



Turkish Studies Language and Literature

Volume 14 Issue 4, 2019, p. 1719-1736

DOI: 10.29228/TurkishStudies.36986

ISSN: 2667-5641

Skopje/MACEDONIA-Ankara/TURKEY



INTERNATIONAL
BALKAN
UNIVERSITY

EXCELLENCE FOR THE FUTURE
IBU.EDU.MK

Research Article / Araştırma Makalesi

Article Info / Makale Bilgisi

✍ Received/Geliş: 11.09.2019

✓ Accepted/Kabul: 30.12.2019

📅 Report Dates/Rapor Tarihleri: Referee 1 (22.12.2019)-Referee 2 (29.12.2019)

This article was checked by iThenticate.

İBİŞ'İN RÜYASI TİYATRO METNİNDE OYUN HAYAT BENZERLİĞİ*

Ferda ATLI*

ÖZ

Tarık Buğra'nın dikkat çekici tiyatro metinlerinden biri olan *İbiş'in Rüyası*, gerek karakterlerin işlenişi gerek tiyatro tekniği bakımından Türk edebiyatının önemli eserlerindedir. Önce tiyatro metni olarak tasarlanan sonra roman olarak vücut bulan metin daha sonra tiyatro metni olarak da kaleme alınmıştır.

Dış öyküde tiyatrocunun Nahit ve Hatice'nin tanışma ve âşık olma hikâyeleri anlatılırken kuliste yaşanan olayların içine sahnede gösterime sunulan *İbiş'in Rüyası* adlı oyun metni yerleştirilmiştir. Bu iki metnin en dışında ise yer yer bir meddah havasıyla Nahit ve Hatice'nin başına gelecek olan olayları sezdirenen Vasıf karakteri durmaktadır. Bu üç katmanlı yapıdaki oyun karakterleri, alın yazısı-oyun metni-gerçek hayat-oyun arasında gidip gelirken ortaya derinlikli ruh tasvirleri çıkmakta ve yer yer metnin yazarı Tarık Buğra'nın ve tiyatro oyuncusu Naşit Özcan'ın hayatından kesitler sunulmaktadır. Geleneksel tiyatro ile modern tiyatroyu birleştiren eser, karakterlerin konuşmalarında geçen kimi ibarelerle Türk edebiyatının ve Türk tiyatrosunun yanı sıra dünya tiyatrosunun önde gelen temsilcilerine yapılan atıflarla süslenmiştir. *İbiş'in Nahit'e*, Nahit'in Tarık Buğra'ya geçişleri bu metnin Freud'un "yazarlar ve gündüz düşleri" ile ilgili kuramı göz önünde tutulduğunda rüya içinde rüya metni olarak okunabileceğini göstermektedir. Tanrı'nın kulların kaderini yazması, Tarık Buğra'nın Nahit'i kaleme alması ve Nahit'in de *İbiş'i* yazarak adeta onun kaderini tayin etmesi metnin, "yazmak, yazgı ve yaratıcılık" kavramlarına dikkat çekmesi bakımından önemlidir.

* Bu makale 7-9 Aralık 2018 tarihleri arasında Malatya'da düzenlenmiş olan I. Uluslararası Battalgazi Multidisipliner Çalışmalar Kongresi'nde bildiri olarak sunulmuş sempozyum metninin genişletilmiş hâlidir.

**  Dr., İnönü Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, E-posta: ferdaatli@hotmail.com

Tiyatro kurgusunun yanında karakter yaratmada da ustalık gösteren Tarık Buğra, diğer metinlerinde olduğu gibi *İbiş'in Rüyası* metninde de insanı sorgulamıştır. Çalışmanın amacı Tarık Buğra'nın yazmış olduğu *İbiş'in Rüyası* tiyatro metninde iç içe geçmiş metinleri rüya, yazgı, yaratıcılık, oyun bağlamında incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Tarık Buğra, tiyatro, *İbiş'in Rüyası*, oyun, rüya, kader.

THE SIMILARITY BETWEEN A PLAY AND LIFE IN THE THEATER SCRIPT OF "İBİŞ'İN RÜYASI"

ABSTRACT

İbiş'in Rüyası, one of the remarkable theater scripts of Tarık Buğra, is an important work of Turkish literature in terms of both the way the characters are impersonated and the theatrical technique. The script, which had first been designed as a theater script but then embodied as a novel, was later also written as a theater script.

The script of the play *İbiş'in Rüyası*, which is presented on stage, is placed in the events in the backstage, while the actors Nahit and Hatice's stories of getting to know each other and falling in love are told in the outer story. At the very outside of these two scripts is the character Vasıf, in the role of a public storyteller from time to time, who implicates the events that area boutto happen to Nahit and Hatice. While the character soft he play in this three-layered structure go back and forth between th e destiny and the script of the play and between real life and the play, rich depictions of a soul emerge, and from time to time, slices of the lives of Tarık Buğra, the writer of the script, and Naşit Özcan, a theater actor, are presented. Combining traditional theater with modern theater, the work is ornamented with references to the leading representatives of Turkish literature as well as the world theater-besides the Turkish theater-through expressions in the conversations of the characters. The transition of *İbiş* to Nahit, and Nahit to Tarık Buğra, suggests that this script can be read as a script of a dream with in a dream, given Freud's theory about "writers and day dreams." The picture, where God determines the fate of the servants, Tarık Buğra writes the character Nahit, and Nahit almost determines *İbiş*'s fate by writing his character, is important in that the script draws attention to the concepts of "writing, destiny, and creativity."

Tarık Buğra, who worked his magic in creating characters in addition to theatrical fictions, questioned people in the script of *İbiş'in Rüyası*, as in other scripts of him. The aim of this study is to examine the intertwined scripts in the theater script of *İbiş'in Rüyası* written by Tarık Buğra, in the context of a dream, destiny,creativity and play.

STRUCTURED ABSTRACT

Tarık Buğra, who is one of the prominent authors of novels, stories and plays in Turkish literature, produced a work that is not only technically but also artistically different with the theater text *İbiş'in*

Rüyası. *İbiş'in Rüyası*, which was written based on the life of Naşit Özcan, master artist of the world of improvisational theater, is a work of art expressed by Tarık Buğra in different literary forms as both theater text and novel. While the text was initially started as a theater play, it was completed as a novel and adapted to theater later.

With the character named Nahit he created with inspiration from the life of the improvisational actor Naşit Özcan, Tarık Buğra not only speaks about some traits of Naşit Özcan but also cannot help but add some traces from his own life. The main character of the three-part work, Nahit, is the owner of an improvisational theater named Nuran Tiyatrosu. The exposition part of the play starts by presenting the past of Nahit to the audience. The text starts with dialogues he has with Necla, who works with him, and Necla's boyfriend Sadi Rıza, who used to work with him but resigned and left later. Sadi Rıza, characterized as a handsome but spineless man, is fired by Nahit after confessing that he was the reason for breaking up Nahit and Vedia, the mother of Nahit's two children, with the excuse that Nahit cannot make a living. At this point, with the hiring of Hatice who comes as a singer, the first act ends, and the proposition stage of the play starts. The second act is based upon not only the plays expressed by Nahit and Hatice on the stage but also the love games between them. The most interesting one of these plays is *İbiş'in Ümitsiz Aşkı* [İbiş's Hopeless Love] which could almost be identified with Nahit. This part is the scene where Tarık Buğra also reveals his deep culture regarding theater and the world's literature through actors. Almost all actors, especially Nahit and Hatice, provide intertextual references to the world literature. This way, the characters gain a philosophical depth. The last scene is the climax, which ends with the revelation of the lie told by Hatice to Nahit regarding divorce and children, Nahit's loss of confidence in Hatice, his jealousy regarding her towards Sadi Rıza who comes back to the theater, and Hatice's suicide. Nahit, who cannot rely on his body and his luck, is tested with the fear of losing Hatice, whom he values a lot, to Sadi Rıza, and he loses.

In the work consisting of two intertwined plays, the outer frame consists of interruptions of Vasıf, who narrates the events that will take place between Nahit and Hatice. Vasıf, who knows the events beforehand, not only is in the role of Nahit's best friend within the text, but he also interrupts the flow of the text to talk about things that are not known by Nahit and Hatice, truths they are hiding from each other to the viewer/reader, while sometimes becoming a narrator who has knowledge about the fate of the characters and telling the viewer/reader about or making them feel what will happen to the characters. While these events are going on, on the stage of the theater owned by Nahit, the unrequited love of the character Butler İbiş, who is the most popular character in Turkish improvisational theater, towards the daughter of the landlord is displayed. While Nahit is speaking to Hatice, he provides examples of changing character for the role as an actor by occasionally using lines by İbiş. While these events are being experienced among people in the text, the text where traces of the lives of Tarık Buğra and Naşit Özcan could be observed starts to get intertwined with life, and the reality of life and that of the play start to get mixed. In the work, the fate written by God, the fates of Tarık Buğra and Naşit Özcan, the play written by Buğra, the character Vasıf who

knows what happens beforehand, the creative power of Nahit who not only writes but also animates the characters of the play, games played by Hatice who shapes his life with her lies, and again, Sadi Rıza who changes his life with his lies, are all elements intertwined around the concepts of fate-creativity-play-dream.

The text that is formed with the technique of play within a play does not only talk about the love between Naşit Özcan and Madam Amelya, Nahit and Hatice and İbiş and Şukufe, but it also sheds light on the difficulties encountered by theater artists of the period. Development of actors, injustices experienced in life in arts, livelihood concerns of artists who cannot make money and the views of the public on the theater artist, especially the female actor, are significant problems presented by Buğra for the attention of the reader. In the text where events happening between theater artists are expressed, the persons of the three-act text where the concepts of fate-play-lie-authorship-daydream are intertwined occasionally identify with the persons of the plays they act in and determine their choices. While the main character of the text, Nahit is sometimes associated with Naşit Özcan, he sometimes carries traces from Tarık Buğra. The fate written by God for Tarık Buğra and Naşit Özcan, Nahit's fate, and even İbiş's fate become concentric.

The talent of acting that comes with creativity and being an actor sometimes finds itself a place in the play in the form of twisting the reality, that is, lying or going back to childhood -playing. While the lies of Sadi Rıza and Hatice determine the life of Naşit, the games played by childish Hatice trigger the game of love between Nahit and Hatice. In the play, therefore, the path of life and the path of art intersect, and real life, the stage and the backstage are presented for attention with a work of art. Buğra, who ran after the ideal in art, created an ornate work in the text of İbiş'in Rüyası with intertextual references around the concepts of divine destiny, fate, reality and play.

The study is classified under three main parts, and the part after the introduction discusses intertwined personalities over Tarık Buğra, Naşit Özcan and a creative actor, the character of Nahit, based on the comments of Freud regarding the imaginative world of artists, daydreaming and creation of a work. The second part questions the concept of fate and the concepts of the fates of the persons of the text and creativity which were insistently focused upon by the author throughout the text. The last part is the section where the issues of creativity and deception are examined and exemplified via Nahit, Sadi Rıza and Hatice.

Keywords: Tarık Buğra, theater, İbiş'in Rüyası, play, dream, fate.

