, *Kutu Kutu*’nun riyadan uzak açık sözlü tipi Tahir’in hayata tutunmak için seçtiği mekân parklardır ve ona yaşama sevincini veren unsur ise söylediği şarkılardır. Yazar, şarkı sözlerini oyunlarında konunun gerektirdiği yer ve zamanda duygu değerini artırmak ve izleyicileri etkilemek için kullanır. Baydur, kimi zaman pek çok bilim adamı, yazar, şair, ressam, müzisyen ve farklı meslek gruplarından aydın entelektüel kimselere göndermeler yaparak onlardan yararlandığını söyler. Örneğin, *Vladimir Komarov*’da son on yıllara ait çalışmalarının bir kısmında kendisini borçlu hissettiği Turgut Uyar’a, Edip Cansever’e, Oğuz Atay’a ve bazı müzisyenlere eserlerine de atıfta bulunarak teşekkür eder.

Baydur tiyatrosunun temel karakteristik özelliklerinden biri de kullandığı **müzik**dir. Müzik, onun için bir tutkudur; seyirciyi duyuşsal yolla etkileme aracı, duyguyu hissettirmede kullanılan seçkin ve somut bir başka anlatma vasıtasıdır. Yazarın, oyunlarında kullanılacak müziği özellikle belirtmesi de bu yüzdendir. Oyunun hangi sahnesinde ne tür bir müziğin kullanılması gerektiğini ayrıntılarıyla belirtir. Sahnedeki dekor, oyunculuk ve müzik seçimi konularında önem verdiği detayları bazen oyun metninin başında açıklar, bazen de diyaloglardan hemen sonra parantez açarak bilgi verir. Örneğin, Ahmet Baydur’a ithaf ettiği *Yangın Yerinde Orkideler*’in girişinde oyunu sahneye koyacak yönetmene oyunda kullanılmasını istediği müziğin önemine ilişkin şöyle bir not yazar: “Önemli not: Müzik, ışık, dekor ve kostüm. Bunlar bu oyunun en önemli öğeleridir. Onlar çok, çok iyi olmayacaksa, oyun oynanmasa da olur” (Baydur, 1991: 2). Buna göre müzik, Baydur tiyatrosunda en az sahne dekoru kadar önemsenen temel materyallerden biri olarak yer alır.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



3. Kamyon (1990):

Memet Baydur'un 1990'da yazdığı *Kamyon* adlı tiyatro oyunu altı kişilik bir şahıs kadrosunu barındırır. Eser, ikisi rençber, ikisi de hamal dört köylü ile şehirler arası nakliye işinde çalışan yarı köylü yarı kentli şoför ve muavinden oluşan toplam altı emekçinin hikâyesidir. Oyun, bu kişilerin iç çatışmalarından, kimlik ve kişilik arayışlarından giderek sınıf çatışmasına dönüşür. Bu bağlamda oyun, bir dönem Anadolu insanının sosyo-ekonomik yapısına, sosyal konumlarına ve yaşam gerçeklerine tutulmuş bir aynadır. Başka bir ifadeyle *Kamyon*, maddi yetersizlikler içinde bocalayan eğitimsiz bir avuç köylünün bin bir kurnazlıkla iç içe sürdürdüğü hayatta kalma mücadelesinin resmidir. Memet Baydur, kendi ifadesiyle "yerinden yurdundan edilmiş bütün köylülere..." ithaf ettiği bu oyunu, "bir pazarlık oyunu, hayatın pazarlığı" olarak tanımlar. *Kamyon*, oyun kişilerinin şahsında zorlu hayat koşulları içinde yolda kalmışların; çaresiz ve alternatifsiz duruşlarından derin bir hüznü yansıtan yardıma muhtaç bütün insanların yalın hikâyesidir. Oyun kişilerinin aralarında geçen bütün şakalaşmalar, gırgır ve şamatalar, eğlenme ve kahkahalar aslında derin bir hüznü yansıtır. Açığa çıkan hüznü ruh hali, kişilerin iç dünyalarına nüfuz eden acı gerçeklerin fotoğrafı olarak tecessüm ediyor. Nitekim diyaloglarda açığa çıkan iç hesaplaşmalar, itiraflar; trajikomik ilişkiler, geleceğe dönük kaygı ve endişeler, hüznü duygular, 'yolda kalmışların' gerçek dünyalarını resmeden parçalardır. Bu bağlamda denilebilir ki oyun, aslında her bakımdan yetersizliklerle kuşatılmış ve yalnızlık hissiyatı içinde öylece kaderine terk edilmiş, gittiği yolu tamamlayamamış, yaptığı işten sonuç alamamış, kısacası hayattan umduğunu bulamamış yitik insanların dramıdır.

Memet Baydur, bu oyunun ana eksenine mesaj taşıyıcı simge olarak bir yük 'kamyon'unu yerleştirir. Yoldan çıkınca bozulan, tamir edecek biri bulunamadığı için de menziline ulaştırılamayan bir vasıta bu. Dağ başında bozulduğu sapa yerde kalan ve başında sahipleriyle birlikte öylece tamircisini bekleyen bu vasıta, gelişmesinin önündeki pek çok engele takılıp kalmış dönemin çalkantılı Türkiye'sini simgeler. Sonradan ticari malzeme yüklü olduğu anlaşılan bu 'kamyon', tamir edilemeyince başındaki şoför, şoför muavini ve hamalların da doğal olarak işlevsiz kalmaları kaçınılmaz olur. Dahası, kamyonla yüklü mallar da yağma olmaktan kurtulamaz.

