



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/ Issue 12 (Eylül/ September 2023), s. 534-547.
Geliş Tarihi-Received: 24.07.2023
Kabul Tarihi-Accepted: 20.08.2023
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.1332216

**Başar Sabuncu'nun *Şerefiye* Adlı Tiyatro Oyununda
Toplumcu Edebiyat, Özne ve İktidar**

*Socialist Literature, Subject and Power in the Play *Şerefiye* by Başar Sabuncu*

Turhan KOÇ*
Abdullah ŞENGÜL**

Öz

Bu çalışma, Başar Sabuncu'nun 1966 yılında yazdığı *Şerefiye* adlı oyununun toplumcu edebiyatın ilkeleri açısından ve Michel Foucault'nun kavramsallaştırdığı özne ve iktidar ilişkileri bağlamında incelenmesi hakkındadır. Çalışmanın öne çıkan iki amacı söz konusudur. Bunlardan birincisi, toplumcu etiketinin sınırlarını genişleterek bu kapsamda incelenebilecek edebî üretimlerin değerlendirilmesine katkı sunmak; ikincisi, yazarın iktidarının, toplumcu bir metnin anlamlandırılmasındaki rolünü belirlemektir. Buradan hareketle ilk olarak, genel literatürde toplumculuktan ne anlaşıldığı ve kavramın ideolojik sınırlarının ne olduğu araştırılacak, devamında ilgili tabirin kapsam alanının genişletilebileceğine dair öneriler sunulacaktır. Toplumculuk söz konusu olduğunda ve bu minvalde üretilen edebî metinler dikkate alındığında kavramın, Marksist estetikle sınırlandırılarak ele alındığı söylenebilir. Makalede, bu bakış açısı tartışmaya açılarak ilgili tabirin daha geniş bir çerçeveye sahip olduğu iddia edilecektir. Daha sonra *Şerefiye* oyununda toplumculuğun ne şekilde görünür kılındığına odaklanılarak eser, özne ve iktidar ilişkisi göz önüne alınarak değerlendirilecektir. Öncelikle, sınıf, toplumsal rol ve toplumsal cinsiyet rolleri gibi, metin boyunca süregelen çatışmalar, ekonomik altyapının belirleyiciliğinde ve Foucault'nun terminolojisiyle ilişkilendirilerek çözümlenecektir. Sonuçta, iktidar lehine sürekli işleyen özneleştirme pratiklerinin, özelde *Şerefiye*'de, genelde toplumcu metinlerde nasıl uygulandığı üzerinde durularak okurun, söylemsel bir pratik olan metin aracılığıyla ve ideolojinin belirleyiciliğinde yazarın iktidarına tabi kılınmasının teknikleri ortaya konup tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Toplumculuk, Marksizm, Tiyatro, *Şerefiye*, İdeoloji, İktidar.

Abstract

This study is about the analysis of Başar Sabuncu's 1966 play *Şerefiye* in terms of the principles of socialist literature and the relations of subject and power as conceptualized by Michel Foucault. The study has two prominent aims. The first of these is to contribute to the evaluation of literary productions that can be analyzed within this scope by expanding the boundaries of the label socialist; the second is to determine the role of the author's power in making sense of a socialist text. From this point of view, firstly, what is understood as socialism in the general literature and what the ideological limits of the concept are will be investigated, and then suggestions will be made for expanding the scope of the related term.

* Arş. Gör., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir/Türkiye, e-posta: trhnkcc@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0821-8410.

**

When it comes to communitarianism and the literary texts produced in this regard, it can be said that the concept is handled by limiting it to Marxist aesthetics. In this article, this point of view will be discussed and it will be argued that the term has a broader framework. Then, by focusing on how socialism is made visible in the play *Şerefiye*, the work will be evaluated in terms of the relationship between subject and power. First of all, conflicts such as class, social role and gender roles, which persist throughout the text, will be analyzed in relation to Foucault's terminology and under the determination of economic infrastructure. Finally, the techniques of subordinating the reader to the author's power through the text, which is a discursive practice, and under the determination of ideology will be revealed and discussed by focusing on how the practices of subjectification, which constantly work in favor of power, are applied in *Şerefiye* in particular and in socialist texts in general.

Keywords: Socialism, Marxism, Theater, *Şerefiye*, Ideology, Power.

1. Giriş

Genel literatürde toplumculuk kavramının, Marksizm’le ilişkilendirildiği görülür. Bu doğrultuda, ilgili kavramın tek bir ideolojik tavır alışı ilintili olduğu ve yalnızca bu temelle ortaya konan edebî üretimlerin toplumcu edebiyat çatısı altında incelendiği söylenebilir. Sanatı işlevsel bir bağlamda ele alan toplumcu yazar ve teorisyenler, Marksizm’in felsefi, siyasi ve tarihsel savunularını tartışmasız kabul edip bu inançtan hareketle geleceğin sosyalist toplumunun inşası için edebiyata dolaysız bir rol biçer. Böyle bir bakış açısından toplumcu etiketi altında değerlendirilebilecek edebî metinlerin, sanatın amacı ve işlevi bakımından iki temel niteliği taşıması gerektiği söylenebilir. Bunlar, faydacı (işlevsel/pragmatik), bilgisel bir sanat anlayışı ve ideolojinin sınırları içerisinde dolaşan propagandist bir tavrıdır. Bu perspektifin doğurduğu sonuç, sanat olgusunun arkasında yatan temel prensibin estetik/güzellik gibi soyut bir mefhum olmadığı, aksine, faydacı/pragmatist ve bilgisel bir öze dayandığıdır. Gennadiy N. Pospelov’a göre, bir sanat eserinin muhatabı (okur, seyirci ya da dinleyici), onun “yapıntı/yaratı” olduğunun bilincindedir. Buna karşın, eserde sunulan “toplumsal-tarihsel” özellikli “karakterlere” bir anlam vermeye çalışır. Sanatın, “bilgi öğretisi işlevi” tam olarak burada gerçekleşir (1995, s. 81).

Burada vurgulanması gereken önemli kavram ideolojidir. Marksist anlayışa göre, “bir toplumun ideolojisi o toplumdaki egemen sınıfın çıkarlarını korumaya, onları meşrulaştırmaya yöneliktir” (Moran, 2002, s. 44). İdeoloji ve sanat ilişkisinin görüldüğünden daha karmaşık bir birliktelik oluşturduğuna yönelik tartışma yürüttüğü çalışmasında Terry Eagleton, öncelikle, “vulgar Marksist” bakış açısından, sanatın ideolojiyi doğrudan yansıttığını düşünen görüşe değinir. Bu “aşırı pozisyon” şeklinde nitelediği yaklaşıma göre edebiyat, “belirli bir sanat biçimi içerisinde ideoloji dışında” bir şey değildir. “Yani edebiyat eserleri, yalnızca dönemlerinin ideolojilerinin bir ifadesidir (2014, s. 31). Benzer şekilde Plehanov da ideolojiye sıklıkla atıf yapar ve Eagleton’un eleştirdiği yerde konumlanır. Ona göre, her ideolojinin, “-sanat ve edebiyat da dâhil olmak üzere- belli bir toplumun ya da sınıflara bölünmüş bir toplumdan söz ediliyorsa, belli bir sınıfın eğilimlerini ve ruh hallerini ifade ettiği açıktır” (1987, s. 9). Plehanov’un buradaki vurgusunda ve teorisinin genelinde sanat eseri ve ideoloji arasında dolaysız bir ilişki ve ideolojinin tahakkümünde şekillenen bir sanat anlayışı söz konusudur.¹

¹ Buna karşın Plehanov’un ideolojik telkin yani propaganda ile edebî üretim arasında bir set çekme gayreti içinde olduğu bilinir. “Toplumsal ögenin önemini vurgulayan, ama yazınsal düzeyin de öncelikle göz önünde bulundurulması gerektiğini söyleyen, dolayısıyla propaganda ile yazın arasında uzaklık koyan Plehanov” (Oktay, 1986, s. 23), bu tavrından ötürü özellikle Sovyetlerde, uzun yıllar görmezden gelinmiştir. Troçki gibi bir öncünün de, Bolşevik Devrimi’nden sonra sanatın nasıl teşekkül etmesine dair düşüncelerinin kökünde, propagandist tavra bir mesafe koymak vardır. Ayrıca Parti, ideolojik telkin noktasında sanatçıyı zorlamamalı, onun eserinin özgürlüğünü sınırlamamalıdır. Ona göre, “sanatçıların Devrim’in yaşayan bir dokusu haline geldikleri ve Devrim’e dışardan değil içerden baktıkları ölçüde, bugün için kısmî de olsa, sanatta

Marksist estetikte, metin çoğu zaman, ideolojik bir tavır alışı aracı konumuna indirgenir. Amaç, topluma, içinde yaşadığı koşulların yani kapitalizmin ne kadar kötü ve yozlaştırıcı olduğunu göstermek, kişilerin tek tek sınıfsal rollerinin farkına varmasını sağlamak, onlara, sınıflar arası çatışmanın özünü öğretmek ve sosyalizme giden yolda onu bilinçlendirerek sınıfsız topluma giden yolu açmaktır. Görüldüğü üzere, sanatın özündeki fayda olgusu, Marksist estetikte, ideolojik bir hüviyete bürünür. İngilizcedeki "socialist" kelimesinin Türkçe tercümelerinden biri olan (diğeri sosyalisttir) toplumculuk da temelde, Marksizm'le özdeşleşmiş bir ideolojik konumlanışın terimleşmiş hâlidir. Bu minvalde kaleme alınan eserler toplumcu edebiyatı meydana getirir.