Giriş

Roman, hikâye, deneme gibi edebî türlerin yanı sıra tiyatro yazarlığı da yapmış olan Tarık Buğra'nın önce tiyatro metni olarak başladığı sonra roman olarak yazdığı daha sonra tekrar tiyatrolaştırdığı hayat ile sanat arasında derin bağlar kuran metni *İbiş'in Rüyası* ilk defa 11 Ekim 1972'de Devlet Tiyatroları Ankara Küçük Tiyatro'da Raik Almaçık'ın yönetiminde sahneye konulur (Burcu Yılmaz, 2012: 49). Sanatın hayatın yansıması olduğu gerçeğinden yola çıkan ve hemen bütün eserlerinde ideal bir hayat özlemi sunan Buğra, *İbiş'in Rüyası* metninde de sanatçının sahneye yansıyan ve sahne arkasındaki hâllerini gözler önüne serer.

Tarık Buğra, eseri kaleme alırken ünlü Tuluat sanatçısı Naşit Özcan'ın hayatından esinlenmiş, sanatın gerçekliğinin hayatın gerçekliğinden ayrı tutulması gerektiği inancıyla eseri Naşit Özcan'ın¹ hayatından farklı yorumlarla vücuda getirmiştir:

“Nahit ile Naşit... Nuran Tiyatrosu ile Turan Tiyatrosu ve bunlara benzeyen daha başka ses ve olay uyuşumları, seyircilerimizi de yanılsın istemem: Naşit'i ve Naşit'in efendiliğini, insanlığını, sanat dehasını gördüm. Bu bakımlardan Nahit, Naşit'tir... fakat sadece bu bakımlardan. Zaten isim ve bazı olay benzerliklerini bu yüzden benimsedim. Bu benimseyişle de, Türk tiyatrosunun bir gerçek büyüğüne ve gene Türk tiyatrosunun bir dönemine karşı duyduğum saygıyı belirtmek istedim. Yoksa bana ne Naşit'in ve ötekilerin özel hayatlarından? Araştırmacı veya ilim adamı değilim ki ben!” (Buğra, 2017: 176-177).

Üç bölümden oluşan eserin başkahramanı Nahit, Nuran Tiyatrosu adında bir Tuluat tiyatrosunun sahibidir. Oyunun serim bölümü Nahit'in geçmişinin seyirciye sahnelenmesiyle başlamıştır. Yanında çalışan Necla ve daha önce yanında çalışan fakat istifa ederek buradan ayrılan Necla'nın sevgilisi Sadi Rıza ile aralarında geçen diyaloglarla metin başlar. Yakışıklı ama iradesiz bir adam olarak karakterize edilen Sadi Rıza, Nahit'in geçinemediği bahanesine sığınarak iki çocuğunun annesi olan Vedia ile ayrılmasına kendisinin sebep olduğunu itiraf ettikten sonra Nahit tarafından kovulur. Bu sırada kantoculuk için gelen Hatice'nin işe alınışıyla ilk perde biter ve oyunun serim bölümüne geçilir. İkinci perde Nahit ve Hatice'nin hem sahnede temsil ettikleri oyunlar hem de aralarında geçen aşk oyunları üzerine kuruludur. Bu oyunlardan en ilgi çekici olanı Nahit'le adeta özdeşleşen İbiş'in Ümitsiz Aşkı'dır. Son sahne ise düğüm bölümüdür ve Hatice'nin Nahit'e boşanma ve çocuk konusunda söylediği yalanın ortaya çıkması, Nahit'in Hatice'ye olan güvenini yitirışı, tiyatroya dönen Sadi Rıza'dan onu kıskanması ve Hatice'nin intiharı ile noktalanmaktadır.

İç içe geçmiş iki oyundan oluşan eserde dış çerçeve Vasıf'ın araya girerek Nahit ve Hatice'nin aralarında gerçekleşecek olayları anlattığı bölümlerden oluşmaktadır. Olayları önceden bilen Vasıf, hem metnin içinde Nahit'in en yakın dostu rolünderken ara ara metnin akışını bozarak Nahit'in ve Hatice'nin bilmediği, bazen birbirlerinden sakladıkları gerçekleri seyirciye/okuyucuya açıklarken bazen de eserin kahramanlarının yazgisından haberdar bir hikâye anlatıcısı konumuna geçerek bu kahramanların başlarına gelecek olan olayları seyirciye/okuyucuya sezdirir yahut anlatır. Bu olaylar yaşanırken Nahit'in sahibi olduğu tiyatronun sahnesinde Tuluat tiyatrosunun en bilindik tipi olan uşak İbiş karakterinin ev sabinin kızına olan karşılıksız aşkı sergilenmektedir. Nahit, Hatice ile konuşurken zaman zaman İbiş'ten replikler söyleyerek oyuncunun rolü için karakter değiştirmesinin örneklerini sunar. Metin üzerindeki kişiler arasında bu olaylar yaşanırken Tarık Buğra'nın ve Naşit Özcan'ın hayatından ve kişiliklerinden izlerin de görüldüğü metin hayatla iç içe geçmeye ve hayatın gerçekliği ile oyunun gerçekliği karışmaya başlar. Eserde Tanrı'nın yazdığı kader, Tarık Buğra'nın ve Naşit Özcan'ın kaderleri, Buğra'nın yazdığı oyun, olacakları önceden bilen Vasıf karakteri ve oyun karakterlerini hem yazan hem hayat veren Nahit'in yaratıcılık gücü, söylediği yalanla hayatını şekillendiren Hatice'nin oyunları ve yine söylediği yalanla Nahit'in hayatını değiştiren Sadi Rıza yazgı-yaratıcılık-oyun-rüya kavramları etrafında iç içe geçen karakterlerdir.

Eserde sadece İbiş'in ve Nahit'in aşkları anlatılmakla kalmaz aynı zamanda Türk tiyatrosunu icra eden sanatçıların karşılaştıkları zorluklara da yer yer değinilir. Geleneksel orta

¹ “Komik-i şehir”, “Sultan Hamid'i güldüren adam” lakaplarıyla tanınan Naşit Özcan, (1889-1943) Türk tiyatrosunun önde gelen Tuluat sanatçısıdır. Tuluat tiyatrosunun vazgeçilmez olan İbiş tiplemesine zekâ ve incelik katmış onu kendince yorumlayarak halka sevdirmiştir. 1917 senesinde Leman Hanım'la evlenmiş, çocuksuzluk ve Naşit Bey'in çapkınlıkları sebebiyle düştükleri anlaşmazlık Naşit Bey'in kantocu Amelya Hanım'a aşık olmasıyla son bulmuştur. Bu evlilikten Türk tiyatro ve sinema dünyasının yakından tanıdığı Adile Naşit ve Selim Naşit dünyaya gelir. Daha sonra Leman Hanım'la da tekrar bir araya gelen Naşit Bey, ömrünün son zamanlarını ekonomik sıkıntılarla ve sağlık sorunlarıyla uğraşarak geçirecektir. Tiyatroya adanmış ömür, 24 Nisan 1943 sabahında son bulmuştur. (Biret, 2005: 27-55).

oyunundan Batılı tiyatroya geçişin ilk basamağı olan Tuluat Tiyatrosu'nda orta oyununun etkisiyle seyirciler oyuna dâhil olmakta ve bu kimi zaman özellikle kadın oyuncularını, kantocularını zor durumda bırakmaktadır. Tiyatro müdürlerinin anlayışsız tavırları, kadın oyuncuların azlığı, sanatçıların düşük ücretle çalışmak zorunda kalışları metne fon oluşturan önemli problemlerdir. Türk Tiyatro tarihiyle ilgili yazmış olduğu kapsamlı makalesinde Enver Töre'nin *İbiş'in Rüyası* metnini "Tiyatro Hayatını Kaynak Alan Piyeler" başlığı altında inceleme yolunu tutması bu sebeplerdir (Töre, 2009: 2338). Oyun içinde oyun metni (Taş, 2011: 360) olarak değerlendirilebilecek metinde karakterlerden ve tiplerden yola çıkılarak bireyselden toplumsala, yerelden evrensel derinlikli metin katmanları yaratılmıştır. En dışta olayları meddah tavrıyla anlatan Vasıf geleneksel tiyatroyun anlatıcısı rolünü oynarken Nahit ve Hatice'nin aşkının anlatıldığı metin modern tiyatro özellikleri sergilemektedir. Tiyatronun içindeki çekirdek oyun ise yine geleneksel ile modernin birleştirilmeye çalışıldığı Tuluat tiyatrosunun kukla oyununda da var olan (Töre, 2009: 2189; And, 1970: 150-151) kültürel tip *İbiş'in Ümitsiz Aşkı*'nin canlandırılmasıyla hayat bulmaktadır.

1. Buğra'nın Rüyası Nahit, Nahit'in Rüyası İbiş

Sigmund Freud'a göre çocukların erişkinliğe hazırlanmak için yaptıkları ve ihtiyaç duydukları şey oyundur. Gerçek kavramını önemsemeyen çocuk hayali bir dünya yaratarak orada kendisini erişkin olarak görüp tatmin olur. Fakat yetişkinliğe adım atan kişinin hayali dünya içerisinde oyunlar oynaması toplumsal roller açısından zorlaşınca kişi kendi zihninde kurmuş olduğu "gündüz düşleri" ile oyun oynama ihtiyacını giderir. Bu sebeple sanatçıların ortaya koyduğu eserler de bir düşünce olarak kabul edilebilir (Freud, 1999: 126-130). Tarık Buğra'nın da özelde *İbiş'in Rüyası* metnini genelde ise bütün sanat eserlerini rüya tabiri olarak yorumladığı görülmektedir: "*Kısacası, size bir rüya sunuyorum. Ama; gerçekler olmasaydı ve gerçekler bütün olarak kavranabilseydi rüya görmezdik, rüya olmazdı diyerek. Buna göre, bu oyuna.. ve bütün sanat eserlerine..bir rüyanın tabiri de diyebilirsiniz. Asıl doğrusu da ... galiba ..bu olur.*" (Buğra, 2017: 177). "*Düşler, sembol ve mitlerin başlıca diyarıdır.*" (May, 2008: 138). Bu sebeple edebî metin, sembol ve düşünce arasında önemli bir bağ vardır. Nahit'in oyun süresince hayat verdiği Tuluat oyununun önemli karakteri İbiş oyunda uşağı olduğu evin kızıyla aşk hayalleri kurarken, Nahit ve Hatice karakterleri de çerçeve öyküde Tarık Buğra'nın gündüz düşü olarak yorumlanabilecek olan dramatik bir aşk macerası yaşamaktadır. Bu aşk hikâyesinin de alın yazısına kantocu Amelya'nın yazıldığı Naşit Özcan'ın hikâyesinden esinlenilerek yazılması yazgı-hayat-oyun-kurmaca ve gerçeklik unsurlarının iç içe geçmesini sağlamıştır. Ayrıca oyunda geçen Nahit Hatice aşkı Mehmet Çınarlı'nın aktardığı kadarıyla Tarık Buğra'nın o dönemde bir kantocu kızla yaşadığı aşk macerasını da hatırlatan ayrıntılar barındırmaktadır: "*İbiş'in Rüyası'nda nakledilen hikâyenin bir benzerinin vaktiyle kendi başından geçmiş olduğunu, orada anlatılana benzer bir kantocu kızla yaşanmış bir aşk macerası bulunduğunu da o günlerde yaptığımız sohbetlerden öğrendim. Anladım ki, İbiş'in Rüyası'ndaki Nahit, bir yönüyle, meşhur Tuluatçı Naşit ise; bir yönüyle de Tarık Buğra'nın kendisidir.*" (Çınarlı, 1979: 129). Ceyhan, kahramanların ve gerçek hayatta yaşayan iki önemli sanatçının iç içe geçmiş hayatları hakkında şu yorumu yapmaktadır:

"İbiş'in Rüyası, tiyatromuzda bir komiğin acı hikâyesidir. Tüm acılara rağmen sahne açılacak ve oyun oynanacaktır. Tarık Buğra'nın ilk eşinden ve kızından ayrıldığı bir dönemin üzüntüleri içerisinde iken, bir işsizlik meşgalesi olmak üzere ismarlanan romanın kurgusunda, parasızlık içinde idealleri peşinde koşan bir genç vardır; eş ve çocuklarından ayrılmış bir adamın melankolisi vardır; sonu feci bir şekilde biten bir aşk ve mecburen devam eden bir hayat vardır. Romanda ünlü tiyatrocumuz Naşit Özcan, kahramanımız Nahit/İbiş ve yazar Tarık Buğra vardır." (Ceyhan, 2011: 196).