Baydur, bu eserini kendine has çarpıcı benzetmeler yoluyla tanımlamaktadır. Yoldan çıkmış 'bozuk kamyon'dan siyasi, sosyal ve ekonomik koşullarıyla bozuk durumdaki Türkiye'yi kastettiğini söyler. Kamyonu tamir etmesi ve bozuk yoldan kurtarması için beklenen/aranan tamirciden - kim olduğu, gelip gelmeyeceği belli olmayan kişi- bir türlü haber alınmaz. Tasavvur edilen bu kişiden maksat, ülkeyi bozuk sistemden/yönetimden, kötü koşullardan kurtarması, çağdaş uygarlık seviyesine çıkarması için yolu gözlenen siyasi bir lider olduğu düşünülebilir. Yazar, menziline ulaşma yolunda bozulmuş bir kamyon için tamirci ne kadar önemli ise, gelişmemiş bir ülke için kurtarıcı bir liderin de o kadar önemli olduğu mesajını verir. Baydur, oyunun görünmeyen kişisi, kamyon tamircisi Angut Memet'i bekleyen çaresiz kişilerin de lider arayışındaki Türkiye halkının algılanması gerektiğini belirtir: "Yerinden yurdundan edilmiş, köylerinden kasabalarından çeşitli yöntemlerle sürülmüş, büyük kente doğru itilmiş, oralarda çok kötü şartlar altında çalışmaya zorlanmış ve sonra hizmet ettikleri insanlar tarafından sürekli horlanmış insanlar var. Kentli olduğunu iddia eden zengin köylülerin küçümsediği, horladığı hamalların, kapıcıların, hizmetçilerin, şoförlerin, garsonların, işportacıların hikâyesi. Bu bozuk 'Kamyon'u Türkiye olarak algılayabiliriz. Gelip gelmeyeceği hatta kim olduğu bilinmeyen bir tamirciyi bekleyen insanları da Türkiyeli insanlar olarak görebiliriz. Pek yanlış bir yaklaşım değil. Keşke bütün mesele bu kadar olsa. Türkiye nüfusunun yarısı kentlerde, varoşlarda yaşıyor artık" (Ata, 2008:12)

Sonuç olarak yazılı repliklerden ibaret olan bu oyun, toplumun belli bir kesimine ait insanların tasarlanmış hikâyelerini sahnede gerçeğe dönüştürmeyi hedefler. Nitekim oyun, kurguya uygun fiziki bir mekân ve inandırıcı bir atmosfer içinde seyirciyle buluşturulması esasına dayanır. Bu temelde geliştirilen kurgu, oldukça gerçekçidir. Söz konusu gerçekçi yapı, başta dekor olmak

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



üzere oyun kişilerinin eğitim düzeylerine, mesleklerine ve sosyal konumlarına uygun tutum ve davranışlarıyla, kişiler arasında yaşanan canlı diyaloglarla sağlanır. Oyunda kişilerin ait oldukları yöre diliyle konuşturulması, insan ilişkilerinde bencilliğin ve geleneksel köylü kurnazlığının öne çıkarılmış olması, negatif bir duygu uyandırsa da söz konusu ‘gerçekçilik’ ilkesini güçlendirir.

Metinde yer alan oyun kişileri arasındaki ilişkilerden, birbirini anlamak istemediğini hissettiren diyaloglardan oyunun ruhsal gerilimler ve iç çatışmalar atmosferinde sahneye yansıtacağı sezilir. Ayrıca eserde seyirci bir yandan mizah yoluyla düşünmeye sevk edilirken diğer yandan belirgin bir sorgu ve eleştiriyi de karşılaştırılır. Bu bağlamda kişilerin temsil ettikleri meslek veya sosyal tabakayı tanıtmaya yönünde belli bir bildiriyle ortaya çıktıkları, dolayısıyla eserin epik nitelikte olduğu da açıktır.

3.1. Kurgu:

Kamyon, doğduğu yerde iş bulamadığı için doyamamış, dolayısıyla geçinemediği için tutunamamış, neticede kente göç etmek zorunda kalmış; kentin varoşlarında zamanla kendine bile yabancılaşmış “yarı köylü-yarı kentli insan modeli” kimselerin hikâyeleridir. Oyun, baştan sona bu kişilerin nakliye işini yapmaktayken bir dağın başında keşişen kaderlerine ayna tutmaktadır. Bu bağlamda *Kamyon*, aksiyonel bir yapıdan uzaktır, tamamen bir durum oyunudur.

Oyun kişileri Necati, Recep, Abuzer, Şaban, Zülfü ve Zeynel, yaşları 30-50 arası değişen köylülerdir. Necati ile Recep şoför, Abuzer ile Şaban hamal, Zülfü ile Zeynel de rençberdirler. Kamyona mal yüklemek ve indirmekle görevli iki hamaldan biri olan Şaban, sözünü esirgemeyen konuşkan bir Karadenizlidir. Abuzer ise, Şaban’ın aksine konuşmaktan çok düşünmeyi tercih eden biridir. Kimi zaman sert çıkışları olsa da genellikle sabırlı ve ağır başlı bir Doğu Anadolu insanıdır. İstanbul’da adrese teslim edilmek üzere Antep’te yükledikleri malı yola çıkararak şoför ve hamallar, kestirme yol diye anayoldan sapınca kendilerini zorlu bir maceranın içinde bulurlar. Olay, bir ara mekânda ve ara zaman diliminde yaşanır. Mekân, dağ başında bozuk bir yoldan ibarettir. Zaman, sekiz saat gibi kısa ama uzun hissedilen bir süreyi kapsar. Zira bozuk yolda arıza yapan kamyonun onarılması için aranan / beklenen tamirci bütün çabalara rağmen bulunamaz. Söz konusu ‘tamirci arayışı’ ekseninde gelişen hikâye, oyun kişilerine sonradan katılan iki rençber köylüyle birlikte farklı boyutlar kazanır. Kişiler arasında kimi zaman ciddi, kimi zaman da şaka yollu kişisel uyuşmazlıklar, sınıfsal ve kültürel çatışmalar yaşanır. Ancak bu çatışmalar, zıtlasmalar, kovalamacalar yüzeysel bir düzeyde kalır ve somut bir eyleme dönüşmeden sürer. Buna göre *Kamyon* oyunu, bir olayı tahkiye etmekten çok bir durum tespitinin ürünüdür.