Marksist ideolojinin etkisinde üretilen Türk edebiyatının toplumcu metinlerinin incelenmesinde, teorinin Sovyetlerdeki biçimi olan sosyalist gerçekçiliğin de dikkate alınması gerektiği söylenebilir. Çünkü bu sanat anlayışı, Türkçe literatürdeki genel kabullerin kaynağı konumundadır. Sosyalist gerçekçiliğin, 1934'teki kongrede, Maksim Gorki tarafından sıralanan kıstaslarını Hasan Bülent Kahraman, "tezli oluşu", "kolektivizm", "iyimserlik", "eğitsel niteliği" yönlerinden açılar (2000: 50). Kahraman'ın değerlendirmesinde, söz konusu teorinin çok genel hatlarla dile getirildiği söylenebilir. Nitekim, bu anlayışın en belirleyici özelliklerinden bir tanesi olan iktidara bağlılığından yani, Sovyet Komünist Partisi'nin güdümünde ve onun direktifleri doğrultusunda geliştirilen bir edebiyat oluşundan söz edilmez. Ayrıca, geleceğin sosyalist insanını belirginleştirmek ve onu güncel hakikat" gibi sunmak anlamına gelen, özünde gerçekçilikle bağdaşmayan devrimci romantizm -ki György Lukacs'ın şiddetle karşı çıktığı ilkelerin başında bu gelir (Lukacs, 1979: 139-140)- olgusuna değinilmez. Devrimci romantizm anlayışının bir çıktısı olan olumlu tip, sosyalist gerçekçi edebiyatın kendine özgünlüğünün önemli bir parçasıdır.² Buna göre, tarihsel materyalizm düşüncesinin ve determinist bakış açısının gereği olarak komünizm, tarihsel bir zorunluluk olarak öne sürülür. Geleceğin bu, henüz değilse de nihayetinde gerçekleşecek hakikati doğrultusunda insan, komünist niteliklere sahip bir kimliğe bürünecektir. Dolayısıyla, güncelde mevcut değilse bile, gelecekte zorunlu bir şekilde var olacak bu insan tipini sosyalist gerçekçi bir metinde anlatmak, gerçeklikten sapmak değil, aksine, geleceğin hakikatini önceden ortaya koymak anlamına gelir. Olumlu tip de bütün bu varsayımın kurgusal düzlemde vücut bulmuş hâlidir. Sovyet kuramcılarına göre burada, teorinin gerçeklikle çelişen bir tarafı yoktur ve devrimci romantik tavır, Sovyet edebiyatını, burjuvazi gerçekçiliğinden ayıran yegâne unsur olarak öne çıkar. Sonuçta Marksist estetik, Sovyet durağında, angaje, partizan ve rejimin çıkarları doğrultusunda inşasına çalışılan insan tipini yaratma amacına hizmet eden araçsal bir mahiyete bürünür. Bütün bu çıkarımların, sosyalist gerçekçi edebiyat teorisinin, bir anlamda, ortaya çıktığı anavatanına özgünlüğünün altını çizdiği söylenebilir.

Özellikle 1940'tan sonra ciddi bir yekûn meydana getiren Marksist temelli Türk edebî üretimleri, birçok çalışmada, sosyalist gerçekçi kıstaslarla değerlendirilmiştir. Ayrıca bu metinler genel olarak toplumcu edebiyat kategorisine dâhil edilmiştir. Sonuçta, doğru bilincin temsilcisi olumlu tip, Marksist ideoloji, devrimci romantizm, toplumsal fayda, burjuvazi eleştirisi, ekonomik alt yapının tahakkümü ve ezen-ezilen merkezli sınıf çatışması odaklı bir inceleme ortaya konmuştur.

yansımasını" bulacaktır (1976, s. 12). Troçki'nin bu görüşleri de dikkate alındığında, Marksist estetiği, tartışmasız angaje ve propagandist bir sanat telakkisi addetmemek gerekliliği ortaya çıkar. Buna karşın, Lenin'in ölümünden sonra Stalin'in yönetimi devralması ve özellikle 1930'lardan sonra Jdanov'un sanat politikasındaki tahakkümü, yani "Sosyalist Gerçekçi anlayış", Marksist estetiği angaje/propagandist/devletin güdümünde bir araç kılar ve bugüne değin süregelen tartışmaların yörüngesini belirler.

² "Devrimci romantizm" anlayışı ve "olumlu tip"e dair derli toplu bilgi için Berna Moran'ın *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (2002, s. 61-62) kitabına bakılabilir.

Literatürdeki genel kabulün dışında, toplumculuğun ideolojik kapsamını tartışmaya açan isimler de söz konusudur. Örneğin Hüseyin Nihal Atsız, “Sosyalizm Maskaralığı” başlıklı yazısında, “[t]oplumculukla sosyalizm aynı şey değildir. Toplumculuk milliyetçi bir halkçılıktır” (1992, s. 346) diyerek kavramı kendi ideolojik konumlanışının sınırlarına dâhil eder. Alparslan Türkeş de bu tabiri, *Dokuz Işık*’tan dördüncüsü olarak ele alır ve kendi ideolojik perspektifinden hareketle anlamlandırır (1976, s. 21-25). Atsız ve Türkeş’in savunuları, toplumculuğun, politik bir anlam çerçevesine sahip olduğunu gösterir. Ayrıca, Hülya Argunşah, “Millî Edebiyat” başlıklı yazısında, Mehmet Âkif Ersoy’u “toplumcu bir şair” addetmesiyle, genel literatürün dışına çıkar ve kavramın kapsamını genişletir (2015, s. 224). Buradaki vurgular, ilgili tabirin tek bir ideolojinin tekeline alınışının tartışmaya açık bir yaklaşım olduğunu gösterir. Farklı dünya görüşlerinin de, kendi idealleri doğrultusunda toplumları yönlendirme ve değiştirme niyeti taşıdığı iddia edilebilir.

Marksizm’in sanattan beklentileri ve ona yüklediği misyon dikkate alındığında, başka ideolojilerden mülhem üretilen eserlerin de benzer dayatmalar içerebileceği dile getirebilir. Temelde, Marksist bir edebî üretimdeki maksadın, okuru sosyalizme davet etmek, onu bu açıdan bilgilendirmek ve güdülemek olduğu tekrar belirtilmelidir. Farklı ideolojik konum alışlardan hareketle ortaya konan herhangi bir toplumcu metin de ilgili ideolojinin kabul görmesi noktasında işlevselliğe sahip olacaktır. Toplumcu eserlerin araçsallığının bu çalışmada özellikle vurgulanması, bir anlamda, bu tarz edebî üretimlerin propagandist yanını açığa çıkarmak niyetini taşır. Propagandanın olduğu yerde, gerçekliğin sınırlı bir şekilde sunumu söz konusudur. Yazar, kendi ideolojik perspektifinden mülhem, okura bir bakış açısı teklif eder ve edebî üretim aracılığıyla bunu somutlayarak, sunduğu ideolojik bakış açısının ürettiği bilginin, tek gerçekmiş gibi algılanmasına gayret eder. Bu durum, özne ve iktidar kavramlarıyla anlamlandırılabilir bir nitelik taşır.