Tarık Buğra'nın rüyasının başkahramanı Nahit, ideal bir insan olarak çizilmiş metnin ilk satırlarından itibaren dara düşen ve ona sığınan hiç kimseyi eli boş göndermediği diyaloglarla vurgulanmıştır. Tiyatroda çalışan Necla'yı evlilik vaadiyle kandıran, daha iyi bir iş bulunca Nahit'i yarı yolda bırakan Sadi Rıza işten kovulunca Nahit dayanamayarak onu tekrar işe almıştır. Nahit'in

en yakın dostu Vasıf'ın uyarılarını dinlemeyen Nahit şu satırlarla merhametini ortaya koyar yahut Tarık Buğra hem Naşit Özcan'ın hem de kendi merhametli yanının Nahit'te canlanmasını ister. Çünkü hem Tarık Buğra hem Naşit Özcan seçmiş oldukları yazarlık ve tiyatroculuk mesleklerini yapmakta diretmeleri sebebiyle büyük ekonomik sıkıntılar ve yalnızlık çekmişlerdir. Yazarın bu tavrı Freud'un "...yazarın öz-gözlem yoluyla kendi egosunu çok sayıda ego parçalarına ayırma ve bunun sonucunda kendi zihinsel yaşamının çatışan akımlarını çeşitli kahramanlarda kişileştirme eğilimi" (1999: 132) görüşünü desteklemektedir. Vicdan-merhamet ve yaratıcılık arasındaki bağ Rollo May tarafından şöyle tarif edilir: "*Vicdan, her şeyden önce sanatçının semboller ve biçimlerden türetilen esinden yaratılıp çıkarılır. Sanatçı bilinçli bir niyetle ahlak yaratmaz, o sadece varlığında kendini gösteren görüşü duymak ve bunu ifade etmekle ilgilenir.*" (2008: 53). Hem Tarık Buğra'nın hem Naşit Özcan'ın hem de oyun metninde bu iki gerçek sanatçının sözcüsü olarak okuyucunun karşısına çıkan Nahit'in vicdanlı tarafı sanatçı yapıları ve duyarlılıklarıyla örtüşmektedir:

"NAHİT-(Keser) Kar.. kıyamet..karayel! Ben öyle havalarda, bilirsin Vasıf, çok eşiklerde miyavladım..hem de son gücümü miyavlamak için, kapı açtırtmak için harcıyarak. Açılmadı kapılar. Başkaları da mı tatsın bunu, sobam gümbür gümbür yanarken?" (Buğra, 1988: 12).

Fakat Nahit, merhamet duygusunun alın yazısına kattığı felaketleri önceden kestiremeyecektir. Sadi Rıza, Nahit'in hayatına üç noktada çok büyük zarar verecek ve onu sınavan kötü karakter olarak Buğra tarafından metne dâhil edilecektir. Nahit'in Sadi ile ilk sınavı görünüş açısından yani yaratıcının kendisine bahsettiği beden sebebiyle olacaktır. Beden olarak Naşit Özcan'a benzer bir karakterin çizildiği metinde Nahit'in alın yazısını şekillendiren öncelikli unsur bedenidir. Bu çirkinliğe İbiş'in çirkinliği de katılmaktadır. Nahit de Naşit Özcan gibi Tuluat tiyatrosunun vazgeçilmez komik tipini canlandırmakta İbiş'i sahneye taşımaktadır. Tuluat tiyatrosunun en önemli tipi olan İbiş², esere ismini verdiği gibi hem fiziksel olarak çirkin oluşu hem de evin uşağı yani parasız bir adam oluşuyla biraz Nahit, biraz Naşit Özcan hatta biraz da Tarık Buğra'dır. Gençliklerinde bir tiyatro kadrosu için başvuruda bulunan Sadi ve Nahit'in ilk karşılaşmaları ve sınavları seçmelerde gerçekleşmiştir. İlk elemelerde Nahit ve Sadi birlikte seçilirken daha sonra Sadi kadroya alınmış Nahit kadro dışı bırakılmıştır. Bu olayla birlikte Sadi'nin yakışıklı oluşu sebebiyle rolü aldığını düşünen Nahit büyük bir özgüven kırılması yaşamış bedenini sevmeyen bu adam kendisini güzel olan hiçbir şeye layık göremez olmuştur. Freud, yaratıcılığı tetikleyen unsurun mutsuzluk olduğunu belirtmektedir: "*Mutlu bir insanın asla düşlem kurmadığını ama yalnızca doyumsuz olan kişinin bunu yaptığını ileri sürebiliriz.*" (Freud, 1999: 128). Bu görüş Nahit'in yaratıcılık gücünün kaynağını da açıklamaktadır:

"NAHİT- Param bitmişti. Açtım... aç.. Ve... artık ümidim kalmamıştı. Herkesi beğenecek, ama beni değil... sanmıştım. Hepiniz de dalyan gibi delikanlılardınız... pırıl pırıl. Beni beğenmemesi kabul etmemesi lazımmış gibi geliyordu bana. 'Evet... siz de' deyince... birden bire..o sefaletten, o pis kokulu, o yapış yapış gömlekten kurtuluvermişim gibi geldi. (Ara) Çok sürmedi ama.

SADİ- Yok be dede... bir şey anladığı yok. Kadroya seni değil beni aldı, beni beğendi." (Buğra, 1988: 8).

Nahit katıldığı tüm elemelerde alın yazısı olan bedeninin kendisine yaşattığı özgüvensizlikle karşılaşacaktır. Nahit'e göre kabiliyeti tiyatro müdürleri tarafından göz ardı edilmiş ve çirkin olması sebebiyle kaderinin ona oyun oynamasıyla birçok yerden eli boş dönmüştür. Tarık

² Tuluat tiyatrosunda ortaoyununda olduğu gibi kalıplaşmış kişiler vardır. Tuluat etkisiyle gelişmiş Türk el kuklasında sözünü ettiğimiz gibi baş kişileri İhtiyar veya Efendi ile Uşak veya Aptal'dır. İhtiyar'ın görevi tıpkı Hacivat veya Pişekâr gibi başgüldürücüye nükte yapması için fırsat vermesidir... Ölmek üzere olan İhtiyar'a tirit denilirdi, ayrıca İhtiyar'ın oyun argosunda adları moruk, paçacı'ydı. Komiğe gelince bu topluluğun yönetmeniydi, halk en çok onu seyretmeye gelirdi. Adı genel olarak İbiş'ti. Yabancı tiyatro topluluklarından alınan deyimle buna 'grand comique' de deniliyordu. İbiş çoğu kez ihtiyar'ın yanında uşaktı." (And, 1970: 150-151).

Buğra'nın hayatına bakıldığında ise aynı hisleri dış görünüşü için olmasa da anlaşılmasından kaynaklı olarak yaşadığı ve bu durumdan yakındığı görülmektedir. Nahit'in dış görünüşünden yakınıklarının bir benzeri Buğra'nın *Düşman Kazanmak Sanatı* eserinin Ön Söz'ünde okuyucuyu karşılayacaktır. Düşündükleri ve yazdıkları sebebiyle hem sağ hem sol kesimden eleştirilere maruz kalan Buğra yanlış anlaşılmaktan kısacası Nahit gibi kabiliyetlerinin görmezden gelinmesinden şikâyetçidir. "*Sık sık tekrarlarım: Bir yazar için anlaşılmamak acı bir şeydir; ama daha da acısı var: Yanlış anlaşılmak. Ben bu acıyı yaşadım; hatta ben sadece bu acıyı yaşadım.*" (Buğra, 2018: 11). Bu açıklamalar Buğra'nın gündüz düşü olan tiyatro metninin kahramanı Nahit ile "*hayatında karşılaştığı haksızlıklar*" konusunda arındığı satırlar olarak görülebilir. Bu öfkeli tutum yaratıcılıktan kaynağını almaktadır. "*Sanatçılar genellikle kendi iç imgeleri ve hülyalarına dalmış yumuşak huylu insanlardır. Ama tam da bu onları baskıcı bir toplum için korkulu kılar. Çünkü sanatçılar, insanoglunun süregelen kafa tutma gücünün taşıyıcılarıdır.*" (May, 2008: 57). :

"*NAHİT- Üstünlük..kabiliyet! Herkesin bir üstünlüğü, bir kabiliyeti vardır. Marifet onu görebilmekte. Benim başvurduğum tiyatro müdürleri, insana ; 'dur hele, nelerin noksan, nelere yaramazsın' diye bakarlardı. Ve görüverirlerdi boysuzluğumu, çarpık çenemi, koca burnumu... hemencecik. Bir suratıma gülmedikleri kalırdı. Acısını unutamadım bunun ben.*" (Buğra, 1988: 12).

Naşit Özcan, ailesinin istememesine rağmen tiyatroyu seçmiş (Biret, 2005: 30,31) Tarık Buğra ise çeşitli üniversiteleri yarım bırakıp yazarlığı tercih etmiş ve her ikisi de Nahit ve İbiş gibi para sıkıntısı içerisinde hayatlarını sürdürmüşlerdir. Naşit Özcan'ın babası daha sonra oğlunun tiyatro aşkına saygı duymuş fakat Nahit tiyatrocunun için evden kaçmıştır. Burada Nahit ile Naşit Özcan'ın arasına üniversiteyi yarım bırakıp yurttan kovulan ve gururu sebebiyle ailesinin evine dönemeyen Tarık Buğra'nın (Ayvazoğlu, 2006: 25) Fatih medresesinde kaldığı günler girmektedir. Nahit ve Buğra'yı buluşturan bir diğer ayrıntı medresede kalma olayıdır: "*İlmi sohbetlere katılmanın yanı sıra burada briçe merak salan Buğra, tüm vaktini Küllük'te geçirmeye başladığı için, bir süre sonra başarısızlık sebebiyle okuldan ve yurttan ayrılmak zorunda kalır. Kısa bir süre Fatih Medresesi'nde kaldıktan sonra parklarda veya Küllük'te sandalyeleri birleştirip tavlayı yastık yaparak gecelemeğe başlar.*" (Burcu Yılmaz, 2012: 26). İşte bu ayrıntı İbiş'in *Rüyası*'ndaki Nahit'in Vasıf'la konuşurken hatırladığı Servili Medrese'yi (Buğra, 1988: 42,63, 87) çağrıştırmaktadır (Ayvazoğlu, 2006: 24). Naşit Özcan'ın miralay babasının yerine Nahit'in paşa babası tiyatrocunun olmaması için direktmektedir³:

"*NAHİT- Onsekiz yaş! Yedi ay önce baba evini bırakıp kaçmış bir Hamlet... belki de Jül Sezar'ın ta kendisi. Tiyatro için deli divane olan bir budala heveskâr. Rahmetli paşa babamın sesi hâlâ kulağımdadır: 'Tiyatrocunun mu olacaksın ne?'*" (Buğra, 1988: 7).