Oyun kişilerinin tamamı, yoldan çıkmış kamyonu kurtarma çabası içindedirler. Bulunulan yerden bir saat mesafede iki yüz seksen nüfusu olan kırk haneli Yanbolu köyü vardır. Ancak kamyonu yüküyle birlikte bırakıp oraya gitmek de olmaz. Bu yüzden her şeyden önce kamyonu tamir edecek birini bulmak, ortak görüşleridir. Birileri geçer, yardımcı olur umuduyla uzun süre beklemek de çözüm için zayıf bir ihtimaldir. Zaman ilerledikçe kurtulma umudu azalır ve sınırlar gerilir. Yaşanan gerginlik, kişilerin davranışlarına ve ilişkilerine de yansır. Kamyonun kasasında içi malzeme dolu dört büyük sandık vardır. Oyun kişileri acıkmış, bu sandıklardan medet ummaktadır. Şoför Necati’nin itirazına rağmen içinden yenecek bir şey çıkabilir beklentisiyle bu sandıklardan birini açarlar. Ancak sandıktan gıda yerine bol sayıda oyuncak ayı çıkar. Hamallar, bu oyuncak ayılarla oynayarak zaman geçirmeye çalışırlar. Az sonra çıkıp gelenler, tamir için işe yarayacak kimseler değil, oyuncak ayılara ilgi gösteren ve bunları torunları için ısrarla almak isteyen Zülfü ile Zeynel adında köylü rençberlerdir. Şoför Necati, kamyonu onarabileceği söylenen Angut Memet’e ulaşmanın peşindedir. Recep’i ona götürmeleri karşılığında oyuncak ayılardan bir kısmını köylülere bedava vermesi de bu yüzden. Ancak Recep’in dönmesi beklenenden uzun sürer. Bu arada fazlaca acıkan Şaban ile Abuzer, Necati’nin uyku halindeki durumunu fırsat bilerek ikinci

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



sandığı da açarlar ancak yaşadıkları, ikinci kez bir hayal kırıklığıdır. Zira ikinci sandıktan bu kez su tabancası, su altı gözlükleri, şişme timsah ve ördek gibi plastik malzemeler çıkar.

Tamirci arayışı sürecinde oyun kişileri arasında yaşanan köylü-kentli çatışması, hamalların iç hesaplaşmaları, gelip geçen köylülerin oyunculara ilgileri gibi kimi dramatik, kimi eğlendirici ama bir o kadar da düşündürücü durumlar, ilişkiler yaşanır. Zira, Baydur'un diğer oyunlarında olduğu gibi dramatik durum, genellikle kişilerde eylem imkânının kalmadığı noktalarda baş gösterir. Bu ortamda gelişen tepkiler, şaşırtmalar, sorgulamalar ve eleştirel tutumlar oyunun hüznle karışık eğlendirici yapısına uygun sergilenir. Hamallar, ortak dertlerini söyleşerek paylaşırlar. Şoför muavini Recep'in ifadesiyle "yük taşıma sektörünün asil temsilcileri" (Baydur, 2009: 348) Şaban ile Abuzer'in "bütün gün şehirde binlerce kilo eşyayı oradan oraya taşıma" (Baydur, 2009: 350) sıkıntısından ancak bazen böyle uzun yol vesilesiyle kurtulabilirler ama bu kez ailelerinden, eş ve çocuklarından günlerce uzak kalma derdi başlayacaktır.

Oyunun ikinci perdesinin sonuna gelindiğinde tamirci diye aranan ve adı 'Angut Memet' diye bilinen kurtarıcı birinin -zaman zaman ortalıkta görünüp kendini 'İsmail' diye tanıtsa da- aslında olmadığı anlaşılır. O, kiraz bayramına gittiği söylenen ancak bir türlü de dönmek bilmeyen, adeta sırta kadem basmış biridir. Kişilerin bu sapa yerden araçlarını tamir etmiş olarak kurtulma umutları giderek tükenmeye başlar. Hamallar, açıklarını giderme hevesiyle açtıkları üçüncü sandıktan da işe yarar bir şey çıkmayacaktır. Kutudan çıkanlar, "yenilmez içilmez, Recep'in bile işine yaramaz şeyler"den, yeryüzü kürelerinden başka bir şey değildir. Nihayetinde, bozuk bir kamyon ile açıklıktan kırılmış halde menzile varılamayacağı fikri, kişilerin umutlarından arta kalan son kırıntıyı da tüketmiş olur. Bu duygu, kendini kentli gördüğü için şoför muavini Recep'in, "Merkepten biraz hallicesin yani?" sözleriyle aşağılanan Şaban'ın şu sözleriyle duyurulur: "Biz buradan hiçbir yere gidemeyeceğiz anlaşılır" (Baydur, 2009:366). Yazarın oyun kişisine bilinçli olarak söylediği bu sözler, ülkenin mevcut durumunu anlatmada bir gönderme olması bakımından anlamlıdır. Zira yazar, bir dönem önünü göremeyen Türkiye halkının geleceğe dair ümitsizliğini, oyunda Şaban gibi işi yalnızca kamyonla mal yüklemek ve indirmek olan yeni dünya hamallarının iç âlemleri üzerinden yansıtmaya çalışır.