İktidar dendiğinde yalnızca, bir devletteki egemen güçlerin anlaşılmasının ve kavramın çok daha girift ve kapsamlı bir yanının olduğunun altını çizmek gerekir. Michel Foucault’ya göre iktidar, “mümkün eylemler üzerinde işleyen bir eylemler kümesidir: Eyleyen öznelerin davranışlarının kaydolduğu imkân alanı üzerinde yer alır: Kışkırtır, teşvik eder, baştan çıkarır, kolaylaştırır veya zorlaştırır” ve “ancak eylemde bulundukları ya da bulunabilecekleri ölçüde eyleyen özne ya da özneler üzerinde eylemde bulunma biçimidir” (2014, s. 74).

Foucault’nun terminolojisinden hareketle ele alınan iktidarın, yönetsellik olan ilişkisinin vurgulanması, çalışmanın kavramla ilgisinin ortaya konabilmesi açısından önemlidir. “Esasen iktidar, iki rakip arasında bir çatışma ya da biriyle öteki arasında bağ kurulmasından daha ziyade, bir ‘yönetim’ sorunudur” ve “yönetim” sözcüğü, “sadece siyasi yapıları ya da devletin yönetilmesini anlatmakla kalm[az], bunun yanı sıra, bireylerin ya da grupların davranışlarına nasıl yön verilebileceğini (çocukların, zihinlerin, toplulukların, ailelerin, hastaların yönetilmesi) de göster[ir]” (Foucault, 2014, s. 74-75). Bu kısma değin, toplumcu metinlerin ideolojik araçsallık niteliği üzerine söylenenler ve özellikle teorisinin Sovyet versiyonu olan sosyalist gerçekçiliğin edebiyata yüklediği misyon göz önüne alındığında, iktidar ve yönetsellik vurgularıyla, ilgili edebî bakış arasında irtibat kurmak imkânı doğar. Sovyetlerde, sosyalist gerçekçilik uygulamasının dayatılmasının temel gerekçesi, bireylerin ya da grupların davranışlarına nasıl yön verilebileceğini ortaya koymak, onları yönlendirmek ve yönetmektir. Buradan yola çıkıldığında hemen bütün güdümlü ve ideolojik telkin maksatlı kaleme alınan edebî üretimlerin, Foucault’nun iktidar formülasyonu ile anlamlandırılabilir dile getirilebilir. Yani, sosyalist gerçekçilik teorisi ve pratiğinin, tek tek okurların eylemlerinin

yönlendirilmesi ve yönetilmesi, diğer bir deyişle özneleştirilmesi için edebiyattan faydalandığı iddia edilebilir.

Foucault'ya göre "özne" sözcüğünün iki anlamı vardır. "Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ed[er]" (2014, s. 63). Burada, iktidarın kişiyi özneleştirme tekniği, "sorunsallaştırma" kavramıyla birlikte ele alınıp somutlanabilir. Mesela, delilik deneyimi özelinde, delilikle ilişkilendirilen belli davranış biçimi ya da biçimleri, tarihin belirli bir anında sorun olarak kabul edilir. Sonrasında, söylemsel pratikler (psikoloji, psikopatoloji, kriminoloji gibi bilgi üreten alanların) ve söylemsel olmayan pratiklerin (hapishane, hastane, klinik gibi kurumların) nesnesine dönüştürülür. Bu davranış biçimi, (yani delilik ve delilik olarak sınıflandırılacak davranış biçimleri, deneyimler), Foucault'nun "hakikat oyunları" adını verdiği sistemlere dâhil edilir. Bundan sonra, ilgili sistem tarafından üretilen hakikatler, diğer deyişle bilgiler, bu davranış biçimini tanımlayıp sınıflandırır. Yani, delilik deneyimi, üretilen bilgiyle birlikte, bir yere konumlandırılır. Kişi de, üretilen bu bilgidен hareketle, kendisini, bu hakikat oyunu içinde deli olarak damgalayarak kendi durumunu bir hakikat gibi algılar, böylece kendisini bu deneyimin öznesi kabul etmiş olur. Sonuçta, hakikat oyunları sisteminin kendisi için tanımladığı ve hudutlarını çizdiği kimliğe bürünür. "İnsanlar bu deneyimlerin öznesi olmayı kabul ettiklerinde, davranışlarını da deneyimlerin içerimlediği normlara göre sınırlandırarak, yani modern kapitalist toplumun ihtiyaç duyduğu disiplini içselleştirecektir" (Keskin, 2011: 16).

Aynı yargı, toplumcu metinlerin araçsal kılınışıyla, Marksizm'in ihtiyaç duyduğu disiplinin okurlar tarafından içselleştirilmesi noktasında da öne sürülebilir. Foucault, ayrıca vurgulamamış olsa da onun terminolojisinden yola çıkıldığında bir edebî metnin ürettiği bilginin, söylemsel pratik biçiminde değerlendirilmesi gerektiği ifade edilmelidir. Dolayısıyla toplumcu edebiyat kapsamındaki ideolojik telkin odaklı üretimlerin hemen tamamında, belli teknikleri haiz bir özneleştirme süreci işler. Sonuç olarak toplumcu bir edebî ürün, belli bir ideolojik iktidarın güdümündeki yazarın, metin vasıtasıyla okuru özneleştirme mekanizmasının unsurlarını doğal olarak içinde barındırır ve her okuma deneyimiyle sistemin çarkları iktidar(ların) lehine durmaksızın işler.

Bu çalışmada, Başar Sabuncu'nun 1966 yılında kaleme aldığı *Şerefiye* adlı oyunu, toplumcu edebiyatın ilkeleri doğrultusunda ve özne ve iktidar ilişkileri çerçevesinde çözümlenecektir. Daha sonra, adı geçen oyunda toplumculuğun nasıl görüldüğüne odaklanılarak eser, Michel Foucault'nun kavramsallaştırdığı özne ve iktidar ilişkisi dikkate alınarak çözümlenecektir. Böylelikle ilk olarak, metin dâhilinde görünür kılınan sınıf, toplumsal rol ve toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki çatışma, Foucault'nun terminolojisiyle ilişkilendirilerek değerlendirilecektir. Sonuçta, iktidar lehine işleyen özneleştirme pratiklerinin, özelde *Şerefiye*'de, genelde toplumcu metinlerde nasıl uygulandığı üzerinde durularak okurun söylemsel bir pratik olan metin aracılığıyla ve ideolojinin belirleyiciliğinde iktidara tabi kılınmasının teknikleri ortaya konacaktır.

Çalışmanın öncelikli amacı, *Şerefiye*'den yola çıkarak toplumcu etiketi altında değerlendirilebilecek edebî ürünlerin incelenmesine yönelik bir katkı sunmaktır. Yazarın metin vasıtasıyla sahip olduğu iktidarı, ideolojik bir konumlanış bağlamında kullanmasının, toplumcu metinlerin anlamlandırılmasındaki rolünün belirlenmesi de çalışmanın amaçları arasındadır.

2. Toplumcu Edebiyat ve Şerefiye

Başar Sabuncu, *Şerefiye* adlı metnini 1966 yılında kaleme alır. Oyun, fabrika bekçisi Sabri Şengil'in gecekondusunda geçer. Sabri, karısı Sabiha, oğlu Yılmaz, kızı Saadet ve babasıyla birlikte, henüz damı tamamlanmamış bir gecekonduda yaşamakta ve kıt kanaat geçinebilmektedir. Eser, Sabri'nin çalıştığı fabrikanın sahibi Tahsin'le karısı Nezahat'ın ziyareti için hummalı bir hazırlık süreci içindeki ailenin telaşının sunulmasıyla başlar. Bu ziyaretin amacı, gece bekçisi Sabri'nin, bir hırsızı yakalaması ve patronunun parasını, tek kurşuna dokunmadan kurtarmış olmasıdır. Böylelikle iki farklı sınıfa mensup insanlar, ortak bir mekânda buluşturulmuş olur. "[Ş]eref verdikleri evden bir şerefiye almaya gelen" (Özbek, 2023, s. 44) Tahsin ve karısı, ziyaretlerinin ilk anından itibaren zoraki ve yapmacık tavırlarla, ev sahiplerinin kendilerine sunduğu her şeyi beğenmeye çalışır. Sabri, gösterdiği kahramanlık neticesinde patronundan maddi bir mükâfat beklerken Tahsin, onlara destek olmak amacıyla evin küçük kızı Saadet'i evlat edinme teklifinde bulunur. Aile, evlerine kadar gelip kendilerine "şeref veren" patronun bu teklifini reddedemez. Ticari bir anlaşmanın tatlıya bağlanmasını andırır bir şekilde Tahsin'le Sabri bu konuda el sıkışır. Onlar gittikten sonra, babasının, patronu karşısındaki tavizlerini ve acizliğini artık kabullenemeyen Yılmaz, Sabri'yle tartışır. Sonuçta babası onu evden kovar.