Nahit'in bedenine ya da kaderine karşı duyduğu bu özgüvensizlik eserin sonunda Hatice'nin yalanını yakalamasıyla zirveye ulaşır. Onu çok seven ve ona bağlı olan Hatice'nin kendisini sevdiğine bir türlü inanmamaktadır. Son perdede Buğra tarafından Nahit'in kaderini çizen karakter olarak, Nahit tarafından da Nuran Tiyatrosu'na dâhil edilen karakter olarak gelen Sadi Rıza, Hatice'ye her kadına yaptığı gibi yaklaşacak, Hatice, Nahit'i aldatmayacak fakat Hatice'nin yalanını yakalamış olan Nahit bu masumiyete inanmayacaktır. Bu ayrıntıyla birlikte Nahit'in farkına varmadan kendisini İbiş'in kaderine sürüklediği görülmektedir. Uşağı olduğu evin kızına âşık olan ve onun da kendisini sevdiğine inanan İbiş ters bir yansımayla tiyatronun patronu olan ve yanında çalışan Hatice'nin içten sevgisine bir türlü inanamayan Nahit'te kendisini bulmaktadır. Metnin bu bitişi Nahit'in gündüz düşü olan İbiş'in Nahit'in hayatını etkilediğini gösteren ayrıntılardır. Freud'un "*kahramanların yazarın egosunun parçalarının yansıması olduğu ve kendisini en çok yansıtan karaktere taraflı davrandığı*" (Freud, 1999: 132) savından yola çıkılacak olursa Tarık Buğra'nın Nahit'de kendisini gösterdiği Nahit'in de İbiş'e hayatından

³ Nesime Ceyhan, İbiş'in *Rüyası* adlı eserin roman formundan yola çıkarak hazırladığı makalesinde bu hususlara ayrıntılı olarak değinmiştir. (Ceyhan, 2011: 187-196).

kesitler kattığı söylenebilir. Buğra, metnin sonunda korumaya aldığı karakter olan Nahit'i değil ona yalan söyleyen Hatice'yi ortadan kaldırmıştır.

2. Olaylara Vakıf Kişi Vâsıf'ın Kaderi İlanı

Tarik Buğra, *İbiş'in Rüyası* metnini yazarken yarattığı karakter olan Nahit'in tiyatrosuna uygun bir söyleyiş tarzı benimsemiş, İbiş nasıl ki Tuluat tiyatrosu usulünce oynanıyorsa Nahit'in hayatının anlatıldığı metin de okuyucuya/seyirciye tam bir geleneksel tiyatro havası içinde sunulmaya çalışılmıştır. *İbiş'in Rüyası* romanında Nahit'in çok yakın dostu olarak romanda kendisine yer edinen Vasıf, tiyatro metninde yakın dostluğunun yanı sıra okuyucuya/seyirciye Nahit'in kaderini haber veren kişi olma konumuna yükselecektir. Kelime olarak "vasfeden, bildiren, öven" (Özön, 1973: 772) anlamlarına gelen Vâsıf, yazarın ustalıklı yapmış olduğu isim sembolizminin kapılarını aralamaktadır. Olayları bildiren Vasıf, aynı zamanda çok sevdiği dostunu övmekten ve ona uyarılarda bulunmaktan çekinmemektedir. Vâsıf, aynı zamanda oyunun başlatıcısı konumundadır. En dıştaki çerçeveyi çizerek karakterlerin özelliklerini bildirir ve okuyucuyu/seyirciyi Nahit'in hayat hikâyesini izlemek için hazırlar. Tarik Buğra'nın sözünü emanet ettiği karakterlerin başında gelen Vâsıf, hem oyuna "*İbiş'in Rüyası*" adını koyar hem de bu oyunu kendisinin anlattığını ve "adamin biri" olarak nitelendirdiği birilerinin bu oyunu kaleme aldığını belirtir. Böylelikle sözlü geleneğe yaslanan eski Türk tiyatrosuna ve yazara atıfta bulunulacaktır. Diğer bir taraftan bakılacak olursa metni yazdıran kişi yani metindeki her şeyi bilen kişi olması vasfıyla olayları önceden bilme özelliğine sahip bir karakter olma hüviyetine bürünmüştür. Bütün bu ibareler kader-kalem-yazı ve hatta Levh-i Mahfuz'da yazılan insanın ve kainatın kaderi kavramlarını çağrıştırmaktadır.

Kader, yazı ile başlamıştır. Bu sebeple alın yazısı ve kader kavramları yan yana kullanılan kavramlardır. İlkçağ filozoflarının evrenin nasıl yaratıldığı sorusundan hareketle sorguladıkları kader kavramı hemen bütün dinlerin ve öğretilerin ana meselelerinden biridir. Eskiçağ düşünürlerinden olan Cicero (2015: 186), *Kader Üzerine* adlı metninde önce ilkçağ filozoflarının kader anlayışını tartışır ve daha sonra "... gerçek olan olayların kaçınılmaz olarak nedenleri olmalıdır, buna bağlı olarak var olurken, kadere bağlı olarak var olmuş olmalıdır." cümleleriyle olayların nedeni olarak kader kavramına işaret etmektedir. Bir diğer önemli filozof olan Seneca da (1997: 83) *Tanrısal Öngörü*'de kader-alinyazısı ve neden kavramlarını yan yana getirir: "Alinyazılarımız bize önderlik eder ve her insana ne kadar zaman bırakıldığı doğumunun ilk anında belirlenmiştir. Neden, nedene bağlıdır; özel ve toplumsal işler uzun bir olaylar zinciri içinde yürür gider. Bu yüzden her şeye cesurca katlanmalıdır, çünkü, sandığımız gibi, olayların hepsi bir anda olmaz, sonuçta başa gelir."

İslam felsefesine bakıldığında kader-kalem-yazı ve Levh-i Mahfuz kavramları dikkati çekmektedir. Kalem Suresi'nde geçen "*Nün, kaleme ve eli kalem tutanların yazdıklarına ve yazacaklarına yemin olsun.*" (Elmalılı Hamdi Yazır, 2009, 565) ibaresi kalem kavramına dikkatleri çeker. Önemli İslam alimlerinden Elmalılı Hamdi Yazır ilk yaratılanının kalem olduğu görüşünü benimser:

"İlk başta 'en yüce kalem' denilen ve ezeldeki takdirde kıyamete değin gerçekleşecek şeylerin bir projesini yazan ruhani bir mebde'=prensip, bir güç yaratılmıştır ki, buna birçokları 'ilk akıl' veya Nür-i Muhammedî=Muhammed'e özgü nur demişlerdir. Sonra madde yaratılmıştır, buna 'cevher'de denilmiştir. Sonra bir su buharı gibi gaz halindeki maddeden gök cisimleri yaratılmış, sonra bunlardan sıvı halinde yerkürenin maddesi ayrılmış ki, feza=uzay dediğimiz gök denizinde yüzen bu maddeye 'kürevî=küresel' olduğu anlatılmak üzere Nun veya Hüt ile adlandırılmıştır. Yeryüzü küresinin böyle başlangıçta gök maddesinden ayrılarak yaratılmış olup, buharlarla kuşatılmış olan sıvı halinde havada yüzmekte bulunan yuvarlak nun maddesi üzerinde sonra yer kabuğu dediğimiz toprak ve cansız varlıklar tabakası yaratılmaya başlamış ve bu taraftan o Nun maddesinin üzerine bir kabuk halinde yayılıp döşenmiş ve bu suretle yeryüzü meydana gelmiştir."(Elmalılı Hamdi Yazır, 2008: 580-581).

Elmalılı Hamdi Yazır'ın aktardığına göre Hz Muhammed şöyle söylemiştir: “*Haberiniz olsun ki Allah ilk yarattığında kalemi yarattı ve ona: -‘Yaz’ buyurdu./-‘Rabbim ne yazayım?’/-‘Kaderi yaz’ dedi. İşte o saatta kalem, olmuş ve ebediyete değin olacaklar ile işledi.*” (Elmalılı Hamdi Yazır, 2008:586-587). “*O halde kalem ve yazılardan akıllar ile manalar âlemini ve onlardan da insan aklına yazılan ilk kalemi, ondan da onun sahibi olan âlemlerin Rabbini anlamalıdır.*” (Elmalılı Hamdi Yazır, 2008: 590). Bu kalemlerle yazılan her şey Levh-i Mahfuz’da muhafaza edilmektedir. “*Olan ve olacak bütün âlemlerle ilgili her türlü bilgi istisnasız tüm ayrıntılarıyla levh-i mahfuzda mevcuttur.*” (Özbek, 2013: 48). “*Demek ki levh-i mahfuz, var olan ve varolacak olan her şeyin yazılı olduğu bir defterdir ki, Kur’an-ı Kerim dahi o kitapta muhkem kılınmıştır. Ve levh-i mahfuz, hem rahmet, hem de ilahi emniyettir.*” (İnan, 1990: 39). Oyun içinde oyun metni olarak değerlendirilen metinde Tanrı’nın yazdığı ve Levh-i Mahfuz’da sakladığı Naşit Özcan’ın ve Tarık Buğra’nın kaderleri Tarık Buğra’nın yazdığı İbiş’in Rüyası metninde Nahit’te varlığını bulmuş, Nahit de oyun içerisinde İbiş’in kaderini kaleme almıştır. Hayatı anlamlandırmada büyük görevler üstlenen sanat eseri, büyük âlemin küçük alemdeki bir yansıması şeklini almış, tiyatro metni hayatı aynalamıştır. Adeta iç içe geçmiş aynalardan kendisine bakan yazar, en içten en dışa doğru farklı karakterler yaratmış ve insan eliyle yaratılmış bu karakterlerin üzerinde tanrısal bir yaratım olan insan kaderi yerini almıştır. Vasıf, Tarık Buğra’nın yaratıcı sanatçı olarak yarattığı oyun evrenini dile getirmek üzere konumlandığı kişi olarak sahneye çıkmaktadır:

“*VASIF- ...burada, bayanlar, baylar..bu tiyatrodan Nahit beyin hayat hikayesini seyredeceksiniz. Oyunumuzun adı ..diyelim, İbiş’in Rüyası. Şimşek çakışı gibi pırl pırl..kısacık ve yakıcı. Onu ben anlattım, adamın biri de yazdı..yıllarca sonra. Yönetmenliğini (Adı söylenen ışıktan geçer) yapıyor. Oynayanlar (adı söylenenler çeşitli yönlerden ışık alarak geçerler. Yüzleri görünmüş, görünmemiş önemi yoktur. Yalnız yürüyüşler sessizdir, hikâyenin tonuna uygundur; dans gibi değil, ama o intibai uyandıracak düzendedir. İsimlerden ara vererek devam eder)*” (Buğra, 1988: 24).