3.2. Kişiler

Kamyon'un **kişileri**, aslında Necati, Recep, Abuzer ve Şaban'dan oluşan dört kişilik bir ekipten oluşur. Ancak bunlara sonradan katılan iki rençber köylüyle, yani elli yaşındaki Zülfü ve otuz yaşındaki Zeynel'le birlikte gerçek kadroyu oluşturan kişi sayısı altıyı bulur. Oyunun konusu da İstanbul'a mal taşıyan bir kamyonun Ege Bölgesi'nde sapa ıssız bir arazide bozulunca başında tamirci gelecek diye bekleyen göçmen köylülerin hikâyesidir. Oyunda açığa çıkan bütün sosyal ve bireysel temalar, emre tabi bu insanlar arasındaki ilişkilerden doğacaktır. Kamyonun bozulduğu ana kadar aslında birbirine pek de yakın olmayan bu kişiler, yaşamın rutin seyri değişince birbirleriyle ve özellikle kendi gerçekleriyle yüzleşmek zorunda kalırlar. Necati kamyon şoförü, Recep ise şoför muavini. Her ikisi de bir zaman önce köyden kente göç etmiş olmalarına rağmen köylülüklerini muhafaza etmiş 40 yaşlarında acılı insanlardır. Ne var ki kimi zaman kendilerini sınıf atlamış sayarak hamallara ve diğer köylülere tepeden bakmak gibi sevimsiz bir çelişkinin içindedirler. Oyunun ana ekseninde yer alan diğer kişiler de Şaban ve Zülfü'dür. Şaban 30, Zülfü de 50 yaşındadır. İkisi de yeni dünyanın yükünü taşıyan hamallardır. Yazar, köylü rençberler hariç bu dört kişinin ortak yanından daha oyunun başındayken söz eder: "... yıllardır şehirlerde iş tutup, kentin varoşlarında yaşamalarına rağmen, köylülüklerini titizlikle -neredeyse- korumuşlardır. Neredeyse" (Baydur, 2009: 321). Sevda Şener, "Memet Baydur Tiyatrosu" başlıklı yazısında, yerden yere yük taşımacılığında çalışan bu oyun kişilerinin genel portresini, kişiliklerini belirleyen sosyolojik ve psikolojik etkilerin arka planını göz önünde bulundurarak tasvir eder. Şener'in yorumuyla bu kişiler, " Kentin rekabetçi ortamında hırçınlaşmış, sabırsız, kavgacı, endişeli bir şoför (Necati), köylü saflığını/kurnazlığını koruyan, şaşkın bir şoför muavini (Recep) ve pazar

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



ekonomisinin acımasız koşullarına ayak uydurmaya çalışan, önceki köylü kimlikleriyle sonradan edinmeye çalıştıkları kentli kimliği arasında sıkışmış taşımacılar (Şaban ve Zülfü)” (Şener, 2011: 121) olarak toplumun bilinen, tanınan bir yüzünü temsil eden kimselerdir.

Oyun kişilerinden her biri, ait olduğu yörenin özelliklerini yansıtır. Giyim kuşamları, konuşmaları, argoları, aksanları, özellikle tutum ve davranışları içinden çıktıkları yöreye özgü motifler taşır. **Necati**, şoför olması dolayısıyla kamyondan ve yüklü mallardan birinci derecede sorumludur. Agresif tavırları, yardımcısına ve hamallara yer yer sert çıkışları ve küfürlü sataşmaları da bu yüzdendir. Yaşadığı olay, ona ‘yol medeniyettir’, “medeniyetten hiç uzaklaşmamak lazım” (Baydur, 2009: 325) dersini verir. Kamyonun medeniyeti temsil eden ana caddeden çıkmasına sebep kişi ise **Muavin Recep**’tir. Adeta Necati’nin agresif ruh halini dengelemek için vardır. Kendini beğenmiş, kaypak, kibirli; hamallarla ilişkilerinde, tutum ve davranışlarında itici ve sevimsiz görüntüler sergilemekle tipik bir şehirli muavin portresini çizer. Replik ve tiplere bakımından oyunun adeta birinci kişisiymiş gibi dikkatleri üzerine çekmekte başarılı hamal **Şaban** ise, Laz tiplmesiyle ortama renk katar. İlişkilerinde saf, temiz ve iyimser bir kişilik sergiler. Sert tabiatlı arkadaşı **Abuzer** ise, tipik bir doğu kimliğini barındırır. Suskun duruşunun arkasında sert bir karakter saklar. Kendi yaşam gerçekliğinin bilincindedir. Mesleğinden ve eğitim seviyesinden beklenmeyen üst perdeden bilgece sözler sarf eder. Yazarın düşüncelerine tercüman olma yolunda da aktif bir işlev sahibidir. Meslek arkadaşı Laz Şaban’ın koruyucu meleği durumundadır. Her bakımdan onu dengeleyen bir roldedir. İkisinin de işleri gibi acıları da ortaktır. Abuzer, oyunun ikinci perdesinde iç dünyasında saklı gerçek hikâyesini anlatırken hissettirdiği ruh hâliyle okuyucuya duygu dolu anlar yaşatır. Bu dört kişi arasındaki ilişkiler, diyaloglar, okuyucuyu düşündürmekle birlikte hüznlendirmeye neden olan birbirinden farklı pek çok çatışma unsuruyla iç içedir. Kamyonun bozulduğu sapa yerden bir tesadüf eseri geçen Yanbolu köyünden **Zeynel** ile **Zülfü** ikilisi de gerek yaratıcı mizansenleri ve gerekse oluşturdukları tiplere ve sahne dinamizmi bakımından tamamlayıcıdır. Oyundaki kadroya sonradan katılan bu köylüler, saf, sevimli ve çocuksu karakterleriyle dikkat çekerler. Kentin pazar ekonomisine dâhil olmak, üretiminden nasiplemek yolunda tüketici toplumun yarattığı hevesli birer aday görünümündedirler.

3.3. Dekor:

Dekor, daha oyun metninin başında tanıtılırken yerleşim birimlerinden uzak metruk bir mekân olarak tasvir ediliyor: “Bir dağ başıdır dekor. Bozuk bir yol. Dört tane ağaç. Taş toprak çalı çırpı. Sahnenin ortasında yarım tonluk, kırmızı kasalı, yepyeni bir kamyon durur. Kamyonda dört tane büyük tahta sandık yüklüdür” Yazar, bu tanıtımın devamında dekoru betimlerken bile insan – mekân ilişkisinden doğan hüznü bir duygu uyandırmaktadır: “Dağ başında bozuk bir yol. Kırmızı büyük bir kamyon. Kamyonun motor kapağı açıktır. Sahnede kimse yoktur. On beş santim boyunda, kurgulu, ya takla atan, ya trampet çalan ve yürüyen oyuncak bir ayıdan başka. Oyuncak, perde açıldığında işlemektedir” (Baydur, 2009: 321).

3.4. Çatışma Alanı:

Oyunun temel çatışma alanı, kurguya dayalı metnin derin yapısında ve kişiler arası iletişimde sosyo ekonomik ve sosyo kültürel bir zemine başarıyla oturtulur. Ancak bu temelde yer alan başlıca sorunlar, ülkenin idaresini elinde bulunduran siyasal iktidarın yetersizliğine dayandırılır. Zira gerçek lideri bulunamayan bir ülke ile tamircisi bulunamayan bir kamyon, yerinde saymaya mahkûm olma bağlamında özdeşleştirilmiş gibidir. Ülkenin kırsal yöreleri ihmal edilmiş, buralarda yaşayanlar ise bir çocuk oyuncağına bile ilgi duyacak kadar her şeyden mahrum bırakılmıştır.