Oyunun ikinci bölümü, yağmurdan dolayı gecekonduya dolan suyun elbirliğiyle boşaltılmasının çalışılmasıyla başlar. Bu sırada Tahsin kapıyı çalar. Onlara Saadet'in kaybolduğu haberini verir. Patronun bu ikinci ziyaretinde, bir önceki nezaketinden eser yoktur. Tahsin konuştukça, onun asıl kaygısının, küçük kızın kaybolması değil, kendisinin adının bu olaya karıştırılmaması olduğu anlaşılır. Sabri ve Sabiha, patronun bu isteğini de reddedemez. Polise gitmek için evden çıkacakları sırada Yılmaz, Saadet'le birlikte gelir. Küçük kız kaybolmamış, askere giden bir arkadaşı yerine dolmuş şoförlüğü yapan Yılmaz tarafından sahip çıkmıştır. Onların gelişiyile ortam bayram havasına bürünür. Tahsin, giderayak Saadet'i tekrar götürmek istediğini dile getirirse de Sabri bu sefer, güzel bir dille buna müsaade etmez. Patronu, ilk bölümdeki aksine, ailenin fakirliğini yüzlerine vurarak evi terk eder. Böylelikle aralarındaki sınıf farkının altını iyice çizmiş olur. Sonuçta, Yılmaz'ın ve Saadet'in dönüşleriyle tekrar bir araya gelen aile, mutluluk içinde gecekondunun eksiklerini gidermek için işe koyulur.

Şerefiye'nin geneline dair bir bakış, söz konusu metnin yazarının ideolojik konumunu ortaya koyar. Burada, gecekonduda yaşayan, sömürülen sınıfa mensup işçi/emekçi Sabri ve ailesiyle; sermayeyi ve sömüren sınıfı temsil eden fabrika sahibi Tahsin ve karısı Nezahat'ın sınıfsal çatışması gündeme alınmıştır. Marx ve Engels'e göre, "[B]üğüne kadarki her toplum biçimi ezen ve ezilen sınıfların karşıtlığına dayanmıştır" (2015, s. 55). Teorinin, insanlığın tarihsel gelişiminin dinamiği biçiminde değerlendirdiği sömüren ve sömürülen arasındaki bu çatışma, *Şerefiye*'nin de temel çıkış noktasıdır. Dolayısıyla, genel literatürde benimsendiği şekliyle, Marksist eğilimli bir toplumcu edebî üretimle karşı karşıya olunduğu ortadadır. Oyun kişilerinin temsil ettikleri her bir sınıf, Lev Troçki'nin sözleriyle ifade edilirse, "birey aracılığıyla konuşur. Aynı zamanda, ulusal gereksinimler için de geçerlidir bu, çünkü hem ulus üzerinde egemenlik kuran hem de edebiyatı kendine hizmet ettiren sınıf, ulusun ruhunu belirleyecektir" (1976, s. 216-217). Hâl böyle olunca, bu oyun kişileri, Ahmet Oktay'ın başka bağlamda dile getirdiği gibi, "öz bilinçleri ile davranamazlar hiçbir zaman, somut ilişkilere girip girmezler; yazarın düşüncelerinin taşıyıcılarıdır" (1986, s. 15).

Şerefiye'de süregelen çatışmalar, toplumsal roller ve toplumsal cinsiyet rolleri aracılığıyla görünür kılınır. Bu çatışmalarda belirleyici olan ise sınıfsal rollerdir. Söz konusu roller, bir anlamda toplumun ve ona ait kültürün beklentileri ve gizli elinin sürekli müdahalesiyle oluşmuş ve oluşmaya devam eden dinamik bir yapıya sahiptir. Tek

tek kişiler üzerindeki etki güçleri dikkate alındığında, bir iktidar alanı olarak değerlendirilebilirler. Her bir rol, kültür aracılığıyla kişilere farklı dozlarda gark edilir. Sonuçta, kültürel iktidarın güdümünde toplumsal, toplumsal cinsiyet ve sınıfsal rolünü giyinmiş özneler ortaya çıkar ve bu yekûn, toplum denen yapıyı meydana getirir. Bu zorla ve şiddetle gerçekleşmeyen, kişinin üzerinde düşünmediği ve elde etmek için genelde çabalamadığı bir özne olma hâlidir.

Sabri'nin baba olarak oğlu Yılmaz'la yaşadıkları; Sabri'nin babasının hem oğluyla hem de gelini Sabiha'yla sürtüşmeleri; geleneksel aile yapısının gereği olarak evin maddi refahından yani geçiminden sorumlu erkeğin (Sabri'nin), bu görevini yerine getiremeyişinden kaynaklı, karısının ve oğlunun gözünde değersizleşmesi gibi hususlar, özde ekonomik sıkıntıların yarattığı bir karmaşa ve çatışma doğurur. Ayrıca, Sabri'nin, erkek ve baba olması hasebiyle, yine geleneksel aile yapısı normları kapsamında sahip olduğu iktidar alanı, onun, sınıfsal olarak kendisinden üst konumda bulunan ve ekonomik akıbetinin belirleyicisi durumundaki fabrika sahibi Tahsin'in karşısında ezilmesiyle sarsılır. Oyun boyunca para, Karl Marx'ın deyişiyle, "bütün güçleri kendinde toplamış bir varlık olarak" (1980, s. 31) hemen bütün ilişkilerin akıbetini belirler. Kısaca, eserin bütününde ayrı ayrı ve çoğunlukla birbirinin içine geçmiş bir hâlde görünür kılınan çatışma unsurları, sınıfsal, toplumsal rol ve toplumsal cinsiyet rolleri ile Marksist teorinin odak noktalarından biri olan ekonominin belirleyiciliği gibi bağlamlar dikkate alınarak anlamlandırabilecek bir nitelik taşır.

3. Sınıf Çatışması ve Bir Egemen Sınıf Portresi

Şerefiye'de Tahsin ve karısı, Sabri ve ailesiyle samimiyetsiz bir biçimde ilişki kurar, hemen her hareketlerinin arkasında küçümseme ve alaya alma söz konusudur. Hane halkı ise onların bu muamelesini, anlamazdan gelerek karşılar. Metinde, Sabri, karısı Sabiha ve babaları ne kadar samimi bir şekilde misafirlerini ağırlama niyetindelerse, diğerleri o kadar yapmacıklıkla onlara karşılık verir. Bu durum, birinci bölüm boyunca âdeta okurun ve seyircinin gözüne sokulur. Tahsin, hiç beğenmediği, hatta tiksindiği hâlde Sabri'nin gecekondusunu ve onların kendilerine sunduğu her şeyi uydurma gerekçelerle ve onlardan biri gibi görünerek özlediği ve arzusunu duyduğu yaşam biçimi olarak gıptaıyla dillendirir. Mesela Tahsin, yatakların portakal sandığından yapıldığını öğrenince, "(Bozuntuya vermeden) Ne diyorsunuz? Bak Nezahat, görüyor musun şekerim? Ben hep söylerim: Bizim halk zekidir, isterse dehasıyla mucizeler yaratır" (2009, s. 23) der. Evin pespayeliği ve küçüklüğünü, "Aferin yahu, valla aferin, avuç içi kadar yere neler sığdırıyorsunuz. Biz sekiz odada boğuluyoruz" cümleleriyle karşılar (2009, s. 23). Malzeme eksikliğinden dolayı yatak odasının damının bir kısmının henüz yapılmamış olması bile Tahsin için bir kusur değildir: "Olsun yahu, olsun. Yaz günü püfür püfür... Kötü mü?" (2009, s. 24). Devamında, ailenin bütün çekincelerine rağmen Tahsin, yatağı, odanın çatısız kısmına çektirir (2009, s. 25). Bu tabloda, parasızlık kaynaklı ve ailenin utanç duyduğu bir eksiklik, Tahsin'in nazarında estetik bir niteliğe bürünür. Onun, gerçeği ısrarla görmezden gelerek neredeyse hayalî bir anlatı oluşturmaya çalıştığı bu kısımlar, oyunun trajikomik bir mahiyete bürünmesine neden olur.