Nahit’in tanıtımına başlandığı sahnede önce sanatçının kaderi anlatılır ve eser süresince merhametli bir kişiliğe sahip Nahit’in “mini mini kedi yavruları” olarak isimlendirdiği sanatçıların ölüm kalım mücadelesinden bahsedilir. Nahit herkese kol kanat geren bir sanatçı olarak tanıtılır ve bu tanıtımdan sonra Nahit’in alın yazısına giriş yapılır. Nahit’in en hassas noktası hiç kimseye bahsetmediği derin yarası eşi Vedia’dan ve çocuklarından ayrı kalmasıdır. Metne bu giriş cümleleri olayların Nahit’in karşı cinsle olan yaraları üzerine şekilleneceği mesajını vermektedir:

“*Bunlar Nahit beyin mini mini kedi yavrularıdır..sanat döküntüleri. (Ara) Sanat ana.. sokak kedisi.. doğurur ha doğurur..ikicik emzirdikten sonra da kış kıyamet demez, eşiklere bırakıp bırakıp yeni doğumlara gider. Karayel dışarıda duman artırır, soba içerde gümbür gümbür yanar, kapınızın önünden de incecik bir miyavlama, kalbinize giden damarları cızırdan cızırdan gelir. Susması için vermeyeceğiniz şey yoktur; ama bilirsiniz ki sustu mu öldü demektir, siz öldürdünüz demektir. Öldürmek korkusu ve kediciklere karşı duyduğu sınırsız sevgi Nahit’i telaşlandırır, bir an önce kapıyı açmak için koştururdu. (Ara) Sıkıntıya yokluğa düşüp de onun tiyatrosunda hiç değilse birkaç ay geçirmeyen oyuncu yok gibiydi. (ara) Nahit bey işte şu odada yaşar..tek başına. Ve büyük acısıyla: Deli gibi sevdiği eşinden ve iki çocuğundan ayrılmanın sarılıp sarmalanmış acısıyla. Kimse söz edemez bundan .. ben bile.. Değil konuşmak, odasına girmek bile önemli sebepler ister..benim, bir de şu Sadi’nin dışında. (Ara)Böyleydi işte.(Ara) Ama bir gün birisi... bir başka kedicik.. (ara) Göreceksiniz. (ara bakınır) Tamam. (Ara) İyi (ara) Çal oğlum çingırağını... eski günlerdeki gibi . Herşey o eski rüyadaki gibi olsun; çal başlayalım. (Kadri öteki perdeye sokulur ..sessiz ve ritmik. Son çal’da çingırağını sallar; ses bir saniye sonra hoparlörden, derinden gelir).” (Buğra, 1988: 24-25).*

Metnin dramatik aksiyonunda en zirve olayların yaşanacağı sahnelerde Vasıf’ın araya girerek kahramanların kaderlerini anlattığı görülmektedir. Kader ağlarını örecek ve Nahit’in alın yazısını belirleyecek olan iki kişi -Sadi Rıza ve Hatice- artık metne dâhil olunacaktır. Metin süresince Vasıf’ın “Çal oğlum çingırağını” leitmotifi hem kaderin yılan gibi zehirli ilerleyişini sembolize etmekte hem de geleneksel Türk tiyatrosunda seyircinin dikkatini toplaması için bilinç

alanına geçmek maksadıyla tekrar edilmektedir. Vasıf'ın sarfettiği tüm bu replikler okuyucuyu/seyirciyi bir trajediye hazırlamaktadır:

“VASIF- Herkes ve her şey hazır: Çal oğlum çingırağını; başlayalım. (ikinci çingırak, aynı) Sadi Rıza geldi işte..geçmiş zamanları peşine sürükleyerek. Zehirini akıtacak; ama daha hepsini değil. Ona vakit var. Hatice eşikte bekliyor; neredeyse gelecek: Mini mini bir kedi yavrusu daha. Bakalım nefesi yetecek mi miyav demek için? bakalım sesini Nahit'e ulaştırabilecek mi? İştirebilirse bakalım neler olacak? Çal oğlum çingırağını; başlayalım. Bu akşam bayanlar, baylar, burada, bu tiyatrodan Nahit beyin hikâyesini ... komik-i şehir.. san'atkar-ı yegane. (Nahit odasına girer, oda da onunla birlikte ışık almaya başlar) Nahit beyin hikâyesini... İbiş'in rüyasını seyredeceksiniz... şimşek çakışı gibi pırıl pırıl..kısacık ve yakıcı. Çal oğlum çingırağını, çal da gökyüzünün kararışını, şimşeğin çakışını görelim, çal. (Nahit'in pardesüsünü asarken üçüncü çingırak aynı. Vasıf ve Kadri çekilir.)” (Buğra, 1988: 25).

Oyunun ilerleyen sahnelerinde Nahit ile Hatice artık karşılaşmış önceleri kara haberler veren ve Nahit'e kara bir yazı biçen Vasıf, okuyucuyu/seyirciyi meraklandırmak ve güzel şeyler olabileceği hakkında ümitlendirmek için aşkın ümit dolu tonunda konuşmaya başlamıştır. Vasıf, Nahit'in alın yazısını çizgilerinden okuyabilmekte, her ne kadar kötü şeylerin olacağını bilse de adeta Nahit'in çizgilerini baştan yazmak isteğiyle yeni perdeyi açtırmakta, çingırağı çaldırmaktadır:

“VASIF- Nereye varır bunun sonu? Mutluluk? Neden olmasın? Ama acılar... yürek paralanışları? Alinyazısı.. eğer..inatçı ise, onları da gördüm Nahit'in çizgilerinde. (Ara) Çal oğlum çingırağını. (Kadri, gölge sessizliği ile ..ve sesini derinlerden veren çingırağı sallayışı) Çal oğlum çingırağını; çal da geçmiş günlerin acı tortuları gölgelerle birlikte çekilip gitsin. (ikinci çingırak) Çal oğlum çingırağını; çal da perdemiz ümidlere, coşkunluklara açılınsın... çal..” (Buğra, 1988: 38).

Vasıf, oyunun içinde varlığını Nahit'in arkadaşı olarak sürdürürken de kaderden ve alın yazısından bahseder. Vasıf, Hatice'nin Nahit'in kaderini belirleyeceğinin farkındadır. Hatice'nin Nahit'in karşısına çıkış anı bile bu aşkın çok güçlü ve etkili olacağına işaret etmektedir. Dostunu tanıyan Vasıf, Tarık Buğra'nın “kaderin varlığı” inancını pekiştiren cümleler kuruşu metnin ana dokusunu oluşturan kelimelerle süslüdür:

“VASIF- Var... kader denilen şey... var.

NAHİT- Bir gün önce ...yani Sadi olayından bir gün önce... veya üç beş gün sonra gelseydi ... diye düşünürüm..sık sık.” (Buğra, 1988: 63).

Hatice ve Nahit aşkının ilerleyişiyle birlikte Vasıf, artık duygularını birbirine belli eden iki âşığın aşkını okuyucuya/seyirciyeye ilan etmektedir. Bu ilan metnin içinde de herkesin artık bu iki âşığın hâlleri hakkında dedikodu yaptıklarını ve ahaliye bu aşkın ilan olunduğunun sinyallerini vermektedir. Mavi gökyüzü özgürlüğü ve kayıtsızlığı sembolize ederken kırmızı şal şehveti, yakıcılığı ve kan rengi olması sebebiyle ölümü çağrıştırmaktadır:

“VASIF- Dört başı mamur bir ilan-ı aşk bu. Çal oğlum çingırağını. Aşk başlıyor. Bunu da bilmeyen kalmayacak... Çal çingırağını. Hatice açıklayıverecek bunu; Kıpkırmızı, kocaman bir şalı masmavi gökyüzüne sallan gibi! Çal oğlum çingırağım!” (Buğra, 1988: 70).

Vasıf, Nahit ve Hatice aşkıdan/kaderinden yola çıkarak evrensel bir kadere/âşık insanın kaderine uzanır. Aşk mutluluğun yanında çoğu âşığa keder getirmiştir. Âşık insanın kaderi kederlerle örülüdür. Aşkın mutluluğunu isteyen kişi bu mutluluğun bedelini ödemeyi de bilmelidir:

“VASIF- (Sokak kıyafeti.)Çal oğlum çingırağım, çal. 'Aah minel aşk ve halatihi. Ahraka kalb-i men hararatihi' çal da seyredelim aşk ne imiş. Ve nasıl âh ettirir, bin bir hali ile kalbi nasıl yakarmış, seyredelim. Çal oğlum çingırağım, çal, çal da perdemiz coşkunluklara, elemelere, hüznülere, ışıklara ve karanlıklara açılınsın... Şimşek çaksın, biz de mutluluğun bedeli ne imiş, görelim. Çal.” (Buğra, 1988: 79).

Nahit'in kaderinin en önemli dönüm noktası Sadi Rıza'nın ikinci gelişi, Nahit'in onu tekrar tiyatrosuna kabulüyle olur. Nahit ve Hatice aşkın cilvelerine kapılmış artık birbirlerini sabır ve güven testlerine tabi tutmaktadır. Vasıf'ın kaderin dönüm noktası olarak işaret ettiği Sadi'nin gelişi

Nahit ve Hatice'nin yaver giden şanslarını tam tersine çevirecek olan olaydır. Aşklarının gerçek sınanma aracı Sadi olmuştur:

“VASIF- Aradan o kadar zaman geçmişti ki... belki de bin yıl. Dert şimdi bir başkasının hayatında ve.. Üstelik.. Sadi'nin sorduğu hesaba karşı elle tutulur bir mantığı veya yorumu bile olmamıştı. Ve Sadi..tam sırasında gelmişti. (Ara) Kaderin dönüm noktasıydı bu piss zaman.” (Buğra, 1988: 100).

“VASIF- O günden sonra ayağı eksik olmadı Sadi'nin. Çoğu zaman içkili geliyor veya bir köşede içiyordu. Her zaman sokulgandı, kanı sıcaktı, gırgindi. Hatice ile konuşan... ve Hatice'nin gülümsediği ilk adam oldu.” (Buğra, 1988: 100).

İbiş'in Rüyası oyun metninde Vasif karakteri hem tiyatronun şeklini geleneksel tiyatroya yaklaştırmasıyla, okuyucu/seyirciyi kâh meraklandırıp kâh gelecek olaylar hakkında heyecanlandırmasıyla önemli bir role sahiptir. Metnin yapısı Vasif'in replikleriyle oyunun seyri açısından farklı bir doku kazanırken oyun kahramanlarının kaderini ilan eden bir üst akıl yahut bir aktarıcı olarak Vasif'in tutumu kader-yaratıcı-yazar ve aktaran bağlamında önem kazanmaktadır.

3. Oyunculuk-Yalancılık-Yaratıcılık

Yaratma faaliyeti zihnin kurgularıyla oluşmaya başlamaktadır. Bu sebeple hikâye yazmak-yalan söylemek ve bir rol esnasında başka bir kişiymiş gibi davranmak birbiriyle alakalı durumlardır. Bu bakış açısı akıllara Nietzsche'nin sanat ve hakikat hakkında ortaya koyduğu düşünceleri getirmektedir: “Nietzsche sanatla hakikat arasındaki ilişkiyi değerlendirirken, hep hayatı ölçü alır. Sanat ve hakikatin kendi başlarına bir değer taşıyıp taşımadıklarından çok, onların hayat için nasıl bir fonksiyon icra ettiklerine bakar. Ona göre aslolan hayattır, hakikat değil. Hakikat yaşanabilir ve katlanılabilir olmadığı için irâde, illüzyona alıştırılmalı, bu istikamette rehabilite edilmelidir. Akıbet, mesele yaşama gücüdür, güç irâdesidir, lakin kesinlikle hakikat değil. Hayatı ise güçlendiren, yaşanılır kılan sanattır. Bu itibarla Nietzsche hakikat ile sanat arasında hiç uzlaştırıcı bir tavır takınmaz.” (Özkan, 2015: 223). Sanatçı gerçekten kaçarak hayale, sanata sığınan kişidir. Bu sebeple tiyatro metni süresince Buğra nasıl ki yaratıcılığına sığınyorsa eserin kahramanları da hakikatin katı formundan kaçıp oyuna, yalana ve sanata sığınmışlardır.