Köyden kente göç, işsizlik ve buna bağlı artan geçim sıkıntısının sonucudur. Yalnızlığına ve ekonomik yetersizliğine rağmen köylü, içtenliği, doğallığı, sabırlı duruşu, sükûneti, doğaya

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



yakınlığı bakımından kentlinin bir adım önünde sayılır. Ne var ki, kente göç ettikten sonraki süreçte köylünün bu olumlu yanı zarar görür. Yarı köylü yarı kentli bir karaktere bürünse de tabiatla arasındaki bağı koparmaz. Büyük kentlerde uyum sorununu yaşasa da pazar ekonomisinin acımasız rekabet ortamında geçimini sağlamak zorundadır. Ancak hayata tutunmaya çalıştıkları kent ortamında göçmen köylülerin yaşama sevinci sönük, ruh hâlleri karamsardır. Köy-kent arasında sıkışan bu zümrenin zamanla kendi gerçeklerine de yabancılaşması, iki sınıf arasındaki fark temelinde problematik bir tema olarak tezahür eder. Köy-kent insanı arasında yaşanan sınıf çatışması, toplumsal uyum ve uzlaşının önünde bir engeldir. Nitekim köylü olduğu halde insanların kente göç ettikten sonra köylüye karşı değişen bakışı, tam bir kentli kimlik havasındadır. Oyun kişisi Şoför Necati'nin köylülerle ilişkisinden doğan sınıf çatışması, karşılıklı bakış açısını da aydınlatır. Köylünün gözünde kentli, kentlinin gözünde de köylü portresi nettir. Bu durum, Baydur'un pek çok oyununa, bilhassa *Kamyon*'a aynı netlikte yansır. Köylü, kendilerine plastik oyuncakları satmak istemeyen Necati'yi "Sen şehirliler gibi durup durukene delleniveriyon. (...) Bir asabiyat, bir asabiyat... köpür köpür köpürüyon..." diyerek kamyonu yolda kaldı diye dünyayı kendilerine zehir etmekle suçlarken; kentli nazarındaki algıya uygun tasvir edilmekten kurtulamazlar. Necati'nin, "Sizin gibi dü... dağdan inme değilim ki" (Baydur, 2009: 352) sözleri, aslında bir köylü göçmenin dünde kalmış kimliğine değişen bakış açısının açık bir göstergesidir. Şoför muavini Recep'in kendisini sadakatsizlikle ve sözünde durmamakla suçlayan Şaban'a bakışı da Necati'ninkinden farklı değildir: "Töövbe istağfirullah, oğlum sen kıcı bo... bir hamal parçasısın, böyle lugat paralama lan" (Baydur, 2009:357). Recep, bu sözlerinin devamında kendisiyle diyaloga geçmek isteyen Şaban'a: "Sen hamalsın, ben şoför muaviniyim" diyerek konuşmak istemediğini, ancak kendisi isterse konuşabileceğini söyler. Bu sözler, alt-üst sosyal tabakalar arasında sınıf çatışması temelinde gelişen ilişkiyi anlatması bakımından önemli bir göstergedir. Zira aynı sahnede kendisini toplumun elit tabakasından biri gibi kabul ettirmek isteyen Recep'in şu sözleri, hamal Şaban'a ve onun şahsında alt tabakaya / köylüye bakışını özetler:

“RECEP: Konuşma lan benimle! Gebertirim seni köylü!

ŞABAN: Len ne diyon sen? Ne diyon? Köylü diye küfür olur mu lan dümbük?”

(...)

RECEP: Konuşma oğlum benimle! Bana hitap etme! Kapa çeneni!

ŞABAN: N'aptım ulan ben sana? Niye konuşmuyoruz?

RECEP: Sen hamalsın, ben şoför muaviniyim.

ŞABAN: Eee?

RECEP: Ondan ötürü konuşmuyoruz. Ben isteyince konuşuruz, tamam mı? Göt!” (Baydur, 2009: 358).

Bu diyalog bile köylü-kentli çatışmasının ulaştığı boyutu belirtmesi bakımından başlı başına önemli ve apaçık bir göstergedir.

Kamyon'da, ağır ekonomik koşullara direnirken sırtında yük taşıyarak hayata tutunmaya çalışan hamalların iç çatışmaları ve mevcut durumdan bir çıkış bulma arayışları bir başka problemi oluşturur. Zira Hamal Abuzer'in nazarında "Yunuslarla yüzmek iştir; uçurum kıyılarına mısır, çay ekmek de iştir" ama "hamallık iş değildir, rezilliktir" (Baydur, 2009: 357). Kentin kasvetli ortamında adeta boğulan bu köy kökenli yoksul insanların gerçek dünyasını doğa özlemi süslemektedir. Abuzer, ait olmadığı kent ortamında hamallık yapmanın kendisini kurtarmayacağını farkındadır. Köyüne dönmek isterken asıl hedefinde bozulmamış tabiat vardır. Bu da Abuzer için bir bakıma 'öze dönüş' demektir:

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



“ŞABAN: Şu kamyon tamir olsun bir kere. Malı İstanbul’a devirip nereye taşıyacaksak taşıyalım. Paramızı alalım. Ondan sonra gidersin köyüne.

ABUZER: Yok.

ŞABAN: Neymiş yok?!

ABUZER: Öyle olmuyor. Parayı alıyoz, yeni bir hamallık çıkıyor, git getir, indir, bindir, çıkart, boşalt, ezil, büzül, sil baştan. Levanta kokulu yastık yüzlerine kafamı koyup açık havada uyumayı, ava çıkmayı, domuz sıkısı boğma rakı içmeyi özlemesem bile, dağları özleyorum. Sonu yok bu işin” (Baydur, 2009: 357).