Tahsin, ilk perdenin sonuna kadar kendisini olduğu gibi sunmaz. Örneğin yemekte hiçbir nezaket kuralına dikkat etmez. Köfteyi bile elle yemek ister (2009, s. 30). Nezahat, onun bu hareketini zoraki kabul eder. Kocası, bu şekilde davranarak yani nezaketinden ve kendi sınıfının kültürel normlarından ödün vererek güya bulunduğu mekânın gerektirdiği gibi davranmaya çalışır. O, sanki, boğucu burjuvazi kurallarından sıkılmış gibidir. Çünkü, "çok değil 15 yıl önce, araba sahibi olacağımı rüyamda görsem hayra yormazdım" (2009, s. 27) diyerek bir anlamda, kendisinin de bir zamanlar, misafiri olduğu aile gibi bir ekonomik ve sınıfsal konumda olduğunu vurgular. Bununla birlikte o,

çok çalışmıştır ve nihayetinde şimdiki rahatına kavuşabilmiştir. Ama artık içinde yetiştiği sınıfa yabancılaşmıştır. Aradaki farkın sınırlarının kalınlığı, onun bu davranışını, ilk perdedeki diğer hareketleri gibi yapmacık kılar. Bu yüzden Tahsin, başka bir kültür dairesinin ve ekonomik sınıfın mensubu olarak, kendisini Sabri'nin habitatında doğallıkla sergileyemez.

Tahsin'in, on beş yıl önce, hayalini bile kuramadığı hayata kavuşmuş olduğunu vurguladığı cümle, aynı zamanda, "sabırla gayret gösterildikten sonra elde edilmeyecek şey yoktur" düşüncesini imler. Bu iman, metin zamanının siyasi ve tarihsel koşullarıyla doğrudan ilintisi olduğu söylenebilir. Tahsin'in temsil ettiği egemen sınıfa ait bu yaklaşım, Sabri ve ailesinin içinde bulunduğu aczin, yokluğun ve yoksulluğun gerekçesini, onların yeteri kadar çalışmamasına bağlar. Yani kendi durumlarından doğrudan kendileri sorumludur. Dolayısıyla ortada hayıflanacak, şikâyet edilecek bir durum olmadığı gibi, onlara merhamet etmek, onların ihyası/refahı için Tahsin'in omuzlarında ahlaki ve vicdani bir sorumluluk da yoktur. Neticede "her koyun kendi bacağından asılır". Bu tespit, ilgili oyun kişinin, birinci bölümün sonunda belirginleşen ama ikinci bölümde tam anlamıyla görünür kılınan çıkarıcılığının ve bencilliğinin sebebi olarak öne sürülebilir.

Tahsin, oyunun ikinci bölümünde, kendisine emanet edilen Saadet'in kaybolduğunu haber vermek için tekrar eve geldiğinde, gerçek yüzünü göstermeye başlar. Yazarın sahne yönlendirmelerinde açıkladığı üzere, "Birinci Bölüm'deki o yapmacık gülümseme, zoraki hoşgörü silinmiştir yüzünden" (2009, s. 64). Eve adım attığında, kapı önüne yığılmış eşyalara takılıp tökezleyince "Adım atacak yer yok yahu bu evin içinde" der (2009, s. 64). Tahsin'in habersiz ziyareti nedeniyle hane halkı hem evlerini hem de kendilerini oldukları gibi göstermek zorunda kalır. O da benzer şekilde, kendisini gizlemek çabasına girmez. İlk bölümde öve öve bitiremediği portakal sandıklardan müteşekkil divana bu sefer oturmak istemez: "Aman aman, divan bana göre değil. Üç dakika oturmaya göreyim ağrımadık yanım kalmıyor" (2009, s. 65). Sınıf farkının somutlandığı en can alıcı kısım, Tahsin'in, bir önceki gece yağın ve Sabri'nin evini sular altında bırakan yağmura dair düşünceleridir: "Dışarısı cehennem yine. Hani dün geceki yağmur da olmasaydı çekilir gibi değildi şu son günlerin sıcaklığı" (2009, s. 65). Ona göre yağmur havayı epey "ferahlatmıştır" (2009, s. 65). Görüldüğü üzere Sabri ve ailesinin hayatını cehenneme çeviren yağmur, Tahsin için keyif vericidir. Bu karşıtlık, metnin bu kısmına kadar süregelen sınıf farkını tam anlamıyla görünür kılar. Gecekondu sakinlerinin insan gibi yaşama hakkı, egemen sınıfa tabi oluşla ortadan kalkmıştır. Onlar, doğanın bütün olumsuzluklarına âdeta bir hayvan gibi maruz kalmaktadır. Modern hayatın bütün nimetlerinin tadını ise "Tahsin gibiler" çıkarmaktadır.

"Tahsin gibiler" dendiğinde, bu ifadenin altını doldurmak, çalışmanın izleği açısından zaruridir. Yukarıda da vurgulandığı gibi, oyunun ikinci bölümünde, onun sınıfsal kötülüğü çıplak bir şekilde sunulur. Arabası, yağmurdan dolayı çamura bulanmış yolda kirlenmiştir. Sabri, sırf babasına inat olsun diye, arabayı onun temizlemesini teklif eder. Tahsin, yarım ağız teklifi reddeder görünse de sonuçta kabul eder. Sonrasında, evdekilerden, paçalarına bulaşan çamuru temizlemek için bir fırça rica eder. Sabiha fırçayı getirince, Tahsin ayağını uzatır ve paçalarının temizlenmesini bekler (2009, s. 66). Buradan hareketle, oyunun ilk bölümünde hane halkına, kendisiyle eşitmiş gibi muamele ederek zoraki bir tevazu gösteren Tahsin'in, ikinci bölüm boyunca, sınıfsal üstünlüğünü (iktidarını) evdekilere dayatarak onları hizmetine koşturmaya çalıştığı söylenebilir. Saadet onun evinde, dili sürçtüğünde vurguladığı gibi, evlat değil, "evlatlık"tır (2009, s. 70). Bu tabloda, egemen sınıfın efendi, diğerlerinin ise ancak bir köle olduğunun altı çizilir.

Tahsin'in lügatine göre Sabri gibiler, "sustalı maymun" dan başka bir şey değildir (2009, s. 67).

Tahsin'in eve gelme gerekçesi, Sabri'ye, kızı Saadet'in kaybolduğu haberini vermektir. Daha baskın olan ikinci gerekçesi ise, küçük kızın kaybolma hadisesine adının karışmamasını sağlamaktır. Saadet, sabah ev sahiplerinin uyuduğu bir saatte bakkala gitmiş, kapıcının tanıklığına göre bir adamın arabasına binmiş ve kaybolmuştur (2009, s. 68-69). Bu haber üzerine Sabri ve Sabiha, hemen polise gitmek ister. Tahsin'in ise tek kaygısı, adının "böyle münasebetsiz bir işe bulaştırılmamasıdır" (2009, s. 71). Hatta o, kendisini aklamak için küçük kızın kendi isteğiyle kaçmış olabileceğini öne sürecek kadar çirkinleşir. Evlatlıkların böyle işlere kalkıştığı "bilinen hikâye[dir]" (2009, s. 70). Ayrıca Tahsin, gazetelerin kendi adını yayımlayacaklarından endişe duyar: "Gazetelerde bir haber: 'Tanınmış iş adamlarımızdan filancanın evlatlığı kaçırıldı'... Yani, bu... evlatlık sözü, biraz... tatsız[dır]" (2009, s. 71). Özetle o, ailenin bu olayı polise aktarırken kızlarının kendi evinde "evlatlık" olarak bulunduğunu söylememesini ister (2009, s. 72-73). Tam çıkacaklarken Yılmaz, Saadet'le birlikte eve gelir. Onu arabaya bindiren yabancı Yılmaz olduğu anlaşılır. Tahsin, küçük kızı tekrar eve götürmek istese de Sabri bu sefer ezile büzüle de olsa buna müsaade etmez (2009, s. 77). Tahsin, "Pekâlâ, madem çocuğunuzu ömür boyu şu sefaletle mahkûm etmek istiyorsunuz... Keyfiniz bilir" diyerek çıkar (2009, s. 77). Son cümlesi, "Allah kahretsin! Böyle çerden, çöpten sıçan deliklerine de nasıl ruhsat verirler bilmem?" olur (2009, s. 77). Tahsin'in çıkarken söyledikleriyle egemen sınıf bütün çıplaklığı ve kötülüğüyle ortaya konmuş olur. İlk bölümdeki pembe tablo silinmiş, Tahsin özelinde sömürenlerin gerçek yüzü görünmüştür.