İbiş'in Rüyası metni oyun içinde başka bir oyunun varlığıyla Tarık Buğra'nın yaratıcılığı, Nahit, Hatice ve Sadi'nin uydurduğu hikâyeler girdikleri roller metnin hayat-oyun iç içeliğine örnek olarak sunulacak ayrıntılarıdır. Yalan-gerçek çatışmasının esas hikâyeyi oluşturduğu metinde dikkatleri çeken ilk yalan Nahit'in kendi kendisini kandırmasıyla başlar. Sadi'nin iyi bir insan olduğuna ve yıllardır evlenmek vaadiyle oyaladığı Necla'yla evleneceğine kendisini inandıran Nahit en yakın dostu tarafından şöyle uyarılır:

“VASIF- Necla... nikâh..laf bunlar. Belki de sen uydurdun nikâh hikâyesini... yapmadığın şey mi?

NAHİT- Uydurmadım..emin ol.” (Buğra, 1988: 12).

Nahit'in en yakın dostu olan ve Buğra'nın olayların gerçek yüzünü seyirciyeye/okuyucuya duyurmakla görevlendirdiği karakter olan Vasif, Sadi'nin Buğra tarafından kötü role layık gördüğünü Nahit'e sıklıkla sezdirmeye çalışır. Vasif'a göre Sadi her an “kötü çocuk rolüne çıkacakmış gibi”dir (Buğra, 1988: 11). Buğra'nın Vasif'a söylediği bu replikler olayların seyrine işaret etmektedir. Metnin bir diğer yalanı Sadi'nin Nahit'i eşinden ayırdığı sırada söylediği yalandır. İyi bir oyuncu olan Sadi, yalanı-oyunuyla Nahit'in kaderini değiştiren bir hikâye uydurur. Sadi, Vedia'ya Nahit'in bir metresi olduğunu söyleyerek ayrılmasına sebep olur. Sadi'nin ilk kovuluşu bu yalanı Nahit'in öğrenmesiyle gerçekleşir. İdeale tutkun bir yazar olan Buğra, Platon'un kötü şeyleri taklit eden ve yalan söyleyerek insanları kötüye teşvik eden sanatçıları *Devlet*'inden (Platon, 2013: 87) kovması gibi Nahit'in Sadi'yi tiyatrosundan kovması sahnesini kurgulamıştır:

“SADİ- (Aynı)Kolay değil konuşmak. (Geç) Hayatı zehir ediyordu sana. Farkında değildin sen; oyunculuğun da gittikçe düşüyordu. Baktım, yüz misli çirkinleşse de ayrılacağımız yok, olan sana olacak; tükeneceksin... düşündüm; ne razı eder bu kadını ayrılmaya? Nahit'in ihaneti dedim. Duraklamadım bile... Gittim ve uydurduğum bir hikâyeyi anlattım: senin bir metresin vardı. Hem de sıradan biri değil... hele tiyatrodan hiç değil: Çok zengin... soylu bir aileden... sonra, genç ve güzel. Darülfünun bitirmiş, hem de Avrupa'da.” (Buğra, 1988: 27).

Nahit'in ve Hatice'nin kaderini değiştiren üçüncü yalan ise kantoculuğa ve oyunculuğa yetenekli güzel Hatice tarafından söylenen yalandır. Hatice'deki yaratıcılık ışığını onu görür görmez anlayan Nahit, onu kantoculuktan ziyade oyunculuğa teşvik ederken birbirlerine âşık olurlar. Bu karşılaşma, tanışma ve Hatice'nin yeteneğinin keşfini Vasıf bir başka tiyatro oyunundaki karakteri hatırlatarak metin içinde metinlerarası bir gönderim yapar. Bernard Shaw'ın *Pygmalion* (Shaw, 2004) adlı eserinde yerel aksanla konuşan cahil bir çiçekçi kızı yetiştirmeye çalışan, onu hanımefendi yapan ve ona âşık olan bir dil profesöründen bahsedilmektedir. Fakat Nahit'e göre Hatice'yi kendisi eğitmemiş yalnızca onun yaratıcılık gücünü keşfetmiştir. Çocuğu olmayan ve eşinden boşanmış olan Hatice kendisini Nahit'e tanıtırken kocasından henüz boşanmadığını, ayrı yaşadıklarını ve sekiz yaşlarında bir çocuğunun olduğu yalanını uydurur. Bu yalanı seyirciye/oyuncuya açıklayan olayların üst akli, her şeyi önceden bilen anlatıcısı konumundaki Vasıf'tır. Sadi'nin yalan söylemesinin nedeni kötü bir karakter oluşuyken Hatice Vasıf'a yahut Buğra'ya göre ana olamadığı için düştüğü boşluk sebebiyle yalan söylemektedir. Buğra İbiş'in Rüyası metninin şifresini açıkladığı yazısında Hatice ve çocuksuzluğunun metnin ana duygusunu ve kaderini belirlediğini belirtir: “*İbiş'in Rüyası' Hatice'nin elinde gelişir ve sona erer. Kaderi çizen odur.*” (Buğra, 1971: 12). “*Hatice, kadını kadınlığın normal tutumlarına, davranışlarına ve kadın hayatının törelerine bağlayan en önemli şeyden, çocuk yapma yeteneğinden yoksundur. Normal kadın çocuktan, analıktan ayrı düşünülemez: Biyoloji ve hukukların hepsi kadını, evliliği, aşkı çocukla birlikte ele alır. Çocuk olmayışı boşanmanın baş sebebidir. Nitekim Hatice de fizik ve entelektüel üstünlüklerine rağmen- kocasından ayrılmak zorunda kalmış veya bırakılmıştır.*” (Buğra, 1971: 12). “*Ve Hatice -gözetleyebildiğim diğer örneklerle de uygun olarak- en derinde saplanıp kalmış 'çocuk' özlemine 'çocukluğunu sürdürerek' dindirebilmeyi umar durur.*” (Buğra, 1971: 12). Bu yazı ile Nahit nasıl ki kendi kaderini çeşitli metinler aracılığıyla sezip gelecekte başına gelecekleri oyunlaştırma isteğine gidiyorsa metnin yazarı Buğra da tıpkı Nahit'teki bu sezgiler gibi adeta Levh-i Mahfuz'da kendisi için kaleme alınacak kaderi sezer gibidir. Metnin kaleme alınışından seneler sonra evleneceği Hatice Bilin hem isim olarak hem de çocuk sahibi olmamaları yönünden Hatice'yi hatırlatacaktır:

“*VASIF- Off, hovf! Niçin yalan söylüyor? Hiçbir işe yaramayan, hiçbir şey sağlamayacak bu yalanlar niçin? Kocasından tam bir yıl önce boşandı. Çocuğu da yok... olmuyor... Boşanma sebebi de bu işte. Sekiz yaşındaki oğlu... Masal belki de özlemi. Belki de her şey ana olamayışından. Büyük yara belki de bu! Yalan söylememeli ama... Nahit Bey'e hiç yalan söylememeli. Bir önemsiz yalan, yalanların en önemsizi kurt düşürür elma çiçeğine. Anlamıyor bunu. Derdi o kadar mı büyük?.*” (Buğra, 1988: 82).

Nahit'in Hatice ile karşılaştığı ilk sahnede Hatice'nin odada yalnızken Nahit'in gördüğünden habersiz olarak kendisini aynada seyrettiği sıradaki gülümseyişi Nahit'in onun oyunculuk yeteneğine olan güvenini arttırırken bir âşık olarak güvenini sarsmaktadır. Nahit'in Vasıf'a Hatice'yi anlatırken “nerone, şeytane” (Buğra, 1988: 45) gibi sıfatlar kullanması Nahit'in aynı zamanda Buğra'nın kadın gülüşüyle ve kadın çekiciliğiyle ilgili korkularını yansıtmaktadır. “... kadın sadece âşklara karşılık vermek için gülümser. Kadınların gülümsemesini sınırlayıcı ve ona sadece böyle bir anlam yüklenilmesi kabul edilebilir bir durum değildir. Yazar, aynı durumu, yani kadının çocuksuzluğunun itibar kaybı olması ile gülümseyişine yüklenen anlamı Güneş ve Arslan oyununda da sergileyecektir.” (Taş, 2011: 362). Hatice'ye karşı çok büyük bir beğeni besleyen Nahit, girmiş oldukları aşk oyununda ona hiçbir zaman güvenmeyecek kendi bedenine karşı duyduğu özgüvensizliği Hatice üzerinden ilişkiye yansıtabacaktır. Hatice'ye sadece Nahit ismiyle seslenmeli, diğerleri onun sahne ismi olan Semra'yı kullanmalı ve dış görünüş olarak soğuk

olan Hatice yalnızca ona gülümsemelidir (Buğra 1988: 63). Hatice, Nahit'e göre bir rüyadır ve hayatındaki diğer rüyaları bozduğu için işten kovmuş olduğu Sadi gelip bu rüyayı da bozacaktır. Nahit'in korkularından kaynaklı sarf ettiği bu cümleler adeta kendi kaderini kendisinin çağırmasını sağlamıştır. Tarık Buğra, ortaya koymuş olduğu karakterin kaderini yazarken arada bir olacakları adeta kulağına fısıldar yahut onun korkularıyla yüzleşmesini sağlar. Bu tavır oyun-hayat, yaratıcı-alın yazısı arasındaki bağı hatırlatmaktadır:

“NAHİT- ... Gene bir rüya görüyormuşum... daha kötüsü ...birileri bana oynuyormuş gibi geliyor: Sanki ne Semra Seha var, ne de Hatice diye birisi. Yarın akşam bekleyeceğiz, bekleyeceğiz... Tekgül çıkacak... Hermine çıkacak... Zozo çıkacak... sonra onun sırası gelecek; ama o burada olmayacak..miş sanıyorum.

VASIF-(Geç:) Hava nasıl..çocuklar?

NAHİT- Berbat. Kısıkanıyorlar... hasetten kuduruyorlar. Yemin etsem başım ağrımaz; içten içe dua edip duranlar da var; inşallah başaramaz da rezil olur diye. (Ara:) Sadi olsa ne yapardı?

NAHİT- Bilmem. (Ara:) Sanki yok ama. Bütün bunların ne ilgisi var onunla..değil mi?” (Buğra, 1988: 50).

Nahit'in eser boyunca yaratıcılığından oyunculuk kuvvetinden bahsedilir. Oynadığı İbiş karakterini sürekli olarak değiştiren ona yeni eklemeler yapan Nahit hayatı da tam bir oyuncu gibi yaşamakta, Hatice ve diğer arkadaşları ile konuşurken zaman zaman İbişleşmekte ve replikleri hayata ilave etmektedir. “Nahit ve İbiş tek bir bedene sığdırılmış iki ruhtur sanki. Nahit, çok zaman içindeki İbiş'i engelleyemez, bu yüzden sık sık rol çatışması yaşar, bu problemin –ikili ruh hâlinin- oluşmasında Nahit'in işine olan olağanüstü bağlılığının da büyük etkisi vardır.” (Öztürk, 2004: 147). Nahit'in Hatice'ye olan hayranlığının altında da onu kendisine benzetişti vardır. Feridun Alper, Nahit'in Hatice'ye hemen bağlanışının sebeplerini şöyle sıralamaktadır:

“Eserde, Hatice'nin tiyatroya gelişi, Nahit'in Sadi'yi tiyatrodan kovduğu zamana rastlar. Hatice, Nahit için önemlidir. Hatice'yi önemli kılan bazı noktaları şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Adının Semra Seha olduğunu söyler (Miskeleme)
2. Türkü için oyunu kendi uydurmuştur (Keşif)
3. Aynada belini ve göğsünü inceler (Güven)
4. Hatice'ye göre, yüzlerce insanın bulunduğu yerde kimse yok demektir. (Dış dünyaya karşı kayıtsızlık).
5. Sahneye çıkar. (Varlığını kabullendirme arzusu).