Yarı kentli de olsa üst sınıftan insanların küçümseyici tutum ve davranışları, rencide edici söz ve tavırları karşısında dışlandığını gören Şaban ile Abuzer’in dünyası, varsılların ya da kent soylu çevrelerin aksine karanlıktır. “Bir yerden bir yere ha babam gidip gelen” bu insanların mücadelesi, biraz da kendileriyledir. Sürekli iç çatışma içinde olmaları da bu yüzdendir. İki kişi yalnız kaldıklarında iş, eş ve çocuklarıyla ilgili dertleşirler. Ucu görünmeyen karanlık bir dehlizden kurtulma hayallerinde bile bir umut emaresi belirmesiz. Derin iç çatışmaların ifadesi olan diyalogdan kişilerin ait oldukları mekâna (köy) dönme arzusu çıkar. Ancak bu da kolay değildir. İşin içinde “elin günün eğlencesi olmak” da vardır. Şaban’ın, köyde yakın akrabaları tarafından “hamallığı bile beceremedi” diye başarısızlıkla suçlanmaktan korkması da bu yüzdendir. Nitekim bütün gün şehirde binlerce kilo eşyayı oradan oraya taşıma işini dayanılmaz bulan Şaban’ın da arzusu köye dönmektir ama iç dünyasındaki çatışmanın kaynağı, söz konusu arzuya ket vuran bir endişedir:

“ABUZER: Buralardan gitmek gerekir artık.

ŞABAN: Ben nereye gidebilirim buradan? Köye dönemem ki! Ulan derler adama, en aşağısı hamallık, onu bile yüzüne gözüne bulaştırdın derler. Muhtarlıkta, jandarmalıkta kral olamazsan kimse bir şey demez, hamallığı beceremezsen elin günün eğlencesi olursun. Başka iş tut diyeceksin he mi? Para gerekir onun için de Çiftçi olmak için para gerektiği gibi...” (Baydur, 2009: 347).

Abuzer’le aynı dünyanın yükünü taşıyan, kahrını çeken meslek arkadaşı Şaban’la vedalaşma sahnesi, okuyucuda duygu dalgasının kabarıp zirve yaptığı bir atmosfere dönüşür. Her ikisi de yaşadıkları bu duygu yüklü sahneye varmadan önce hem sözleriyle hem de tutum ve davranışlarıyla gerçek kimlik ve kişiliklerini sergilemişlerdir. Bundan sonra geçmiş ile gelecek arasında sıkışmış varlıklarını sorgulama sırası gelmiştir. Kişilerin geleceklerine ilişkin arzuladıkları şey, onurlu bir yaşamdır. Abuzer’in, üzerinden hamal kimliğini atarak küçümşenen hizmet sahnesinden çekilme kararını alması da bu yüzdendir. Aynı onurlu yaşamı arama arayışı olmasına rağmen işinde iyi bir gelecek görmeyen Şaban’ın bu mesleğe katlanmaya devam etmesi de aslında daha önce belirtildiği gibi sosyal çevresinde yadırganmaktan ve başarısızlıkla suçlanmaktan korkması nedeniyledir.

3.5. Dil ve Anlatım:

Memet Baydur’un bu oyununda dikkat çeken en önemli özelliklerden biri de **dil ve anlatım**dır. Bir tiyatro oyununda dilin fazla sanatkârane olmaması, konuşma diline yakın özellikler taşıması önemlidir. Amaç, ince fikirlerin, esprilerin, mizah yönü ağır basan yaratıcı şakaların seyirci tarafından kolayca anlaşılmasıdır. Baydur’un bu amaçla diyaloglarda buluşturduğu ciddi ve şakacı söylemler, oyuncuların eğitim düzeyleri, sosyal konumları, meslekleri ve konu bazındaki hedefleriyle doğrudan uyumludur. Değişik dozlarda sataşmalar, iğneleyici sözler, küfür içerikli yakıştırmalar bu uyum içinde düzenlenir. Kültürel göndermeler içeren şiirler, türkü sözleri, tekerlemeler, bilmeceler, argolar ironi yüklü ince bir gülmece havasında Baydur’ca bir dil kullanımını oluşturur.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



Oyun metninde alaycı, iğneleyici, esprili dil, sık sık hüzne yol açan olay ve olguların anlatımında açığa çıkar. Ayrıca şiir ve şarkı sözlerinin kullanımı da kişilerin eyleme ara verdikleri sohbet halindeki ara zamanlarda gerçekleşir. Metindeki duygunun altını çizmede şiir, şarkı, bilmece sözlerinden yararlanma yöntemi Baydur tiyatrosunun temel özelliklerinden biridir. Nitekim bu oyunda da bozuk kamyonu kurtarmak için bir çare aranırken hamal Şaban, gerilmiş sinirleri bir bilmece sözle gevşetme gayretindedir: “Çam ağacını oyarlar / İçine tinton koyarlar / Ağlama tinton ağlama / Senin de kulağını burarlar” (Baydur, 2009: 327).

Yazarın gerek teknik kadroyu oluşturmada ve gerekse şahıslar arasındaki diyaloglarda farklılıklara yönelmesi dikkatlerden kaçmaz. Her biri başka bir bölge veya yörenin insanı olan bu kişiler, doğal olarak farklı dil ve söyleyiş biçimleriyle sahneye çıkarlar. Aslında oyunu güçlü ve gerçekçi kılan etmenlerden biri de budur. Zira kullanılan argo kelimeler, sinir bozucu ifadeler, küfürlü benzetmeler, atasözü niteliğinde kalıplaşmış özlü sözler ve deyimler de kişilerin eğitim seviyeleri ve sosyal ortamlarıyla doğrudan örtüşmektedir.