4. Ekonominin İktidarı

Şerefiye'deki oyun kişilerinin, kültürel normların kendilerine sağladığı iktidar alanlarının, sınıf farklılığı dolayısıyla silikleştiği söylenebilir. Sabri ve babası, erkek olarak, toplumsal cinsiyet rollerinden mülhem birtakım imtiyazlara ve dolayısıyla iktidara sahiptir. Erkeklik, "biyolojik cinsiyet olmanın ötesinde, tarihî, kültürel ve toplumsal olarak inşa edilen, şekillendirilen ve sürekli yeniden kurulan bir" toplumsal cinsiyet kategorisidir (Gür, 2019, s. 37). Bunun temel dayanaklarından biri ekonomik güçtür. Yani, kültürel normlar dolayısıyla erkeğe tanınan iktidar hakkı ve buradan doğan saygı, ekonomik yetersizlik nedeniyle sarsılabilir. Toplumsal açıdan ailenin geçiminden sorumlu erkek, bu sorumluluğunu yerine getiremeyince gözden düşer.

Şerefiye'de Sabri, hem baba (toplumsal rol) hem de erkek olarak (toplumsal cinsiyet rolü), kültürel normlar kapsamında, özellikle ailesi (karısı Sabiha, oğlu Yılmaz, kızı Saadet ve babası) üzerinde uygulayabileceği bir iktidara sahiptir. Ama metnin başından itibaren, bu imtiyazını neredeyse kaybetmiş olduğu gözlenir. Tahsin ve Nezahat'ın ağırlanması için hazırlığın süregeldiği başlangıçta, Sabiha'nın hemen hiçbir konuda Sabri'yi ciddiye almadığı görülür. Bunun temel gerekçesi, Sabri'nin, ekonomik iktidarsızlığıdır. O, hazırlanan yemeğin daha lezzetli olması için gereken miktarda pastırma dahi alamamıştır (2009, s. 8). Ayrıca, Sabiha, Sabri'ye, yakaladığı hırsızın elinden aldığı paranın hepsini neden patronuna verdiğini, bir kısmını neden kendisine ayırmadığını sorguladıktan sonra, onun bu hareketinin ne kadar "ahmakça" olduğunu savunur (2009, s. 10). Sabri'nin ona cevabı "Yahu, insan ekmek yediği kapıya böyle hıyanetlik edebilir mi?" şeklinde olur (2009, s. 10). Ama patronunun ziyaretinden, en azından bir maaş zammı beklentisi vardır: "Bu işin ucunda zam var, her bi şey var kız" (2009, s. 9). Sabiha'nın, kocasının dürüst davranışını bir türlü kabullenemeyişi, hatta aşağı görmesi, ona bu konuda kurnazca seçeneklerden bahsetmesi, sonuç olarak dürüst davranmanın maddi bir getirisinin olmayacağına dair olumsuz düşünceleri söz

konusudur (2009, s. 10). Sabri burada, ahlaki olarak doğru bir duruş sergilese de, ekonomik açıdan kendisinden bekleneni gerçekleştirememiştir. Oyunun özellikle ilk bölümünde, Tahsin ve Nezahat'ın sevimli görünmeye çalışarak hane halkına her fırsatta hatırlattığı fakirliklerinden en çok utanan, son tahlilde Sabiha'dır. Onun bu utancının temel sebebi de, Sabri'nin erkek ve koca olarak evin geçimini sağlayamaması, ekonomik açıdan toplumsal rollerinin, diğer deyişle iktidarının gereğini yerine getirememesidir.

Sabri'nin koca, baba ve erkek olarak hane halkı tarafından saygı görmemesine en çok içerleyen ve bunu sıklıkla dile getiren, hayatını garsonluk yaparak kazanmış olan babasıdır. Ama onun bu serzenişleri, kimse tarafından ciddiye alınmaz. Hatta, metin boyunca o, sürekli aşağılanır. Gelini, her fırsatta ona, "bunak" der (2009, s. 17). Sabri'ye göre babasının lafları birer "zırvadır" (2009, s. 20). O ayrıca, kültürel manada durmaksızın "statükoyu" hatırlatır. Mesela, sırf kız olduğu için Saadet'i sürekli tersler (2009, s. 13). Sabiha'ya göre Saadet'i her zaman "Yılmaz'dan ayrı tut[muştur]" (2009, s. 13). "B.Baba", Sabri'nin Sabiha'ya yardım etmesini bir türlü kabullenemez. Onun, yaptığı her ev işini, mesela gaz ocağını ayarlamaya çalışmasını bile eline yakıştırmaz" (2009, s. 19). Dolayısıyla, oğlunun iktidarının etkisizliği, en çok onu rahatsız eder. Ne var ki "B.Baba", hiçbir süreçte söz hakkına sahip değildir. Çünkü onun ekonomik olarak aileye bir katkısı yoktur. Zamanında, gecekondunun yapımı için elinde avucunda ne varsa oğluna vermiş, o parayla da ev yarım yamalak bitirilebilmiştir. Bunun sonucunda "B.Baba", toplumsal rol (baba), toplumsal cinsiyet rolü (erkek) açısından bütün statüsünü kaybetmiş, evde, kimsenin sözüne itibar etmediği silik bir konuma yerleşmiştir. Onun da iktidarsızlığı tamamen ekonomik güçsüzlükle ilişkilidir ve bir anlamda Sabri'nin gelecekteki hâline ışık tutar. Nitekim Sabri, içinde bulunduğu iktidarsızlığın ve giyindiği özneliğin temel gerekçesi olarak babasının hayatı boyunca kendisine öğrettiklerini gösterir ve onu şiddetli bir dille suçlar (2009, s. 57-64). Anlaşıldığı üzere metinde, ekonominin belirleyiciliğinde süregelen çatışmaların doğurduğu huzursuzluk, alt yapının üst yapıdaki her şeyi dolaysız etkilediği görüşünü savunan Marksist düşünceyle uyumlu bir görünüm sergiler.

5. Yazarın İdeolojik Kahramanı: Olumlu Tip

Marksist eğilimli toplumcu metinlerde idealleştirilen, sosyalizmle komünizmin habercisi ve topluma örnek teşkil edecek "olumlu tip", *Şerefiye*'de, tam anlamıyla değilse de belli özellikleri dolayısıyla Yılmaz üzerinden örneklenebilir. Çünkü, olaylara pek karışmadan her şeyi istihzayla takip eden bu oyun kişisi, otorite karşısında eğilmeyişiyile, metin boyunca olumlu bir duruş sergilemiş olur. Nitekim o, Tahsin'e göre, "bir türlü hakkına razı olmayanlardan[dır]" (Sabuncu, 2009, s. 67). Yılmaz'ın bu özelliği, babasının kendi düştüğü acizliği anlamasını sağlar ve bu sayede Sabri, o zamana değin kendisini yöneten iktidarı sorgular. Neticede, egemen sınıfın iktidarına tabi oluşla giyindiği öznellik hâlini neredeyse reddedecek noktaya gelir. İkinci bölümde onun, "B.Baba" ile yaşadığı tartışma buna örnek gösterilebilir (2009, s. 57-64).