Kanaatimize göre bu noktaları ile Nahit'in mizacı arasında benzerlikler vardır; Nahit de İbiş tipini keşfeder ve bu tip ile fiziki yapısını maskeleyerek sanatını önplana çıkarır.” (Alper, 1997: 8-9).

Bu arada Nahit yine Pirandello'nun *Cekamino Kendine Gel* oyununu sahneye koymaya çalışmaktadır. Oyunun konusu yine bir erkeğin elinden başka bir erkek tarafından kadının alınması üzerinedir. Hatice'nin ilk oynayacağı oyun da yaşlı profesörün genç öğrenciye kalbini kaptıran güzel genç eşini canlandırmak olacaktır (Buğra, 1988: 39). İbiş ne kadar komediye bu oyun o kadar trajedidir. Daha sonra Nahit ve Hatice'nin oyunu da trajediye dönüşecek mutluluk önce hayal kırıklığına oradan da aşk oyununun/hayat oyununun bitişine/ölüme evrilecektir. Hayat-oyun arasında kurulan benzerlik ilkçağlara dayanmaktadır. Platon *Yasalar* adlı eserinde insanı tanrının oyuncağı ve dünyayı da bir oyun sahnesi olarak tanımlar: “insan ise... tanrının bir oyuncağı olarak tasarlanmıştır; ve aslında bu onun en üstün yanıdır; böylece her kadın ve erkek bu role uyararak ve olabildiğince güzel oyunlar oynayarak yaşamalı...” (Platon, 1998: 22). Mağara ideasında ateşten kaynağını alan gölgelerin gerçeklik sanılması ile yanılısamaya düşen insanların güneşe yüzlerini çevirmediklerini belirten Platon, iyinin ve güzelin bu yanılısamalarının çok ötesinde olduğunu söylemektedir (Platon, 2013: 231-265). Yine Kur'an'da geçen Ankebut Suresinin 64. Ayetinde “Bu

dünya hayatı, ancak bir eğlence ve oyundan ibarettir. Şüphesiz ahret hayatı, işte o gerçek hayattır. Keşke bunu bilselerdi!" (Elmalılı Hamdi Yazır, 2009: 405) ibaresi dünya-oyun-sahne kavramlarını yan yana getirmiştir. Dünyanın en ünlü oyun yazarlarından olan Shakespeare'in de oyun-hayat arasında kurduğu bağ bu yönde olmuştur: "BÜYÜK DÜK: Görüyorsunuz, mutsuz olan yalnızca bizler değiliz. Bu uçsuz bucaksız, evrensel tiyatrodan bizim oynadığımızdan da acıklı sahneler var.JAQUES: Bütün dünya bir sahnedir, kadın erkek bütün insanlar da oyuncular. Her birinin giriş ve çıkış zamanları vardır. Her insan kısa ömrü içinde çeşitli roller oynar." (Shakespeare, 2013: 46-47). Huizinga da oyun ve Tanrısallık arasında şu sözleriyle bağ kurmakta kader ve oyun kavramlarını yan yana getirmektedir: "Tanrısallık iradenin ne olduğu, yani yakın geleceğin ve mukadderatın ne getireceği Tanrıdan gelen bir haber aracılığıyla öğrenilir. Kehaneti anlamak için şansa başvurulur. Odunlar kaldırılır, taşlar atılır, kutsal kitabın sayfeleri arasına bir bıçak konur." (Huizinga, 2013: 110).⁴ Kendi kaderinden haberdar olan Nahit, Hatice ile konuşurken başına gelecekleri biliyormuş gibi kıskançlık yüzünden kendisini çok seven eşini öldüren Othello'yu yeniden yazmaktan bahseder. Tarık Buğra, Nahit'in hayat oyunu üzerinde karşılaşacağı şeyleri Nahit farkına varmadan adeta ona söyler. Söz ve yaşam arasındaki rabita düşünüldüğünde yaratıcılığı ile övünen Nahit'in başına gelecekleri sezdiği yahut Nahit'in yaratıcısı olan Buğra'nın ona bir oyun oynayarak kaderini kendi dilinden okuyucuya/seyirciye sezdirmediği söylenebilir:

"HATİCE-Beni budala yerine koyuyorsunuz efendim; yok işte öyle sözler oyunda.

NAHİT- Yokmuş!

HATİCE- Yok elbette..okudum ben piyesi.

NAHİT- Hangi piyesi? Yeniden yazdım onu ben.

HATİCE-A,a..

NAHİT- Şekspiri bile yeniden yazarım ben.. Arabın intikamını bir oynuyayım da gör." (Buğra, 1988: 68,69).

Oyun süresince yaratıcılığın farklı alanlarından bahsedilmekte Nahit'in yazarlık tarafı da ihmal edilmemektedir. İşine olan aşkı ile başarılar yakalayan Nahit, hem oyunculukta hem de yazarlıkta oldukça çalışkan ve titizdir. Nahit adeta gerçeklerden sanata sığınmaktadır. Geçliğinde uğradığı haksızlıklar, özel hayatında yaşadığı sıkıntılar ve bedenine olan güvensizliği onu sanata iyiden iyiye bağlamıştır. Bu alanda kendisini güçlü ve huzurlu hissetmektedir: "Sanat hayatın dostudur. ... çünkü sanat sürekli görüntü, hayal, yalan ve illüzyonla hayatı besler, güçlendirir ve sürekli iktidara yönelik irâdeyi ateşler. Hayatı güçlendirmek gibi bir misyonu vardır sanatın. Bilginin ve hakikatin trajik bir karakteri vardır; ebedi değişen kozmik kaosu anlamaya ve sabit değerler yaratmaya yaratmaya angaje oldukları için sürekli kaos üretirler, bedbin ve karamsar olmalarından dolayı da hayata ait tüm değerleri tüketirler. Buna mukabil sanat hayatı uyandırır, arındırır, yüceltir, büyüler ve yaşanmamış imkânlar sunar." (Özkan, 2015: 227). Hatice, Nahit'in evini merak etmekte ve Nahit Bey yahut İbiş olmadığı zamanlarda ne yaptığını öğrenmek için

⁴ Postmodern düşüncede ise gerçekliğin sanallık düzeyine evrilmesiyle hayatın oyunlaştırıldığı görülür. Bilinen gerçeklik anlayışlarının dışında tasarlanan Hipergeçerçlik kavramının ortaya çıkışı; mutlak bir hakikatin mümkün olamayacağını, aslında her şeyin bir oyundan/simülasyondan ibaret olduğuna işaret eder. Bu yeni gerçeklik,din-tanrı-kader anlayışının reddini imler. Zira F. Nietzsche'nin meşhur "Tanrılar dahi çürürler. Tanrı öldü, tanrı ölü duruyor. Hem onu biz öldürdük" (2000: 6) söylemi tanrının ölümüyle kaderin belirleyicisinin artık Tanrı olmayacağı anlamına gelmektedir. Bundan sonra tanrının ve dolayısıyla kaderin belirleyicisi insan olacaktır. Bu felsefenin edebiyata yansımaları ise her şeyi bilen yazarın, tanrı ile aynı kaderi paylaşması şeklinde gerçekleşecektir. Metinde yazarın hâkimiyetini kaybetmesiyle eserdeki her türlü unsurun belirleyicisi/yorumlayıcısı okur/izleyici olmasını sağlar. Nitekim okur/seyirci "kişi kadrosuna geçtiği andan itibaren sadece yorumlayıcı olmaktan çıkar. Sanal bir evren içerisinde kurgulanan eseri kendince tekrar değerlendirir, yazar, eserdeki her şahsı yeniden yaratır ve çoğu kez kişi kadrosunda somut kimliğinden uzaklaşarak kurmaca karaktere dönüşür" (Evis, 2016: 776). Dolayısıyla edebî eserde yaşanacaklar, kişilerin başına gelecekler ya da kaderleri okur/izleyenler tarafından belirlenecektir.

Nahit'in evine gitmektedir. Nahit Hatice'ye karakterlerinin alın yazısını nasıl oluşturduğunu şöyle anlatmaktadır:

“*NAHİT- ... Yalnız orada çalışmakla olmaz. Gece gelirim; piyesi bir daha, bir daha karıştırırım: Bu sahne ne demek istiyor? Bu adam ne olmak istiyor, ne olmalı, nasıl olmalı? Kendime göre bir şeyler bulur buraya yazarım.*” (Buğra, 1988: 74).

Hatice ile Nahit arasındaki aşk oyunu ikisinin de rol yapma kabiliyetleri, aşkın vermiş olduğu masum hallerle birlikte onları çocukluğa davet eder. Birlikte içki içer ve içki şişesinden birbirlerinin farklı görünüşlerini seyredeler. Anne sütünü hatırlatan içecekler metin süresince kullanılmış, karakterler her duygu geçişinde çocukluklarına geri dönerek bazen içki bazen çay ve gazoz içmişlerdir. “*Her mutlu içecek bir anne sütüdür.*” (Bachelard, 2006: 132).⁵ Hatice aşktan şaşkınlaşan Nahit'i hep oyuna çağırır. Cama yüzünü dayayarak oynayan Hatice, hem kendi çocukluğunu hatırlamakta hem de masum bir aşkla sevdiği Nahit'i çocukluğun güvenli ve huzurlu oyun ortamına davet etmektedir. Hatice'nin dışarıda yağan karı seyrettiği sahne Ayvazoğlu'na göre Buğra'nın teyzesinin oğluluyla gittiği Pınarbaşı'nda geçen kış sahnelerinden esinlenerek yazılmıştır (Ayvazoğlu, 2006: 29). Aşk her ikisi için de onların kaderine yazılmış olan rüyadan başka bir şey değildir:

“*HATİCE- Yataktan... iyi mi? (Pencereye gider, perdeyi aralar, hırçın, adeta tepinir.) Durmuş kar. Yağsın! (Yumuşak) Yağsın. (Nahit'e sahiden yalvarır.) Ne olur yağsın. Seni beklerken... hep burada..karın yağışını seyrettim. Bütün piyeslerden güzeldi... öyle geliyordu bana. Kimsenin yazamayacağı şeyler vardı yağışta. Dalıyordum. O zaman da içim geçiyor, uyuyuvorecek gibi oluyordum. Senin gelişini göremeyeceğim diye silkiniyor, sonra da kızılıyordum sana... Seni bekleyişime. (Kalkar.) Bir piyes yaz sen. Başrolü ben oynayayım. Daha doğrusu yalnız ben olayım piyeste. Çıkayım sahneye, bağırayım, söveyim, tüküreyim, öğüreyim... Herkese. Yalnız oradakilere değil ama herkese... Dünyaya... öteki yıldızlara da. (Bekler.) Tamam mı? (Gene oturur... alnını cama dayar.) Yaz öyle bir şey işte. Yazabilir misin? (Yüzünü cama bastırır ve cıvıdamaya başlar.)Bak, bak. Siz de oynar mıydınız bu oyunu? Ne hoş... burnunu, sonra dudaklarını cama iyice bastıracağını... işte böyle ... bak..kan çekilir, yamyassı olur. Ah, sen dışarıda olacaksın şimdi... nasıl gülerdik. Hadi sen de yap. (Küser.) Oooo sen oynamasını bilmiyorsun; koca sersem; büyümüşsün sen. Sevmiyorum işte... büyüyor insanlar... pisler... ” (Buğra, 1988: 93).*