Memet Baydur, bu oyunun birinci bölümünün sonunda oyunu yazarken uğraştığı dil sorunuyla ilgili düşüncelerini düştüğü bir notla belirtir. Oyunun tamamını “aksansız, lehçesiz düz ve arı bir İstanbul Türkçesiyle yazma”yı, hatta “birkaç bölge ağzını kullanma”yı da yazma keyfini azaltacağı ve yazma temposunu düşüreceği gerekçesiyle istemediğini ifade eder. Yazarın burada denediği dil, o zamana kadar hiç kullanmadığı bir yöntemeye dayanır: “Tümüyle karmaşık, birbirinin içine geçmiş, televizyon Türkçesi denilen felaketten son derece etkilenmiş, büyük şehir Türkçesine kıyasından bulaşmış, köyündeki lehçeden tastamam kopmamış bir “ÇORBA” Türkçesiyle yazmayı denedim” (Baydur, 2009: 345).

Kamyon'da kullanılan diyalog, kişileri tanıtmada etkindir. Konuşmalarından ve verdiği tepkilerden Abuzer'in Doğulu olduğu, meslek arkadaşı Şaban'ın da Karadenizli olduğu anlaşılabilir. Benzer ipuçları Zeynel ile Zülfü'nün de Ege, Denizli yöresinden köylü kimseler olduğunu gösterir. Kamyon şoförü Necati ile yardımcısı Recep'i de Orta Anadolu'dan büyük şehre göç etmiş köylüler olduklarını yine dilleri ele verir. Bunlar, dil ve davranışları köyden tamamen kopmamış olmakla birlikte daha düzgün ifadeler kullanabilen, diğerlerine göre nispeten rahat kimselerdir.

Memet Baydur tiyatrosunda teknik yapı, konu ve içerik birbirinden tamamen farklı olsa da dil ve anlatım biçimi ortak özellikler taşır. Zira Baydur, oyunların hepsinde genel olarak gülmeceyle hüznü dilin imkânlarını kullanarak büyük bir ustalıkla iç içe geçirmektedir. Yazarın oyun metinlerindeki eleştirel yaklaşımı, ironik bir anlatıma dayanır. Zira onun oyunlarında ironi, en önemli unsurlardan biridir. Memet Baydur, tanıklık ettiği dönemi ve toplumu genel koşulları içinde ele alırken olayları sürekli bir sorgulama ekseninde ve arka planıyla birlikte irdelemeyi esas alır. Bu durumda sorgulama ve eleştiri kaçınılmaz olur. İroni ise, yazarın dilinde bu kaçınılmaz sonucun bir ifade aracıdır. Nitekim Baydur'un, “Eleştirel İroni” adlı bir denemesinde ironiyi ne derece önemli bulduğu görüşü daha önce belirtildi.

Memet Baydur, köyde ve kentin varoşlarında yaşayan toplumun hayatındaki kültürel yapıyı, kişilerin ilişkilerinden sözlerine yansıyan söz ve ifade biçimleriyle tanıtmaktadır. Örneğin, “İşi olmayan şeytan, kuyruğuyla oynarmış”, “Avcı ne kadar hile bilirse... ayı da o kadar yol bilir”, “Ayıya gül vermişler de... çekmiş kıcını silmiş...” gibi tarihî darb-ı mesellerin yanında “Ağzının ve aklının ayarı olmamak”, “Dut yemiş bülbüle dönmek” deyimlerine de yer verir. Ayrıca köy yerinin ve kentin kenar muhitlerinin icadı olan ahlak dışı yakıştırma sözler ve aşağılayıcı küfürlü ifadeler de dikkat çeker: “Hendek mahsulu! Veled-i zina”, “manyak herif”, “pezevenk”, “hamsi beyinli”, “acımasız çakal”, “kıptiyoz bir herif”, “bozkır kertenkelesi”, “kıcı bo... bi hamal parçası”, “kancığın teki”... Bu ifadeler, kültürel bağlamda mevcut sosyal bünyeyi tanıtan ve taraflar arasındaki çatışmayı ortaya koyan çarpıcı göstergelerdir.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



Sonuç olarak *Kamyon*'da oyun kişileri, rahat davranışlarıyla, geleneğe dair alışkanlıklarıyla ve her şeyden önce ait oldukları yörenin dil ve söyleyiş biçimleriyle birlikte yer alırlar. Onların eğitim imkânından yoksun yetiştiklerine bakılırsa Batı kökenli kelimeleri telaffuz ederken hata yapmaları ve kimi kelimeleri yanlış anlamaları gayet doğaldır. Bu bağlamda kişilerin kullandıkları kelimeleri, argolu ifadeleri, hatta küfürlü sözleri de yazarın dildeki gerçekçi tutumunun eseri olarak anlamak gerekir.

3.6. Sonuç:

Memet Baydur, çağdaş Türk tiyatrosunun önde gelen oyun yazarlarından biridir. 1980-2001 yılları arasında çoğu Devlet Tiyatrosu sahnelerinde canlandırılan sayısı yirmiyi aşkın oyun yazmış, elde ettiği başarıyla adından söz ettirmiş bir sanatkârdır. *Kamyon*, Baydur'un ilk baskı tarihleri bakımından dokuzuncu sırada yer alan oyunudur. Bu eser, sıradan bir köy-kent insanının yaşantısını ya da toplumun farklı kesimleri arasındaki anormal ilişkileri dikkatlere sunan kaba bir komediden ibaret değildir. Yazarın metinde okuyucusuna yaşattığı duygular ve hissettirdiği acılar aslında hedefi de belirler. Oyun, köylü kentli insanın yaşantısına, ticari ilişkilerine; birbirini tanımak, birbiriyle ve kendileriyle yüzleşmek istemeyen emir kullarının iç dünyasına ayna tutar. Bu bakımdan merkezde genel olarak oyunun yazıldığı dönemin Türkiye'si vardır. Yazar, okuyucu ve izleyici hedef kitleye bu dönem Türkiye'sinin sosyal ve ekonomik gerçekleri üzerinden mesajlar verir.

Kamyon, sosyal hayatı farklı kesimleriyle birlikte temsil etme arzusunun bir ürünüdür. İşlediği konu itibarıyla toplumcu mahiyettedir. Yazar, toplumun belli bir kesiminin yaşam biçimini; bireylerin iç dünyasını, kişiliğini ve mizacını yansıtırken, en itici söz ve davranışlarını bile göstermekten çekinmez. Buna bakılırsa oyunun hakikati göstermek iddiasında olduğu söylenebilir. Eser, oyun kişilerinin dünyaları şahsında hayatın acıklı, gülünç, çirkin ve güzel yanlarına ışık tutar. Oyunda kader, çalışma azmi, ümit, ümitsizlik, gelecek kaygısı, şüphe, neşe, tasa, trajikomik durumlar bir arada yer alır. Oyunun her sahnesinde trajedi, komedi ve dramın belirgin özelliklerine rastlanır.