Yılmaz'ın, metnin başından itibaren babasını pek dinlemeyen, kendi başına buyruk ve onun istediği gibi bir evlat olmadığı baştan itibaren küçük imalarla ortaya konur. Mesela o, işsizdir. Sabri, oğlunun bu durumundan duyduğu rahatsızlığı Tahsin'e, "Çalışmışsınızdır beyefendi. Bunun gibi boş gezenin boş kalfası olmakla..." (2009, s. 27) cümleleriyle ifade eder. Peşine Tahsin, Yılmaz'a, "Şoför alayım mı seni yanıma" diye sorar (2009, s. 27). O ise, bu teklifi, şoförlüğü sevmediğini söyleyerek reddeder. İlgili oyun kişinin buradaki tavrı, babasıyla arasındaki farkın ortaya konabilmesi açısından anlamlıdır. Nitekim, Sabri'nin hayatıyla ilgili tercihleri dikkate alındığında, irade kavramından söz etmek olası değildir. O, içine doğduğu hayatı kabullenmiş, önüne çıkana razı olmuş ve yaşamını o şekilde sorgulamadan ve kıt kanaat geçinerek sürdürmüştür. Yılmaz ise, babasından farklı olarak egemen sınıfın önüne kemik atar gibi

sunduğu teklifi dik durarak reddeder. Tahsin'in, "İş çok ama çalışmayana da ekmek yok" ifadesine, (Gülümseyerek, çok yumuşak) Çalışana?" karşılığını verir (2009, s. 27). Bu imalı soru, Yılmaz'ın olumlu yanının imlenmesi açısından kayda değerdir. Çalışmayana ekmek yok da çalışana var mıdır? Mesela babası, çalıştığı hâlde, evinin geçimini sağlayabilmekte midir? Tahsin'in, "Bugün bolluk, mutluluk içinde bir ömür sürebiliyorsak, bunu ne dünyanın gün geçtikçe zenginleşmesine ne bilimsel ilerlemeye, ama yalnız ve yalnız yeryüzünde sayısı gün geçtikçe azalan namuslu insanlara borçluyuz" (2009, s. 33) şeklindeki cümleleri, Yılmaz'ın tavırlarının imlediği üzere, onun kabul etmediği bir düşüncedir. Tahsin'in, başka şekilde ifade etmiş olsa da konforunu, emrinde çalıştırdığı işçi ve emekçi sınıfa bağlamasıyla, Yılmaz'ın tam da bu düzeni reddetmesi arasında ilişki kurulabilir. Çünkü, ilk perdenin sonlarında, babasıyla yaşadığı tartışma yüzünden evden kovulan Yılmaz (2009, s. 48), daha önce sevmediğini söylemesine rağmen, askere giden bir arkadaşının yerine şoförlük yaparak geçimini sağlar. Dolayısıyla onun, Tahsin'in teklifini reddetmesinin arka planında, egemen sınıfın iktidarına babası gibi tabi olmamak, yani özneleşmemek kaygısının yattığı söylenebilir. Yılmaz'la Sabri'nin arasında ortaya çıkan çatışmanın özü, bu izlekten hareketle ortaya konabilir.

Sabri'nin, erkek ve evin babası olması hasebiyle sahip olduğu iktidar zemininin, sınıfsal konumu ve ekonomik yetersizliği dolayısıyla sarsıldığına değinilmişti. Evinde, yani kendi sınırları içinde bir şekilde işletebildiği iktidar mekanizması, Tahsin'in gelmesinin ardından âdeta çöker. Çünkü o, ekonomik açıdan Tahsin'e tabidir. Sabri'nin kendi egemenlik alanı, ötekinin tahakkümü altında silikleştikçe Yılmaz'ın babasına karşı tavrı isyan boyutuna varır. Onun metnin genelinde izleyici konumunda kaldığı söylenmişti. Az konuşur. Sözlerinin hemen hepsinde iğneleyici bir taraf vardır. Mesela, Tahsin ve Nezahat'ın varlığıyla ortaya çıkan bütün yapay diyaloglar ve herkesçe takılan maskeler, misafirler geleceği için komşudan alınan tabaklar dolayısıyla Yılmaz'ın sorduğu soruyla bir anlamda çıplak kılınır: "Böyle tabaklarımızı olduğunu hiç hatırlamıyorum. (Yiyecekmiş gibi bakan Sabiha'ya alayla) Güle güle kullanalım" (2009, s. 34). Sofradaki tabakların aslında o sofraya ve eve ait olmadığı vurgulanması, bir anlamda, buraya kadarki akışta dile gelen cümlelerin ve sunulan davranışların yine o insanlara ait olmadığını, evdeki bütün tablonun suni bir nitelik arz ettiğini ima etmesi açısından işlevseldir. Burada Yılmaz âdeta, hakikatin sesi konumuna taşınıp sahnede süregelen iki yüzölçüğü ve yalanları ifşa etme misyonu yüklenir.

Sabri'nin, Tahsin'in karşısında gittikçe küçülen iktidarı, oğlunun varlığının tepkisel olarak daha da ağırlık kazanmasına neden olur. Bir anlamda, Sabri, Tahsin'in önünde eğildikçe Yılmaz dikleşir. Misafirlerin, ağızlarındaki baklayı çıkarıp Saadet'i evlatlık edinmeyi istedikleri kısım bu bağlamda kayda değerdir. Onlar, Saadet'i alabilmek için evdekilerle âdeta pazarlığa girer. Tahsin'e göre bu teklif, hane halkının iyiliği içindir. Nezahat, onun, "evin kızı" olacağını vurgular. Böylelikle Saadet, "ufak tefek iş de" öğrenebilecektir. Onun çeyizini bile Tahsin düzecektir (2009, s. 39). Bu pazarlık karşısında Sabri'nin tepkisi, yutkunarak "Siz elbet daha iyi düşünürsünüz" cümlesini kurmak olur. Çaresizlikle topu Sabiha'ya atar ve ondan medet umar (2009, s. 39-40). Toplumsal ve toplumsal cinsiyet rolleri açısından Sabri'nin, kızlarının evlatlık verilmesine yönelik son sözü karısına bırakması, onun erkeklikten ve babalıktan dolayı sahip olduğu iktidarı karısına devrettiği biçiminde yorumlanabilir. Sabiha da benzer şekilde Tahsin ve Nezahat'a boyun eğince, Saadet'in evlatlık kisvesi altında kiralanmasına karar verilir. Söz konusu iktidar yitimi, bu pazarlığın neticesinin, Tahsin'in teklif ettiği "ben kabak olmam" oyununun oynanmasıyla âdeta somutlanır (2009, s. 43). Yazarın bu maskaralığa dair açtığı parantez şu şekildedir: "Saadet yerinden fırlar oyuna katılır. Herkesten çok da o eğlenir. Tahsin ve Nezahat'ın zorlama, B.Baba'nın çocuksu sevinci Sabri'yle Sabiha'nın oyuna hiç yakışmayan acılı yüzler... Yılmaz, yay gibi gerilmiş seyrederek bu saçmalığı" (2009, s. 43).

Görüldüğü gibi, Yılmaz hariç herkes, egemen sınıfın iktidarı ve zaferi karşısında oyuncağa döner. Bu tam anlamıyla Sabri'nin teslimiyeti ve evdeki iktidarının çöküşü anlamına gelir. Metnin buraya kadarki kısmında süregelen (Tahsin iktidarı ve Sabri'nin sınıfsal rolü konumuyla giyindiği özneliği ile toplumsal ve toplumsal cinsiyet rolleri açısından sahip olduğu iktidar arasındaki) çatışma, zirve noktasında (yani Saadet'in teslim edilmesiyle) son bulur. Zafer, Tahsin ve Nezahat'ın temsil ettiği egemen/sömürücü sınıfın iktidarınıdır.

Sabri'nin baba ve erkek olarak sıfırlanması sonrasında Yılmaz, herkesin önünde "kayıtsızca" sigara yakar (2009, s. 41). Bu, babasının iktidarının, oğlunun gözünde yitdiğinin sembolik bir ifadesidir. Yılmaz bu hareketiyle, kardeşi Saadet'i evlatlık vermeye razı olan Sabri'nin, babalığını ve erkekliğini artık kabul etmediğini ilan etmiş olur. Devamındaki tartışma bu açıdan anlamlıdır. Sabri, oğlunun sigara yakmasının, kendisini artık tanımadığının dışa vurumu olduğunu sezer ve bu hareketi kabullenemez. Ona, "Madem öküz gibi duracaktın, ne demeye hemen defolup gitmedin" sözleriyle çıkışır. Yılmaz'ın cevabı, her zamanki gibi iğneleyici ve sakindir: "(Gülümser gibi) Seyretmek için kaldım" (2009, s. 47). Bunun üzerine Sabri, ağzındaki baklayı çıkarır: "Babanı beğenmiyorsun değil mi it oğlu it" (2009, s. 47). Yılmaz, umursamazca karşılık verir: "Beğenmiyorum". Babasının üzerine yürümesi üzerine o, küçümseyerek "Bakıyorum, ansızın aslan kesildin" der. Sabri: "Ağzını topla ulan eşsoğlu eşşek! Küçük adamız biz, n'apalım?" ifadesiyle iktidarsızlığının gerekçesini dillendirir (2009, s. 47). Bütün bu diyalog, yukarıda vurgulanan noksanlığın doğrudan somutlandığı bir içeriğe sahiptir. Tahsin karşısında süt dökmüş kediye dönen Sabri'nin, oğlu Yılmaz'a karşı aslan kesilmesinin bu saatten sonra bir anlamı kalmamıştır. Saadet'in teslim edilmesiyle Sabri, baba olarak temel vazifesi olan ailesini bir arada tutma işlevini yitirmiştir. Çünkü o, küçük adamdır. Onun sınıfsal rolünden dolayı küçük adam oluşu, babalık ve erkekliğinin sönmesine neden olmuştur. Yılmaz sonrasında evi terk eder. Zafer, daha önce de söylendiği gibi, sınıfsal iktidarın yani Tahsin'indir. Sabri, kendi egemenlik hakkını kaybetmiştir. Sonuçta, ekonomik güçle orantılı olarak şekillenen sınıfsal rol, toplumsal ve kültürel bir mahiyet taşıyan toplumsal ve toplumsal cinsiyet rollerini geçersiz kılmış, çatışmanın yönünü belirlemiş ve aileyi parçalamıştır.