Kaderini sezen yahut Buğra tarafından okuyucuya sezdirilmeye çalışan tek karakter Nahit değildir. Hatice de kendisi için yazılacak sonun farkında gibidir. Nahit'in evine gizlice giren Hatice, kendi resmini kaldırdığı yere bir tabanca bırakır (Buğra, 1988: 91). Aşkın ilerleyen aşamalarında kıskançlık krizleri başlayacak, Nahit'in tekrar işe aldığı Sadi Rıza bu iki sevgilinin arasını bozacak ve tam sahnede *İbiş'in Ümitsiz Aşkı* oynanıyorken kıskançlık krizlerine kapılan Nahit, Hatice ve Sadi ilişkisini yanlış anlayarak tüm seyircilerin gözü önünde Sadi'nin Hatice'yi elinden aldığını haykıracaktır. Bütün bu olaylardan sonra Hatice, Nahit'in evine eliyle getirdiği tabancayla intihar edecektir. Bu olay akıllara Çehov'un “duvarda asılı bir silah varsa hikâye içinde bir yerde patlayacaktı” ibaresini getirmekte Buğra bu ayrıntıyı metnin kurgusuna dâhil ederek okuyucuya/seyirciye ipuçları vermektedir (Ceyhan, 2011: 195). Hatice de metnin içinde Çehov'un bu sözüne atıfta bulunur: “*Tiyatro üzerine yazılmış bir kitap okudum, efendim. Çok çok güzel bir söz gördüm. Diyor ki sahnede bir tabanca gördün mü mutlaka patlamalıdır o!*” (Buğra, 1988: 111). Bu durum Bertolt Brecht'in sahnede yer alan her şeyin oyunda kullanılması gerektiği fikrini de hatırlatmaktadır (Taş, 2011: 364).

“*Hatice'nin sözleri, sükunet içerisinde kabullenilen trajik bir hayatın özeti; intiharı ise kadere mahkumiyetin bir ifadesi gibidir.*” (Alper, 1997: 10). Eser, Nahit'in Hatice'nin ona bıraktığı fakat kıskançlıktan okumaya fırsat bulamadığı mektubunu seyirciye okumasıyla son bulmuştur.

⁵ Özellikle de Nahit'in hemen tüm repliklerinin başında Rıza Baba'ya seslenerek “Baba çay!” leitmotifiyle çay istediği görülmektedir. Yine Hatice'nin küçük bir çocuk tavrı ve çok sevdiği Nahit'in onu onaylamasını ister tonuyla söylediği “iyi mi?” leitmotifi bu karakterlerin takıntılarının yanı sıra çocukluğun oyunlarına dönüşlerini de sergilemesi açısından önemlidir.

Son olarak Hatice'nin oyun-yazmak-piyes hakkındaki sözlerinin sahnede yankılandığı ve Nahit'i şaka yollu kızdırmak için kullandığı “*Korkak, korkak, korkak... tembel, korkak.*” (Buğra, 1988: 111) replikleriyle son bulur. Nahit'in kendisini Hatice'ye layık bulmadığı, bu aşk oyununu yaşamaya korktuğu için Hatice'nin ölümüne sebep olduğu sezilmektedir. Yazarın tutumu da gerçekte Naşit Özcan'ın ikinci eşi kantocu Amelya Hanım ile evlenmesi ve ondan iki çocuğu olması gerçeğinin eserdeki oyunlaşarak değişmiş hâlini sunmaktadır.

Sonuç

Tuluat tiyatrosunun usta sanatçısı Naşit Özcan'ın hayatından yola çıkılarak kaleme alınan *İbiş'in Rüyası*, Tarık Buğra'nın hem tiyatro metni hem roman olarak kaleme aldığı bir sanat yapısıdır.

Oyun içinde oyun tekniğiyle oluşturulan metin, sadece Naşit Özcan ve Amelya Hanım, Nahit ve Hatice, İbiş ve Şukufe arasındaki aşkı anlatmakla kalmaz, dönemin tiyatro sanatçıların karşılaştıkları zorluklara da ışık tutar. Tiyatro sanatçıları arasında geçen olayların anlatıldığı metinde kader-oyun-yalan-yazarlık-gündüz düşü kavramları iç içe geçmiş üç perdeden oluşan metin kişileri oynadıkları oyunların kişileriyle zaman zaman özdeşleşerek kendi seçimlerini belirlemişlerdir. Metnin baş kişisi Nahit kimi zaman Naşit Özcan'ı çağrıştırırken kimi zaman da Tarık Buğra'dan izler taşır. Böylelikle Tanrı'nın Tarık Buğra ve Naşit Özcan için yazdığı kader ile Nahit'in kaderi hatta İbiş'in kaderi iç içe geçer. Oyunculuk ve yaratıcılıkla birlikte gelen rol yapma yeteneği kimi zaman oyunda gerçeğin çarpıtılması yani yalan veya çocukluğa dönüş -oyun-şeklinde yerini bulmuştur. Naşit'in hayatını Sadi Rıza'nın ve Hatice'nin yalanları belirlerken, çocuk ruhlu Hatice'nin oyunları Nahit-Hatice arasındaki aşk oyununu kışkırtmıştır. Oyunda böylelikle hayat yolu ile sanat yolu kesişmiş, gerçek hayat, sahne ve sahne arkası bir sanat eseriyle dikkatlere sunulmuştur. Çalışmada Tarık Buğra'nın bu eseri ilk adımda Freud ve gündüz düşleri bağlamında ele alınmış Naşit Özcan, Nahit ve Tarık Buğra arasındaki benzerliklerin üzerinde durulmuştur. İkinci adımda kader-kalem-yazı kavramları Vasıf karakteri merkez alınarak örneklendirilmiştir. Geleneksel Türk tiyatrosundaki meddah tipini hatırlatan ve olayın çerçeve hikâyesini anlatan hâkim bakış açısına sahip Vasıf adeta okuyucuya/seyirciye kahramanların kaderini ilan etmekte zaman zaman da sezdirmektedir. Son basamakta ise yalancılık-oyun ve aşk mevzusuna değinilmiştir. Gerçeklikten kaçıp sanata sığınan Buğra nasıl ki edebî eser yaratıyorsa eserin kahramanları da kah oynadıkları oyunlarla kah söyledikleri yalanlarla sanata, hayale sığınmışlardır. Romanları ve hikâyeleriyle olduğu kadar tiyatro metinleriyle de dikkatleri çeken Tarık Buğra, gerçek ve kurmaca kişileri kendi hayal dünyasında birleştirerek yepyeni bir kader kaleme almıştır. Sanatta idealin peşinden koşan Buğra, *İbiş'in Rüyası* metninde de ilahi yazgı, kader, gerçek ve oyun kavramları etrafında metinlerarası gönderimlerle süslü bir eser yaratmıştır.

KAYNAKÇA

- Alper, Feridun. (1997). “Tarık Buğra'nın tiyatro eserlerine genel bir bakış”. Akademik Araştırmalar Dergisi Yıl:1, Sayı:4, Bahar. Erzurum. S.1-12.
- And, Metin. (1970). 100 soruda Türk tiyatrosu. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Ayvazoğlu, Beşir. (2006). Büyük ağa Tarık Buğra. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bachelard, Gaston. (2006). Su ve düşler maddenin imgelemi üzerine deneme. (Çeviren: Olcay Kunal). İstanbul: YKY.
- Biret, İsmail. (2005). Komik-i şehir Naşit bey ve çocukları. İstanbul: Doğan Kitap.
- Buğra, Tarık. (1971). “Bir rüya tabiri”. Hisar Dergisi. Ankara: sayı 88. Nisan, s.12-13
- Buğra, Tarık. (1988). İbiş'in rüyası. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Buğra, Tarık. (2017). Politika dışı. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Buğra, Tarık. (2002). Düşman kazanmak sanatı. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Burcu Yılmaz.(2012). Ebru, İnsanı yüceltme kaygısında bir yazar hikâye ve romanlarıyla Tarık Buğra, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ceyhan, Nesime. (2011). “Naşit Özcan’ın/Nahit’in/İbiş’in ve Tarık Buğra’nın romanı: İbiş’in Rüyası”. Tarık Buğra. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Cicero, Marcus Tullius. (2015). Kader üzerine “De Fato”. (Çev. C. Cengiz Çevik). İstanbul: Zeplin Kitap.
- Çınarlı, Mehmet. (1979). Sanatçı dostlarım. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Elmalılı Hamdi Yazır. (2009). Kur’an-ı Kerim renkli kelime meali. Asır Matbaası: İstanbul.
- Elmalılı Hamdi Yazır. (2008). Hak dini Kur’ân dili. İstanbul: Huzur Yayınevi.
- Evis, Ahmet. (2016). “Postmodern anlatıların çok kimlikli kahramanı olarak okur: Beyaz Kale örneği” Sobider, cilt 4, Sayı: 11, Haziran 2017, s. 763-777.
- Freud, Sigmund. (1999). Sanat ve edebiyat. İstanbul: Payel Yayınları.
- Huizinga, Johan. (1995). Homo Ludens oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İnan, Yusuf Ziya. (1990). Rahmani hikmetler açısından Levh-i Mahfuz ve din günü İslâm’da kader üzerine bir araştırma. İstanbul: Yayılcık Matbaası.
- May, Rollo (2008), Yaratma cesareti. (Çev. Alper Oysal), İstanbul: Metis Yayınları.
- Nietzsche, F.(2000). Böyle buyurdu Zerdüş. (Çev. Turan Oflazoğlu) (1. baskı). İstanbul: Cem Yayınları.
- Özbek, Celâleddin. (2013). Levh-i Mahfuz evrenin işletim sistemi. İstanbul: Hayat Yayınları.
- Özkan, Senail (2015). Nietzsche: kaplan sırtında felsefe. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özön, Mustafa Nihat. (1973). Osmanlıca /Türkçe sözlük. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitapevleri.
- Öztürk, Hayri. (2004). “Rüyaların ve sembollerin ışığında İbiş’in Rüyasından Nahit’in hakikatine, Türklük Bilimi Araştırmaları, 15. Sayı, s.139-149.
- Platon. (1998). Yasalar Cilt II. (Çev. Candan Şentuna-Saffet Babür). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Platon. (2013). Devlet. (Çev. Sabahattin Eyuboğlu-M.A. Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Seneca, Lucius Annaeus. (1997). Tanrısal öngörü. (Çev. Çiğdem Dürüşken). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Shakespeare, William. (2013). Nasıl hoşunuza giderse. (Çev. Özdemir Nutku). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shaw, Bernard. (2004). Dört oyun Sezar ile Kleopatra/Pygmalion/Kırgınlar Evi/Jan Dark. (Çev. Sevgi Sanlı). İstanbul: Kültür Yayınları.
- Taş, Songül (2011). “Tarık Buğra’nın tiyatro eserleri üzerine”. *Tarık Buğra*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Töre, Enver. (2009). “Türk tiyatrosunun kaynakları”. *Turkish Studies*. Ankara: Volume 4/1-II Winter.