Kamyon, ailesinin geçimi için kendi sağlığını riske etmiş, çoluk çocuğundan aylarca ayrı kalmayı göze almış, kol gücünü pazarlık konusu etmiş ve işverenin emrinde her türlü küçük düşürücü söz ve davranışlara maruz kalmış; insanca bir yaşama, sosyal bir statüye hasret; kenara itilmiş, dikkatlerden uzak kalmış zayıf insanların yürek burkan hikâyesidir. Memet Baydur, geleceğini kazanmak için bütün varlığını ortaya koyan bu köylü göçmenlerin, hamalların iş sırasında yaşadıkları bir sorunu hikâye eder. Oyun, bu sorun üzerinden toplumun belli bir kesiminin iç dünyasına ayna tutar. Köylülerin ekonomik yetersizlikler içinde kendilerinden bir üst sınıfla mücadele ederken yaşadıkları korku ve kaygıları, yitirilmiş umutları hüznle karışık geleneksel mizah anlayışı temelinde yansıtılır. Bu durum, yazarın toplumcu gerçekçi sanat anlayışının da bir göstergesidir.

Memet Baydur'un oyunlarının pek çoğu memleketin siyasal, toplumsal ve kültürel meselelerini tartışmaya açar. Bu bakımdan oyunları bir 'sorgulama tiyatrosu' kimliğini taşır. *Kamyon*'da da toplumsal problemler aynı temelde ele alınır ve eleştirel bir bakış açısıyla irdelenir. Oyunda tartışılan, sorgulanan ve eleştirilen bireysel, sınıfsal, toplumsal ve evrensel pek çok konunun bir araya gelmiş olması, tesadüf değildir. Aksine bu yolla okuyucuda/izleyicide dönemin ve toplumun koşullarına, ülkenin temel problemlerine dair bir bilgi ve bilinç düzeyini oluşturma amaçlanır. Oyunlarında 'düşsellik' ile 'gerçek' arasında sağlam köprüler kurmakta başarılı olan Memet Baydur, metinde okuyucuyu, sahnede seyirciyi düşündürmekte, yer yer duygulandırıp hüznlendirmekte ve bazen de ağlanacak haline güldürmekte aynı başarıyı fazlasıyla yakalayabilmiş usta bir yazardır.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



KAYNAKÇA

- ATA, İhsan, (2008): Memet Baydur'un Bozuk Türkiyesi: Kamyon", **Milliyet/Tiyatro** 28 Haziran 2008; <http://blog.milliyet.com.tr/tiyatro/Blogger/> ET: 01.04.2013.
- BAYDUR, M., (1990). **Cumhuriyet Kızı**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- BAYDUR, M., (1991). **Yangın Yerinde Orkideler**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- BAYDUR, M., (1993a). "Limon", **Toplu Oyunları 1, Boyut Tiyatro/ Oyun Dizisi 12**, Boyut Yayınları, İstanbul.
- BAYDUR, M., (1993a). "Yalnızlığın Oyuncakları", **Toplu Oyunları 1, Boyut Tiyatro/ Oyun Dizisi 12**, Boyut Yayınları, İstanbul.
- BAYDUR, M., (1993b). "Aşk", **Toplu Oyunları 2, Mitos Boyut Tiyatro/ Oyun Dizisi 20**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- BAYDUR, M., (1993b). "Düdüklüde Kıymalı Bamya", **Toplu Oyunları 2, Mitos Boyut Tiyatro/ Oyun Dizisi 20**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- BAYDUR, M., (1993b). "Vladimir Komarov", **Toplu Oyunları 2, Mitos Boyut Tiyatro/ Oyun Dizisi 20**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- BAYDUR, M., (1994b). "Tensing", **Mitos Boyut Tiyatro/ Oyun Dizisi 35**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- BAYDUR, M., (1995b). "Kutu Kutu", **Mitos Boyut Tiyatro/ Oyun Dizisi 48**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- BAYDUR, M., (2002). "Eleştirel İroni", **Uccello'nun Kuşları**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BAYDUR, M., 2009, "Kamyon" **Tiyatro Oyunları (Bütün Eserleri 5)**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- GRAF, Sevgi Şebnem (2008), **Memet Baydur'un Oyunlarında Uygarlık ve Uygur İnsan**, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- GÜRZAP, C.,(2002). "Memet Baydur'un Anısına", **Memet Baydur'un Ardından/ Elveda Dünya Merhaba Kâinat**, Tiyatro/ Kültür Dizisi 47, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul.
- HIZLAN, D., (2002). "Memet Baydur'un Ardından", **Memet Baydur'un Ardından/ Elveda Dünya Merhaba Kâinat**, Tiyatro/ Kültür Dizisi 47, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul.
- ŞENER, S., YÜKSEL, A. ve ELMAS, F.,(2002). **Memet Baydur'un Ardından/ Elveda Dünya Merhaba Kâinat**, Tiyatro/ Kültür Dizisi 47, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul.
- ŞENER, Sevda (2011). "Memet Baydur Tiyatrosu", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S. 31/1.
- TANPINAR, A. H. (1985). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 6. Bsk., Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- YALÇIN, A. ve AYTAŞ, G. (2002). **Tiyatro ve Canlandırma**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- YÜKSEL, A. (2011). "Aramızdan Ayrılışının 10. Yılında Memet Baydur: Giderken Bize Oyunlarını Bıraktı", **Sahne**, Kasım-Aralık 2011.
- YÜKSEL, A., (2002). "Memet Baydur Başını Alıp Gitmiştir Neyse Ki Oyunları Bizde" **Memet Baydur'un Ardından/ Elveda Dünya Merhaba Kâinat**, Tiyatro/ Kültür Dizisi 47, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013