Oyunun sonunda Yılmaz, dik duruşu sayesinde, daha doğrusu babası gibi iktidarın güdümünde özneleşmediği için herkesi tekrar bir araya getirebilir. Eve kız kardeşiyle dönmesiyle aile, iki anlamda da "Saadet'e" kavuşur. Buradan hareketle, sınıf çatışması temelli ortaya çıkan kaosu, her sınıfın kendi yaşam alanına çekilmesiyle kozmosa dönüştüğü dile getirilebilir. Bunun sağlayıcısı, metindeki tek olumlu kişi olarak sunulan Yılmaz'dır. Bu oyun kişinin, aynı zamanda, yazarın muhataplarına iletmek istediği mesaj(lar)ın taşıyıcılığı işlevini yüklediği söylenmelidir.

Sonuç

Yazarın ideolojik konumu, bütün kurgunun ipini elinde tutan bir kapsama sahiptir. Oyun kişilerinin kurgulanışı, mekân, çatışma unsurlarının temeli, olay örgüsü gibi hemen bütün anlatı unsurları, ideolojik konum alışla ilişkili biçimde şekillenir. Bu durum da yazarın iktidarının metin üzerindeki etkisini gündeme getirir.

Bir toplumcu metnin ideolojik yörüngesi, doğrudan eserin sınırlarını da belirler. *Şerefiye'*de iki ayrı sınıfın temsilcisi olarak sunulan oyun kişilerinin özellikleri, ideolojinin telkiniyle şekillenir. Mesela yazarın, Tahsin'i metin boyunca olumsuz yanlarıyla sunması, egemen sınıfın okur/seyirci nezdinde mahkûm edilmesi niyetiyle ilişkilendirilebilir. Benzer şekilde, Sabri ve ailesinin, Tahsin'e boyun eğdiği için parçalanmasının, işçi/emekçi sınıfını böyle bir duruma karşı uyarma düşüncesine hizmet ettiği söylenebilir.

Eğer bu düzen böyle devam ederse, sonuç işçilerin aleyhine yıkım olacaktır. Sabri'nin insani olarak Tahsin'e hiçbir tepki verememesi, onun karşısında silikleşmesi ve kızını evlatlık vermeyi dahi reddedememesi, yani onun mensup olduğu sınıfın dışında bir kişiliğe sahip olamaması, yukarıdaki düşüncenin belirgin kılınmasına hizmet eder. Özetle, Tahsin hep kötü, Sabri ise aciz ve itaatkârdır.

Yılmaz'ın kurtarıcı olarak sunulması da aynı düzlemde ele alınabilir. Daha önce ifade edildiği gibi Yılmaz, oyunun tek olumlu kişisidir. Patron(lara) ve babası Sabri'ye boyun eğmez. Onun bu duruşu, olayların tatlıya bağlanmasını sağlar. Buradan hareketle yazarın, Yılmaz'ın temsil ettiği değerlerin işçilere/emekçilere örnek olmasını arzu ettiği çıkarımı yapılabilir. Onlar eğilip bükülürlerse parçalanacaklardır, ama dik durdukları takdirde mutlu sona yani "saadet"e kavuşabileceklerdir.

Oyun kişilerinin tek tipleştirilmesinin, okur/seyirci açısından bir bilgi ürettiğini, yani üç oyun kişinin de temsil ettiği sınıflara yönelik bir bakış açısı sunduğunu söylemek gerekir. *Şerefiye*'yi takip eden bir okur/seyirci, yazarın diktası neticesinde Tahsin'in yansıttığı burjuvaziden tiksinebilecek, Sabri gibilere acıyıp öfkelenecek, neticede Yılmaz'ı örnek alabilecektir. Dolayısıyla, yazarın, ideolojik konum alışından mülhem ürettiği düşüncenin metin aracılığıyla somutlandığı, bunun da okuru/izleyiciyi özneleştirmek noktasında işlevsellik taşıdığı iddia edilebilir. Toplumcu bir edebî üretimin gerçekliği sınırlı bir şekilde sunduğuna değinilmişti. Bu sunulan gerçekliğin okur/seyirci tarafından genel hakikat yerine konarak kabul edilmesi, yazarın iktidarının muhataba yönelik işleyebilmesini sağlar. Bu, yalnızca söylemde var olan ideolojik gerçeklik içselleştirildiğinde, metin amacını yerine getirecek, okur/seyirci, yazarın iktidarının güdümünde, onun ürettiği bilginin öznesi konumuna geçecektir.

Oyunda, burjuvazinin mahkûm edilmesi, işçi/emekçi sınıfın acizliği ve bunun sonuçları, en sonunda olumlu tip aracılığıyla olması gerekenin işaret edilmesi gibi vurgular, her sınıfı ve insan tiplerini belli açılardan etiketleyip yargılar. Onları bir kalıba sokarak muhatabın zihnine işletmeye çalışır. Okur/seyirci, kurgusal düzlemde tasarlanan kalıpları özümsemişinde yazarın argümanlarını benimsemiş olur ve onun ürettiği gerçeklikle yaşamını anlamlandırmaya ve kategorize etmeye başlar. Yazarın, metin aracılığıyla muhatabını kendi safına çekebilmesiyle, özneleştirme sürecinin tamamlandığı söylenebilir.

Sonuç olarak çalışmanın başından itibaren, toplumcu bir edebî üretimde, ideolojinin beklentileri doğrultusunda metnin araçsallığına dair söylenenlerin, yazarın iktidarı ve okurun/seyircinin özneleşmesi noktasında düğümlendiği iddia edilebilir. Belli bir ideolojinin iktidarına (burada Marksizm) tabi olan yazarın, metni, kendi iktidarına tabi kılarak neticede muhatabını özneleştirme niyeti taşıdığı söylenebilir. Tek tek kişiler üzerinde işletilmeye çalışılan bu iktidar mekanizması, sonuç olarak toplumu, kendi ideolojik varsayımları veya beklentileri doğrultusunda değiştirmeye ve dönüştürmeye gayret eder. Bu bağlamda edebiyatın "masum" bir uğraş olmanın ötesine taşındığı öne sürülebilir.

Kaynakça

- Argunşah, H. (2015). Millî Edebiyat. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*. (ed. Ramazan Korkmaz). Ankara: Grafiker Yayınları, 183-236.
- Atsız, H. N. (1992). *Makaleler III*. İstanbul: Baysan.
- Eagleton, T. (2014). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. (çev. Utku Özmakas). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar*. (çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gür, M. (2019). *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2000). *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*. İstanbul: Büke Yayınları.
- Keskin, F. (2011). "Büyük Kapatılma". *Büyük Kapatılma*. (çev. Işık Ergüden ve Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lukacs, G. (1979). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. (çev. Cevat Çapan). İstanbul: Payel Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (1980). *Sanat ve Edebiyat Üzerine*. (çev. Murat Belge). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (2015). *Komünist Manifesto*. (çev. Nail Satlıgan). İstanbul: Yordam Kitap.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktay, A. (1986). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: BFS Yayınları.
- Özbek, D. (2023). *Türk Tiyatro Yazınında Başar Sabuncu*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Plehanov, G. V. (1987). *Sanat ve Toplumsal Hayat*. (çev. Cenap Karakaya). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Pospelov, G. N. (1995). *Edebiyat Bilimi*. (çev. Yılmaz Onay). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Sabuncu, B. (2009). *Toplu Oyunları I Şerefiye – Zemberek – Çark*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Troçki, L. (1976). *Edebiyat ve Devrim*. (çev. Hüseyin Portakal). İstanbul: Köz Yayınları.
- Türkeş, A. (1976). *Milli Doktrin Dokuz Işık*. İstanbul: Kutluğ Yayınları.